

VOLUME ÚNICO
DIGITAL






OTTO MARIA CARPEAUX

HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL

LeYa

livraria cultura

Ficha Técnica

Editor da obra: Joaquim Campelo Marques
Projeto gráfico de miolo: Achilles Milan Neto

Diretor editorial: Pascoal Soto
Coordenação editorial: Tainã Bispo
Produção editorial: Fernanda Ohosaku
Projeto gráfico de capa e box: João Baptista da Costa Aguiar

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Carpeaux, Otto Maria, 1900-1978.
História da literatura ocidental, volume I, volume II, volume III e volume IV /
Otto Maria Carpeaux. -- São Paulo : Leya, 2011.
1. Literatura - História e crítica I. Título.
11-11240 CDD-809

Índices para catálogo sistemático:
1. Literatura : História e crítica 809

A Editora LeYa agradece ao Senado Federal
a cessão dos direitos desta obra.

2011

TEXTO EDITORES LTDA.
[Uma editora do Grupo Leya]
Rua Desembargador Paulo Passaláqua, 86
01248-010 – Pacaembu – São Paulo – SP – Brasil
www.leya.com.br



Otto Maria Carpeaux
YViena (Áustria), 1900 † Rio de Janeiro (Brasil), 1978

HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL

VOLUME I

Uma dedicatória

Para o
Campelo,
meu amigo,
com todos os votos pelo
desfecho feliz e próspero
do seu empreendimento,
o amigo
Otto Maria Carpeaux

Rio
16/4/77

ESTE *livro do austríaco Otto Maria Karpfen (dito Carpeaux, em "rebatismo" no Brasil, no princípio da década de 1940) foi escrito em pouco mais de ano e meio. Mereceu ele sua primeira edição em 1959, nas Edições O Cruzeiro, pelas mãos de Herberto Sales.*

A segunda edição foi lançada pela Editorial Alhambra, de curta existência – como a de tantos outros sonhos editoriais –, que tive a alegria e a honra de criar. Ao doar-me em 1977 os direitos de editar sua obra

notável, o Autor, meu amigo, lavrou de próprio punho dedicatória carinhosa, com votos de bom êxito, que acima se reproduz.

Brasília, 19 de maio de 2007

JOAQUIM CAMPELO MARQUES

Vice-presidente do Conselho Editorial do Senado Federal

A
AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA

História da literatura ocidental: a obra monumental de Otto Maria Carpeaux

RONALDO COSTA FERNANDES[1]

Estava eu no escritório de Antônio Houaiss, na Rua São José, onde o filólogo dirigia a Enciclopédia Mirador Internacional. *Acabara de chegar, acomodara-me muito timidamente numa cadeira, com medo de aquilo resultar em visita desabrida. Eis que irrompe escritório adentro um septuagenário, gravata vermelha de seda e camisa de listas espaçadas também vermelhas. O senhor tinha nas mãos maço de papéis. Dirigiu-se a Houaiss com intimidade de velhos amigos. Não me lembro se o chamou pelo prénome ou pelo sobrenome. O certo é que disse:*

– Isto aqui não corresponde à verdade. O que está dito aqui sobre Farmácia está incorreto.

E ambos começaram a discutir sobre a História da Farmácia, até que Houaiss sentenciou:

– O que você decidir está feito.

O leitor já deve ter percebido que o homem que adentrara o escritório era Otto Maria Carpeaux. Eu acabara de ver, pela única vez, uma figura quase lendária da cultura brasileira. E não deveria estranhar a cultura enciclopédica de Carpeaux. Afinal, o vienense, nascido com o século (1900), formara-se em Direito, mas com doutorado em Matemática, Física e Química e, em 1925, doutorou-se também em Filosofia e Letras.

UMA VIDA AVENTUROSA E O OPERÁRIO DA CULTURA

*Otto Maria Carpeaux teve uma vida atribulada politicamente antes de chegar ao Brasil. Vivia em sua cidade natal e tinha alto cargo no governo local. Com a anexação (*Anschluss*) da Áustria pela Alemanha nazista, Carpeaux fugiu para a Antuérpia, Bélgica, em 1938. Ali, no mesmo ano, trabalhou como jornalista e publicou o livro* Dos Habsburgos a Hitler. *Já havia ele publicado alguns livros na Áustria, entre os quais* O caminho para Roma, Aventura e vitória do espírito*, em 1934, e* A missão europeia da Áustria. Um panorama da política exterior*, em 1935.*

Atuando principalmente no final do segundo e terceiro quartéis do século XX, Carpeaux não apenas trouxe em sua bagagem de exilado toda a vasta cultura humanística europeia, mas também se aclimatou e esteve atento à produção literária brasileira. Chegou ao Brasil em 1939, mas demorou a ingressar no meio literário, já que andou pelo Paraná e, depois, por São Paulo. Foi Álvaro Lins, no Rio de Janeiro, quem lhe abriu[2] *as portas da vida cultural brasileira a partir de uma carta de Carpeaux comentando-lhe um artigo.*

E aí começa a intensa produção na imprensa e em livros, no plano das ideias e, principalmente, no da crítica literária. Em 1942, publica o livro de ensaios A cinza do Purgatório*, em que estuda longamente autores e as ideias de alguns pensadores, além de escrever ensaios curtos sobre música.*

Nesse mesmo ano, já está integrado no meio intelectual brasileiro, a ponto de dirigir a Biblioteca da Faculdade Nacional de Filosofia. Ainda em 1942, naturaliza-se, latinizando à francesa – Carpeaux – o seu sobrenome de origem (Karpfen). Até o final da vida, em fevereiro de 1978, contribuiu de maneira superlativa para o alargamento de horizontes da cultura e da crítica literária brasileiras.

A bibliografia de Carpeaux é significativamente extensa se levarmos em conta os números de páginas escritas e incluir a História da literatura ocidental *e os inúmeros artigos de imprensa. Carpeaux, em 1955, publica* Pequena bibliografia da literatura brasileira*. Era um ato de ousadia para quem só estava pouco mais de uma década no Brasil e em contato com a literatura do novo país em que passou a viver. Um ano antes de publicar a*

História da literatura ocidental*, aparece* Uma nova história da música *(Rio, Zahar, 1958). Mais tarde a bibliografia engordará com volumes como* Livros na mesa *(Rio, Livraria São José),* A literatura alemã *(São Paulo, Cultrix, 1964),* A batalha da América Latina *e* O Brasil no espelho do mundo *(ambos no Rio, pela Editora Civilização Brasileira, 1965). Em 1966, as Edições O Cruzeiro publicam o sétimo e último volume da* História da literatura ocidental*. Em 1977, Carpeaux fez correções e ampliou sua obra enciclopédica e, em 1978, começa a publicação da segunda edição da* História da literatura ocidental*, pela Editorial Alhambra. Depois de vários distúrbios cardíacos e outros problemas de saúde, Carpeaux falece em 3 de fevereiro de 1978. Seu último livro é póstumo:* Alceu de Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux *(Rio, Graal), publicado no mesmo ano.*

Voltemos ao objeto desta introdução, ou seja, a História da literatura brasileira*. De janeiro de 1942 a novembro de 1945, Carpeaux escreve a* História da literatura ocidental*. O livro, por diversas questões alheias à vontade do autor, predominando a cautela pânica diante do volume de perto de cinco mil laudas datilografadas por Dona Helena, mulher do autor. As laudas eram beneditinamente divididas em quatro faces onde ela datilografava em espaço dois o texto principal e as notas em espaço um a fim de que o marido as revisasse. O livro só começa a vir a lume, pelas Edições O Cruzeiro, em 1959. O escritor Herberto Sales, diretor das Edições O Cruzeiro, chamou-a de monumental. Outra edição desta* História da literatura ocidental *foi realizada pela Editorial Alhambra, nos anos 70. A editora Alhambra, preciosidade da indústria livresca, realizou verdadeira proeza ao lançar uma obra de oito volumes, somando cerca de três mil páginas.*[3]

Ao sair do prelo a edição revista pelo autor da História da literatura ocidental, *pela Editorial Alhambra, Carpeaux já havia falecido. Depois de uma vida atribulada, dedicada ao jornalismo e à crítica literária, Carpeaux ingressou na última etapa de sua vida, em 1968, segundo observação de Olavo de Carvalho. Deixa o mestre austríaco a crítica literária e passa a se dedicar a assuntos de cunho político. Ao final da vida, ficará restrito, para ganhar a vida, a redigir verbetes para enciclopédias.*

CULTURA ENCICLOPÉDICA, OU O ÚLTIMO DOS RENASCENTISTAS

Tinha Otto Maria Carpeaux uma cultura dita enciclopédica. Expressão não muito apropriada, pois pode remeter a uma cultura ampla, mas pouco verticalizada. A visão que a maioria tinha sobre a obra de Carpeaux era a de um enciclopedista. Entenda-se que é uma maneira de adjetivar e de elogiar o mestre vienense. Mas também pode ser um rótulo redutor, já que a propensão enciclopédica pressupõe larga abrangência de assuntos e um conceito do mundo colocados nos escaninhos dos verbetes, o que discrepa inteiramente de Carpeaux. A tal visão "enciclopédica" estaria mais para o homem renascentista que dominava várias áreas do conhecimento e fazia uso delas, interconectando-as. Carpeaux era um erudito que, dialeticamente, conseguia unir elementos diversos e apresentá-los ao público. Esta sua História da literatura ocidental*, tanto quanto os seus ensaios, demonstra a capacidade de Carpeaux de fazer ilações, descobrir nexos onde aparentemente não existem e gerar uma síntese provocadora que leva o leitor à reflexão tanto quanto ao conhecimento. A enciclopédia aqui não é a compartimentalização e o dado condensado em pílulas, mas a capacidade de alinhavar conhecimentos, fatos e dados, livros e autores, espírito de época (*Zeitgeist*), a fim de dar ao leitor uma visão global e social do fenômeno.*

Sua metodologia estava imbuída de espírito sociológico, sem esquecer o fundamental elemento estético. É por esta razão que assinala no prefácio do livro: "...em vez de uma coleção de histórias de literaturas, pretendeu-se esboçar a história dos estilos literários, como expressões dos fatores sociais, modificáveis, e das qualidades humanas, permanentes. Os critérios da exposição historiográfica são, portanto, estilísticos e sociológicos".

O Brasil ganhou muitíssimo com o aporte do imigrante culto e sua contribuição para a cultura universal e, em particular, para a brasileira. Gilberto Freyre, entusiasmado com a História da literatura ocidental*, chamou o autor de "um autêntico mestre". Introdutor no Brasil de estudos mais sistemáticos sobre Kafka, Hoffmannsthal, Jacob Burckhardt, Jacobsen e muitíssimos outros, Otto Maria Carpeaux também estudou, entre outros, os*

nossos José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Cecília Meireles, Aluísio Azevedo, Gonçalves Dias, e, claro, Machado de Assis e tantos outros mais.

Sua obra é, além do conteúdo, dividida de maneira instigante. No primeiro volume de sua História da Literatura Ocidental*, Carpeaux parte da Antiguidade greco-latina, passa pelas expressões literárias da Idade Média e analisa o Renascimento e a Reforma. No segundo volume, o autor desta obra, que Carlos Drummond chamou "livro-chave essencial: a cada página suscita um problema, desvenda um significado, abre um caminho", faz a exegese do Barroco e do Classicismo no mundo ocidental. Aqui estão analisados a poesia, o teatro, a epopeia e o romance picaresco, entre outros temas e autores, como Cervantes, Góngora, Shakespeare e Molière. Ainda no segundo volume, continua o estudo do neobarroco, o Classicismo racionalista, o pré-romantismo, os enciclopedistas e o que chama de O Último Classicismo (Classicismo Alemão, Alfieri, Chénier, Jane Austen).*

O terceiro tomo refere-se à literatura do Romantismo até nossos dias. Um diversificado e denso estudo sobre as causas sociais e estéticas do Romantismo. Os grandes autores do período foram acuradamente estudados (um elenco incomparável e uma hermenêutica rigorosa). Nele também está incluído o nosso Romantismo com substancial contribuição para entendimento de autores brasileiros como José de Alencar, Castro Alves, Álvares de Azevedo e até mesmo o Machado de Assis da sua primeira fase, cunhada de romântica. Ainda neste terceiro volume estão o Realismo e o Naturalismo e seu espírito de época. Balzac, Machado, Eça, Tolstoi, Zola, Dostoievski, Melville, Baudelaire, e mais Aluísio Azevedo, Augusto dos Anjos, Graça Aranha e Mário de Andrade, entre tantos autores, aqui são estudados para expressar um período de grande transformação social com o aparecimento do marxismo e das lutas sociais mais politizadas.

O último e quarto volume traz extensa análise sobre a atmosfera intelectual, social e literária do fin du siècle *e o surgimento do Simbolismo e aquilo que o autor chama de "A época do equilíbrio europeu". E, por fim, envereda pelas vanguardas do século XX e faz esboço das tendências contemporâneas. Carpeaux encerra assim sua obra monumental, grandiosa não somente pela extensão e abrangência de autores e estilos de época, mas também pela verticalidade com que analisa e aprofunda cada época, autor e assunto.*

ESTRUTURA E MÉTODO: TEORIA DA LITERATURA E CARPEAUX

O instrumental teórico e analítico de Otto Maria Carpeaux estava comprometido com tudo o que de mais avançado havia de teoria crítica da literatura. Se havia apelo ao recurso hermenêutico, ele o fazia não apenas buscando a pouco cômoda ou equivocada intenção do autor, mas colocando-a no fulcro do tempo e do espaço históricos, como no artigo Pulgas e bruxas[4]*, que é uma preciosidade para se observar a abrangência de instrumental teórico. Nesse artigo, Carpeaux vai apoiar-se não somente na bagagem hermenêutica (Heidegger, Merleau-Ponty e outros), mas na clivagem da sociologia, na citação de Dámaso Alonso, para ingressar no universo da estilística e, mesmo, apoiando-se no* New Criticism*.*

Também vale citar o que pensava Carpeaux sobre o historicismo e o autor empírico. Diz ele: "O que, da parte do autor, entra na obra, não é a situação real, mas só a emoção, nascida da situação. Nasce uma obra de arte se o autor chega a transformar a emoção em símbolo; se não, ele só consegue uma alegoria. A alegoria é compreensível ao raciocínio do leitor, sem sugerir a emoção, essa emoção simbólica, a que Croce chama o 'lirismo' da obra. A forma desse lirismo é o símbolo. O símbolo fala-nos, não ao nosso intelecto, mas a toda a nossa personalidade. O símbolo exprime o que nós outros sentíamos também sem poder exprimir. A expressão simbólica é o privilégio do poeta. Tanto mais durável é a sua obra quanto mais universal é o símbolo. Há símbolos que refletem a situação humana inteira."[5]

Certeira e frutificante a observação de Carpeaux na sua introdução à História da literatura ocidental*: o fato literário não se desvincula do histórico e o fato histórico não pode ser separado do estético. Tratando de um discípulo de I. Richards, que Carpeaux admira, lembra que o "sentido ideológico só [existe] através da análise dos elementos literários, da análise estilística". Não se pode, afirma, desvincular a análise ideológica do "fator individual". Ressalta o perigo de, privilegiando a história das ideias, deixar de lado a expressão estética que é, em último caso, o elemento fundamental da expressão literária. Admirador de Hegel, Dilthey e Weber,*

Carpeaux tem consciência de que "a experiência vital e a expressão poética" devem andar juntas. E ainda acrescenta: "...como expressão total da natureza humana é que a literatura aparece no mundo e nessa função é que não pode ser substituída por coisa alguma. Mas cumpre distinguir a origem individual das obras, e por outro lado a relação histórica, supraindividual, entre as obras. Aquela é o objeto da crítica literária; esta é o objeto da história da literatura e só se pode basear em critérios estilísticos ou sociológicos."

O verdadeiro campo da teoria literária, contudo, em que Carpeaux era mais Carpeaux, seu mais eficaz método era a inteligência como instrumental, a erudição como pano-de-fundo, e a especificidade do fenômeno literário.

Observemos, por exemplo, a análise que Carpeaux faz dos dramaturgos norte-americanos modernos. O crítico parte das grandes tradições do pensamento norte-americano: o empirismo, o pragmatismo e o puritanismo. A partir desse conjunto de ideias, Carpeaux explica alguns comportamentos dos dramaturgos como O'Neill e Arthur Miller, este com o seu A morte do caixeiro-viajante*. O empirismo gerou um fatalismo existente na obra de um Faulkner, com sua "perversão diabólica" do predestinacionismo. "O fatalismo absoluto exclui a tragédia", sentencia Carpeaux com seu singular final de alguns dos seus parágrafos. O pragmatismo "considera o mundo como obra a ser realizada pelo homem. É uma filosofia otimista." E é ela que vai gerar o teatro leve e comercial: "o mundo é nossa tarefa e a vida recompensa o esforço". Por fim, a grande tradição ético-religiosa, a herança do puritanismo. É o conflito entre os instintos e a norma. Sobre Arthur Miller afirma, agora aprofundando-se no caráter estético: "Sua visão heroica da vida trivial dos humildes tem algo do 'teatro épico' de Brecht; a construção das peças é deliberadamente não dramática; e usa todos os recursos do expressionismo para tornar 'irreal', visionária, a realidade. Suas peças têm força de parábolas morais. Mas essa moral é a do valor maior do sucesso espiritual em comparação com o sucesso material."*

Carpeaux só não introjetara o estruturalismo que chegou a conhecer. E temos duas razões para isso. A primeira é que a escola de Roland Barthes, Lévi-Strauss, Todorov, Kristeva e outros chegava ao Brasil de

forma truncada, reduzida por vezes a gráficos e análises mecanicistas, reproduzidas em terra brasileira de maneira estéril e esterilizante. A leitura apressada e mal feita dos franceses criou uma reação equivocada, a mesma que foi usada contra os teóricos do início do século XX como foi o caso dos formalistas russos: o apriorismo kantiano. *Curioso o fato de quase os mesmos estruturalistas estarem na lista daqueles que pela prática quase o negaram, ou seja, aqueles engajados no pós-estruturalismo, muito mais autoral. Se antes desconheciam "a mão que escrevia", Derrida e Barthes reabilitam agora (entre outros que enveredaram pela psicanálise, como Kristeva) as formas de pensar e buscam autoria genuína e generosa. E é interessante observar como teóricos de esquerda da teoria da literatura como Fredric Jameson inclui e discute pressupostos de um dos mais "estruturalistas" entre os estruturalistas como foi Greimas. E outro teórico neomarxista, também da teoria da literatura, como Terry Eagleton, busque pontos positivos na tentativa dos estruturalistas em buscar na estrutura oculta um pensamento produtivo. Mas, talvez o motivo principal, em relação a Carpeaux, tenha sido seu cansaço da atividade de crítico literário, sua depressão e seu engajamento na luta política que passou, a partir de 1968, a exigir dele suas maiores atenções e esforços críticos.*

Numa entrevista à revista de literatura José*, em 1976, dada a Luís Costa Lima e Sabastião Uchoa Leite, Carpeaux advoga uma crítica literária que prima pela precisão. Refere-se ele a sua formação no campo científico como principal causa da ojeriza a uma crítica que ele não chama de "impressionista", mas que pode se supor poética. Indagado sobre se se comparava menos a um crítico político como Sartre que a um crítico-poeta como Octavio Paz, Carpeaux reage e diz: "acho mesmo que, no caso, poético pode significar imprecisão e meu esforço sempre foi o de evitar a imprecisão". Quanto à* História da literatura ocidental*, na mesma entrevista, Carpeaux reafirma, além da declaração explícita de seu método de análise feita no prefácio, que aquilo que o fascina e o move é "a relação entre as obras de uma e outra tendência. Não é um interesse psicológico, mas ideológico. As correntes em conflito." E ainda aproveita para alfinetar: "É isso que não existe no Brasil no momento." E mostra um caráter muito específico ao analisar as obras e os autores. Busca a heterodoxia mesmo nos ortodoxos. Uma visão nova ou inovadora, um aspecto ainda*

não apresentado ou um ponto de vista pouco tradicional. É sobre essa base sólida da originalidade, da não repetição de cânones ou visões estandardizadas que Carpeaux constrói sua catedral analítica de literatura universal. Indagado, por exemplo, sobre sua análise de Baudelaire que não era feita sobre o “lado ocultista” do poeta, Carpeaux observa que preferia escrever sobre a liberdade em Baudelaire, ou seja, um prisma ainda não apresentado sobre o poeta maldito.

A CONTRIBUIÇÃO À CULTURA BRASILEIRA

Sobre a avaliação que seus contemporâneos tiveram a respeito de Carpeaux, Olavo de Carvalho, na introdução aos Ensaios reunidos*, que ele organizou com sensibilidade crítica e pesquisa exaustiva, observa que, mesmo Franklin de Oliveira, “ele próprio um gênio da crítica literária e musical, [...] errou de escala”. Franklin fazia o balanço, num artigo de jornal, em 1978, sobre a contribuição do mestre austríaco para a cultura brasileira.*[6] *O maranhense assinala a incorporação ao “nosso acervo mental” da* Geistewissenschaft *(a ciência de Dilthey, de Riegl, de Dvorak, de Max Weber, de Croce, de Huizinga). Mesmo reconhecendo a importância do articulista e demonstrando admiração por ele, Olavo de Carvalho registra:*

“Essa avaliação resulta em equiparar o velho Carpeaux ao tipo clássico brasileiro do importador cultural, representante comercial que redistribui no mercado local as novas ideias trazidas da Europa. Mas como poderia o autor da História da literatura ocidental *ser um distribuidor das* Geistewissenschaft *se, no seu país de origem, este estilo de pensar jamais conseguiu produzir nada que se comparasse a essa obra monumental, detendo-se no nível de brilhantes estudos parciais sobre as produções do Espírito no Ocidente, sem jamais elevar-se a uma visão de conjunto? Carpeaux, é verdade, trabalha sobre a base lançada por Dilthey e Weber. Também é verdade que nada lhes acrescenta no que diz respeito à teoria, aos esquemas conceituais, não sendo, de vocação, um teórico, e sim um historiador e crítico. Mas o que ele realiza no campo da historiografia*

literária vai além das ambições mais ousadas da escola em que aprendeu. A História da literatura ocidental *não é só uma contribuição da* Geistewissenschaft *à cultura brasileira: é uma portentosa contribuição brasileira à* Geistewissenschaft*."*

Vale a observação que Carpeaux faz sobre Johann Gottfried Herder, alemão da segunda metade do século XVIII que, para o autor de História da literatura ocidental *é um dos precursores da historiografia literária. Afirma ele na introdução: "O registro dos livros é substituído pela história das obras e das ideias. Mas Herder não cria apenas indivíduos; também cria, por assim dizer, indivíduos coletivos." É de fundamental importância essa descrição que Carpeaux faz de Herder, porque ela é uma das descrições que podem se ajustar também ao próprio Carpeaux. Um homem preocupado não somente com o fato literário em si, que por si só já é critério substancial, como em Antônio Cândido, que privilegia o estético antes de tudo, mas sabe que a obra não está solta no horizonte do provável, mas incrustado no terço da História. E Carpeaux, ainda escrevendo sobre Herder: "*As Ideias para a Filosofia da História da Humanidade *(1784/1791), de Herder, não são uma história literária; mas uma obra cheia de sugestões, duas das quais particularmente importantes: a de que existe uma relação íntima entre a estrutura das línguas e a índole das literaturas; e outra, segundo a qual o mesmo princípio filosófico informa a história política, religiosa, econômica e literária." Carpeaux não repete Herder, mas o atualiza, já instrumentalizado por outras visões críticas, mas não deixa de ser curioso o comentário, excetuando o fato de as estruturas da língua criarem um determinismo literário, de que as obras vicejam em território da sua contemporaneidade, em tudo o que essa afirmação expande e representa.*

Um dado interessante se observa na obra de Carpeaux: o do estilista. Não apenas o crítico seco e didático, mas o pensador que sabe escrever e apresenta de maneira simples, mas bem elaborada, uma ideia, um conceito, uma digressão. Carpeaux é mestre no estilo. Escreve com delicadeza e sensibilidade, tem noção da forma escrita e de que um trabalho de crítica, mesmo histórica, não deve ser maçante. E, mesmo sendo erudito, Carpeaux tinha o instinto do fabricante de palavras e, de forma harmoniosa, encanta-nos com sua dialética paradoxalmente tensa e suave.

Outro dado importante na performance de Carpeaux é seu caráter irônico ao formular questões estéticas de juízo ou teóricas e mesmo no plano das ideias, discutindo filósofos e outros tipos de pensadores. Uma ironia fina, refinada, delicada, que não é sarcasmo, não é o humour *inglês dos escritores moralistas, mas uma ironia, certamente europeia, e que muitas vezes não era percebida de imediato. Ora, a ironia pressupõe que o interlocutor participe do mesmo repertório do emissor da ironia. Logo, caso o leitor de Carpeaux não tivesse o mesmo conhecimento ou não estivesse aparelhado para perceber a ironia, ela se perdia como pérola dada aos porcos. Uma ironia que podia se apresentar como uma frase curta no final de parágrafo, de artigos e de seus ensaios ou vir embutida num pensamento digressivo e em espiral que resultava numa hipótese irônica. A ironia, diriam alguns, não deveria participar de uma obra de cunho didático. Mas Carpeaux não é didático no sentido mais rasteiro do termo: divulgação ordinária, sistematização precária, diluições desnecessárias, enquadramentos forçados e reducionismos para facilitar o curto alcance de certos leitores. A ironia em Carpeaux fazia parte desse estilo dialético e, ao mesmo tempo, dava leveza ao texto, grandeza ao raciocínio e acentuava o bem-escrever que deveria ser obrigação de todo autor de texto, não necessariamente ficcionista.*

CARPEAUX: O TUPINIQUIM VIENENSE

Ao chegar ao Brasil e começar a produzir em português, Carpeaux vai apresentar um comportamento muito singular: é a visão de um europeu sobre a cultura brasileira, não a cultura brasileira vista de fora, mas do interior do fenômeno. Aí é que está o fato curioso, pois Carpeaux não é um brasilianista; trata-se de um intelectual de formação europeia que entra em contacto com uma nova realidade cultural e literária e, ao fundir as duas culturas, apresenta a síntese que muitos outros críticos brasileiros não tinham. Essa afirmação não diminui o mérito de inúmeros de nossos críticos, muitos dos quais admirados por Carpeaux e companheiros de viagem do mestre austríaco. O que se quer dizer é que há um deslocamento produtivo

que serve a uma visão diferenciada e que pode ofertar ao leitor brasileiro uma história da literatura ampla, de novo ângulo, de perspectiva enriquecedora.

Uma das críticas feitas a Carpeaux seria a de que ele não havia entendido a literatura brasileira, o que não corresponde à realidade. Basta ver os inúmeros artigos sobre a literatura brasileira e o apreço que os jovens escritores da Geração de 30 tinham em relação a ele. Carpeaux escrevia sempre sobre os brasileiros e guardava com carinho as primeiras edições das obras de Raquel de Queirós, José Lins do Rego, Jorge Amado, José Américo de Almeida e muitos outros mais. Inclusive entrando já na geração subsequente, a de Adonias Filho, Herberto Sales e Josué Montelo. Se Carpeaux, por algum descuido, ou mesmo juízo de valor, tenha cometido uma ou outra injustiça, não se deve ao fato de ser austríaco naturalizado brasileiro. Muitos brasileiros, ditos brasileiríssimos, de norte a sul deste país, também cometeram equívocos avaliativos. Muitos deles ainda militam na crítica literária e fazem de conta que nada aconteceu. O valor, por exemplo, de um João Cabral não foi logo percebido por Carpeaux. Mas também não foi entendido por muitíssimos outros ditos críticos brasileiros.

Quanto à literatura brasileira, vale lembrar que Carpeaux trouxe outro ponto de vista, muitas vezes relegado a plano secundário ou não lembrado pela crítica brasileira. Se fora chamado para colaborar no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo*, pelo brasileiríssimo Antônio Cândido, crítico rigoroso, marxista aberto às experimentações e à vanguarda, com o mesmo critério de estesia na avaliação inicial da obra de arte, é porque Carpeaux respondia e correspondia à expectativa de um* scholar *tão engajado como o próprio Cândido.*

E mais: Carpeaux não se recusava a participar da luta literária, de escrever sobre autores contemporâneos seus, no calor dos debates e da perspectiva acanhada que a contemporaneidade favorece. Nada mais cruel do que o crítico do momento, pois não tem o distanciamento histórico necessário para avaliar o conjunto de forma isenta. Carpeaux nunca se negou a comentar, analisar, estudar livros de pensadores e de ficcionistas e poetas brasileiros ou internacionais que estavam aparecendo. Era ao mesmo tempo esta espécie rara de encontrar: o crítico literário no fragor

da luta e o historiador criterioso e, concomitantemente, universal e particular no estudo do fenômeno literário.

Outro dado a se colocar na coluna dos créditos de Carpeaux corresponde a seu caráter pedagógico. Pedagógico não no sentido restrito de magistério, mas o do amplo espectro do crítico que, ao informar, também está formando o leitor. Carpeaux teve o mérito de, com jeito e estilo saboroso, ir retirando do leitor comum alguns preconceitos e redirecionando a crítica para as expressões mais modernas. Criticava o biografismo pelo biografismo, o abuso da "falácia da intenção do autor" da hermenêutica mais estreita, introduziu elementos do close reading *da Nova Crítica e assim foi despojando os interessados em literatura dos adereços que nada acrescentavam ao entendimento da obra do autor. Num artigo precioso sobre Machado de Assis, elogia um dos críticos mais respeitados do bruxo do Cosme Velho, Eugênio Gomes, que soube entender as influências do escritor, mas não exagerou. "Já tive oportunidade para elogiar devidamente os estudos do Sr. Eugênio Gomes; foi ele que nos libertou das afirmações vagas. Nunca escreve sem ter verificado os fatos. Mas começou, desde então, a caça de 'influências de Machado de Assis' (eu também já pequei a respeito), das quais até agora se verificaram as seguintes: Balzac, Cervantes, Dickens, Fielding, Flaubert, Garret, Gogol, E.T.A. Hoffmann, Hugo, La Fontaine, Lamb, Leopardi, Xavier de Maistre, Mérimée, Montaigne, Pascal, Schopenhauer, Shakespeare, Smollet, Stendhal, Sterne, Swift, Thackeray. É muito. É demais." Junto com Afrânio Coutinho, que se tomou a tarefa de renovar a crítica brasileira, não somente através de artigos sistemáticos na imprensa sobre a Nova Crítica, mas também em seu magistério, e até mesmo na direção da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Carpeaux fez do jornalismo um espaço também da correção de rumos da crítica brasileira.*

Quanto ao aspecto pedagógico, vale dizer que grandes nomes da cultura brasileira frequentavam as páginas de Carpeaux e, junto com outros autores, e alguns mesmo seguindo uma carreira acadêmica como Alfredo Bosi, puderam fazer da leitura dos artigos de Carpeaux um vademecum *da literatura. São vários os testemunhos daqueles que acompanharam pelos jornais o pensamento político e literário do austríaco. Sem nunca ter ocupado uma cátedra no Brasil, Carpeaux talvez tenha sido um dos*

professores mais influentes na cultura e na academia brasileiras. Embora não se desse esse crédito e acreditasse que fazia apenas jornalismo, Carpeaux na verdade estava ajudando o pensamento crítico brasileiro a ser construído. Sua declaração de que a intelligentsia *brasileira nada devia à europeia (revista* José*) não era apenas uma forma de mostrar simpatia pelo país que o acolhera, mas também uma forma de reconhecer que se sentia à vontade entre seus pares políticos e críticos literários.*

Mais um fato que conta a favor de Carpeaux é a sua permanência no Brasil, após o final da Segunda Guerra Mundial. Carpeaux poderia muito bem retomar o elo rompido com a Europa e ter feito carreira muito mais internacional e de êxito do que a que fez no Brasil. Um país periférico, que dava os primeiros passos rumo à independência cultural – embora alguns julguem não haver chegado até agora –, e que ainda, no meio cultural, estava povoado de intrigas e resistências aos câmbios mais radicais. Incapaz de produzir uma filosofia de cunho próprio – e não somente discutir os filósofos, pensadores e teóricos europeus –, assim como não criou nenhuma escola autônoma de crítica literária, o Brasil mais prejudicava a inteligência que ajudava a vicejar o pensamento amplo de Carpeaux.

O Brasil lucrou mais com a permanência de Carpeaux aqui do que Carpeaux propriamente usufruiu o ambiente um tanto refratário à discussão de ideias originais e próprias. Mas a História não se constrói no verbo no tempo condicional. Ainda que há de se reconhecer que muitos aqui passaram, principalmente por São Paulo, e regressaram à Europa e produziram sua obra. Caso, entre muitíssimos outros, de um Lévi-Strauss. Carpeaux teve que suportar o exercício do jornalismo e as direções de bibliotecas e, mais tarde, a redação de verbetes de enciclopédia para sobreviver. Não lhe veio cátedra nem ele mesmo a pleiteou. O meio cultural brasileiro talvez possa ter amesquinhado uma trajetória que, na Europa, poderia ter sido exuberante. O certo é que nosso Carpeaux, com toda a sua bagagem europeia, sempre atualizada, mas não convivendo com as maiores inteligências do seu tempo na Europa, fez a opção da terra brasileira.

Por fim, registre-se que esta é uma obra indispensável não apenas para os interessados em literatura, mas também para aqueles que querem entender a sociedade através do tempo e da sua expressão literária. Uma

coleção que é mais do que uma coletânea de autores em seu tempo: este livro é um magnífico painel do esforço humano para eleger o humanismo como experiência de vida e exemplo de dignidade do homem.

*

1 Ronaldo Costa Fernandes é doutor em Letras pela UnB. Romancista e ensaísta, ganhou vários prêmios, entre eles, o Casa de las Américas, o APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) e o Guimarães Rosa. Autor, entre outros livros, de *A ideologia do personagem brasileiro* (Ed. da Universidade de Brasília, 2007).

2 Para que se tenha da biografia cultural de Otto Maria Carpeaux uma ideia mais profunda e abrangente, sugere-se a leitura do vigoroso ensaio que Olavo de Carvalho escreve como introdução aos *Ensaios Reunidos*, Ed. Topbooks, 1999.

3 Joaquim Campelo Marques, na 2ª edição da *História da literatura ocidental*, agradece por ordem alfabética *invertida*, a vários amigos que o ajudaram a publicar a obra. Os agradecimentos foram feitos a Walcyr Alves Ribeiro, naquela época balconista de livraria, Victor Cavagnari, Mauro Garcia Correa, Mário Pontes, José Augusto Ribeiro, Jorge Hori, Gilberto Meneses Cortes e Carlos Vilar. O editor da 2ª edição explicou que a inversão da ordem alfabética obedece à decisão de registrar em primeiro lugar o mais humilde dos amigos que o ajudaram, o balconista de livraria, Walcyr, ficando no fim o diretor de banco, Carlos.

4 O citado artigo está em *Ensaios reunidos (1942-1978)*. Volume I, editado pela Editora Topbooks/UniverCidade Editora, 1999, pp. 722-724. Organização, Introdução e Notas de Olavo de Carvalho.

5 Idem, p.121. O artigo leva o nome de “Ensaio de análise em profundidade” e trata de *A história maravilhosa de Pedro Schlemihl,* de Chamisso.

6 Idem, p. 50.

O artigo sobre os prefácios

A seguir o leitor encontrará uma peça interessante de Carpeaux, que mostra sua versatilidade, a capacidade de retenção informativa e a habilidade para trabalhar com material inusitado. Trata-se do prefácio dos prefácios que serviu de introdução para o livro Reflexo e realidade, publicado postumamente pela editora Fontana.

É uma peça que mostra mais uma vez a perspicácia de Carpeaux e serve para ironicamente prefaciar sua própria obra. Uma peça literária que não poderia ser deixada de fora pelo caráter paródico e mais uma vez reafirmar o caráter de cultura abrangente e profunda do mestre carioca-vienense.

O EDITOR

Estava escrevendo um trabalho encomendado por uma casa editora, quando o amigo me chamou com urgência: "Preciso já, já, do artigo para o próximo Suplemento Literário". "É verdade, meu amigo, estou devendo o artigo, mas infelizmente não me lembro absolutamente de nenhum assunto e este trabalho aqui me ocupa muito". "Não se lembra de nenhum assunto?

E que está escrevendo?" "Um prefácio. "Então, escreva um artigo sobre Prefácios".

Verifiquei que se trata de assunto totalmente inédito. Verifiquei que não existe no mundo livro nenhum sobre esse tema. Não há fontes nem referências. Os prefácios nem sequer têm verbete nas enciclopédias de termos literários. Como vou escrever sobre isso? As enciclopédias comuns, Britannica, Larousse, Treccani, Brockhaus, também estão caladas a respeito.

Só a espanhola, a Espasa-Calpe, tem várias páginas sobre a Praefatio, que faz parte da missa católica; e continua, depois, dizendo que prefácios também se chamam as páginas introdutórias que autores ilustres escrevem para recomendar ao público os livros de confrades ainda não famosos, e que isso se faz, muitas vezes, por mera gentileza ou por camaradagem, o que seria um deplorável caso de corrupção literária.

São expressões muito fortes. E injustas. Prefácio feito por complacência também é aquele que Théophile Gautier, então poeta famoso, escreveu para introduzir *Les Fleurs du Mal*, do poeta então ainda não famoso Charles Baudelaire; prefácio enorme, elogioso, mas incompreensivo, responsável por muitos equívocos posteriores em torno do livro e do seu autor, mas que teve o mérito de garantir a sobrevivência do volume até o momento em que Baudelaire foi reconhecido como um dos maiores poetas de todos os tempos, numa época em que seu prefaciador ex-famoso já estava condenado a integrar, com uma outra peça, as antologias da defunta poesia parnasiana. O verdadeiro prefácio das Fleurs du Mal é aquele que o próprio Baudelaire escreveu, em versos: Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...

Os prefácios como se vê, também têm seus destinos. Mas ainda não têm seu artigo. Será possível que ninguém jamais haja dito nada de aproveitável sobre esse duvidoso gênero literário? Abro, desesperado, o *Dicionário de Citações*, de Mencken, e – heureka! – ali está. Pelo menos em língua inglesa manifestaram opiniões sobre o prefácio o bispo Edward Copleston, que tinha por volta de 1800 fama de estilista finamente irônico, e Oliver Wendell Holmes, não o justamente célebre juiz da Suprema Corte dos Estados Unidos, mas seu pai, médico, erudito e poeta espirituoso que, no século XIX, passava por um dos grandes *wits* americanos. Os conselhos tidos irônicos dos bispo Copleston, com o autor jovem de uma obra

científica deveria prefaciar seu próprio livro, não têm nada de irônico: o autor deveria começar resumindo os trabalhos dos eruditos anteriores sobre o mesmo assunto; explicar e justificar suas teses divergentes; agradecer a quem o ajudou, etc., etc., em suma: é o esboço de um prefácio comum, como foi mil vezes escrito, bastante razoável e inteiramente óbvio.

A humildade que o bispo Copleston recomenda ao jovem autor também pode ter outros motivos. *Ces Messieurs de Port-Royal* escreveram para a edição póstuma das Pensées de Pascal um prefácio que abranda as supostas audácias do autor, como querendo pedir desculpas. O prefácio do abbé Prévost para o romance de *Manon Lescaut* e o de Laclos para as *Liaisons Dangereuses* têm evidentemente o fim de alegar motivos moralizantes para que os leitores moralistas e o censor não se assustem com a paixão criminosa que Manon inspira ao Chevalier Des Grieux, e com as intrigas diabólico-eróticas de madame de Merteuil e do viscomte de Valmont. E todos os elogios que John Heming e Henry Condell, atores do Globe Theatre de Londres, dedicaram ao seu falecido confrade, ao editar-lhe, em 1623, as obras completas, não escondem a dúvida dos prefaciadores quanto à capacidade de um mero play-wright de sobreviver, fosse mesmo um Shakespeare.

Eis as lembranças facilmente evocáveis que a chamada ironia do bispo Copleston poderia inspirar a qualquer um dos seus leitores. Difícil é, porém, o que Oliver Wendell Holmes dizia em 1867 numa conferência na Universidade de Harvard: “Três grandes prefácios desafiam a admiração dos eruditos: o de Calvino para suas *Institutiones Christianae*, o de De Thou para sua História, e o de Casaubonus para sua edição de Políbio.” E fiquei boquiaberto, entregue a muitas horas de dor de cabeça.

Casaubonus não é evidentemente o personagem homônimo de *Middlemarch* (o grande romance de George Eliot precisa ser urgentemente relido, é uma obra-prima para todos os tempos). O Casaubonus de Holmes é o eruditíssimo filólogo e teólogo genebrino que viveu na Inglaterra no começo do século XVII e foi sepultado na Westminster Abbey. Deve ter sido um grande homem e sua edição de Políbio não existe nas bibliotecas deste continente e tenho que desistir do prazer de juntar minha admiração à dos últimos três séculos.

O prefácio (1604) da Historia sui temporis, de De Thou, é acessível. Não é nada de extraordinário. O velho Holmes, que o admirava tanto, não parece ter conhecido outra introdução de uma obra histórica, a da Storia d'Italia, de Guicciardini, que De Sanctis chamou a "obra mais formidável saída de mente italiana". É exagero. Mas admirável é esse resumo breve e claríssimo da situação política da Itália em 1494, modelo insuperável de esclarecimento de um problema confuso e introdução até hoje insuperada para o estudo da grande política europeia.

Enfim, as *Institutiones Christianae* de Calvino, o livro fundamental do protestantismo calvinista, têm como prefácio uma dedicatória ao rei François I da França, monarca catolicíssimo e intolerante, carta respeitosa mas pungente. É o primeiro exemplo de prefácio-desafio, o primeiro mas não maior. Mais pungente é o prefácio de Molière para Tartuffe, em que compara sua comédia tão censurada pelos hipócritas com outra peça, muito mais irreligiosa, mas não censurada por ninguém, e conclui: "Eles admitem que se representem nos teatros piadas contra o Céu, mas não admitem que eles próprios sejam representados no palco." Desde então temos tido os prefácios das comédias de Shaw, desafios tão brilhantes que sobreviverão provavelmente às próprias comédias.

O mais famoso prefácio-desafio, é, porém, o do Dr. Samuel Johnson para seu Dicionário de 1755. Todo mundo esperava dedicatória dessa obra a Lorde Chesterfield, o grande mecenas, do qual ninguém sabia que tinha tratado de lacaio o erudito lexicógrafo. Em vez da dedicatória escreveu Johnson um prefácio em que descreveu, de maneira emocionante, sua pobreza, suas atribulações, e declarou não dever nada ao Lorde e aos grandes, nem sequer uma dedicatória. Esse prefácio é um documento histórico. É de 1755. Significa o fim da época em que os literatos viviam da ajuda dos grandes senhores. É o começo da era burguesa: em vez dos grandes senhores, o grande público. É quase contemporâneo do *Discours Préliminaire de L'Encyclopédie* (1751), de D'Alembert: em sereno estilo acadêmico, uma declaração de guerra ao mundo antigo. Existem prefácios que rompem com o passado e anunciam o futuro. O mais famoso exemplo é o prefácio de *Cromwell* de Hugo, o manifesto do Romantismo: começa com ele um novo capítulo da literatura francesa.

Um documento desses tem a pretensão de ser julgado, também, como peça de crítica literária. Com efeito: ninguém lê hoje o prefácio de *Cromwell*, do qual só trechos figuram nas antologias para uso didático; mas a releitura poderia surpreender, pois certos conceitos formulados em 1830 por Hugo reencontram-se nos manifestos do Surrealismo. O prefácio-crítica é, aliás, uma tradição na literatura francesa. Os prefácios de Corneille e de Racine às suas tragédias prestam contas sobre as fontes usadas e sobre certos desvios da verdade histórica, impostos pelas regras da dramaturgia (ainda Henry James aproveitará reedições dos seus romances para, em *Critical Prefaces*, expor sua teoria da técnica novelística). Voltaire, porém, escreve prefácios das suas tragédias para analisar e criticar as peças de outros dramaturgos, de Maffei e sobretudo de Shakespeare, que recebeu desse modo o bilhete de ingresso para a literatura francesa. Num outro caso, muito mais recente, o prefácio também foi escrito para arranjar ao livro prefaciado o ingresso, desta vez, nas livrarias. Quem diz crítico diz juiz e, realmente, o prefácio do *Ulysses* de Joyce foi escrito por Mr Judge John M. Woolsey, do U.S. District Court, Southern District of New York, cuja sentença, datada de 6 de dezembro de 1933, figura como prefácio das primeiras edições públicas da obra para livrá-la da tacha de obscenidade e garanti-la contra a apreensão pela polícia.

Enfim, um prefácio é capaz de tornar-se mais comprido que o livro prefaciado e conquistar autonomia como volume: assim *Saint-Genet, Comédien et Martyr*, de Sartre, que é o primeiro e mais grosso volume das Obras Completas de Jean Genet.

Nesta altura estou percebendo que o prefácio já alcançou foros de gênero literário independente. Não importa se aparece no princípio ou no fim do volume que acompanha. Os prefácios de Max Brod às edições póstumas dos romances de Kafka – e, diga-se o que se queira dizer, ainda são indispensáveis – são epílogos. Epílogo, volume X da Obra, é o prefácio do *Study of History,* de Toynbee, em que o autor, conforme o velho costume, agradece aos que o inspiraram (esquecendo, nesse volume, o nome de Spengler). A independência do gênero "prefácio" verifica-se sobretudo na literatura espanhola.

A literatura espanhola possui o mais original de todos os prefácios, o do romance *Niebla*, de Unamuno, assinado por Victor Goti, um dos

personagens do romance, com réplica assinada pelo próprio Unamuno. Também possui a literatura espanhola o mais surpreendente de todos os prefácios, pois a edição argentina de *La Colmena*, do falangista Camilo José Cela, foi elogiosamente prefaciada pelo republicano exilado Artur Barea.

O prefácio espanhol tem longa história. No *siglo de oro*, no século XVII, quase todos os autores dirigem-se no prefácio *al lector* fazendo-lhe confissões, pedindo clemência e apoio. Às vezes são dedicatórias e então se pede, mais ou menos francamente, dinheiro a um grande senhor, amigo das letras. A mais irresistível dessas dedicatórias é a dirigida ao conde de Lemos, o pefácio de *Persiles y Segismunda,* que Cervantes, já doente, redigiu quatro dias antes de morrer. Outros prefácios que já mencionamos encontram-se no fim do volume, este está no fim da vida, conscientemente, citando os versos do velho romance:

"Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte..."

Existem prefácios-justificativas, prefácios-pedidos de desculpa, prefácios-desafios, prefácios-manifestos, prefácios-críticas, prefácios-sentenças. O prefácio é prólogo e pode ser epílogo e, como no caso de Cervantes, epitáfio. Também é epílogo esta longa frase precedente, pois estou percebendo que o artigo sobre os prefácios está pronto.

Dois textos da 1ª edição, cancelados pelo Autor e inexistentes na 2ª edição

Os textos a seguir, o primeiro deles intitulado "História do Humanismo e das Renascenças", constituía o Capítulo III da Parte I, Volume I, da 1ª edição (O Cruzeiro) da História da Literatura Ocidental, *que Otto Maria Carpeaux não quis reproduzir na 2ª edição (Alhambra); o segundo é o final do Capítulo IV da Parte VII, Volume IV da 1ª edição, também cancelado pelas mesmas razões. Mas o autor não o renegou. Ao justificar esses cancelamentos, disse-me Carpeaux considerá-los "fora da sistemática da obra"; eram comentários gerais, críticos, que até deveria reproduzi-los em um futuro livro. Entre seus projetos estava uma História da Filosofia.*

Pela sua importância, são aqui reproduzidos, ampliando-se a visão desta História da Literatura Ocidental, *pois o espírito deles casa-se perfeitamente com as ideias de que trata este livro através das idades e escolas literárias.*

O EDITOR

Capítulo III

HISTÓRIA DO HUMANISMO E DAS RENASCENÇAS

What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her?"

SÃO as palavras de Hamlet, quando se admira da emoção do ator ao lamentar a rainha Hécuba. A rainha morreu há não sabemos bem quantos mil anos; e nós ainda deveríamos chorar por ela? Hamlet tem as suas próprias preocupações, atuais e reais; as histórias antigas podem-lhe servir, quando muito, de alegorias, aliás, dispensáveis, para representação poética dos seus pensamentos. Mas chorar? O homem que o fizesse seria um hipócrita, um mestre-escola que desejasse afastar os alunos das suas futuras tarefas vitais, ou um artista frio, técnico de versos e emoções artificiais. Hamlet tem outras preocupações. Todos nós vivemos a nossa própria vida. Quem chorará por Hécuba?

A pergunta de Hamlet indica, com maior precisão, a atitude do homem moderno em face da Antiguidade e dos seus monumentos literários. Meditando-se, porém o caso, Hécuba revela-se como símbolo de significação muito maior: não é apenas uma rainha da Antiguidade mais remota, mas símbolo do passado interno. Assim como as angústias e esperanças da nossa vida atual não nos permitem chorar pelos gregos e romanos, assim está longe de nós a fé dos monges medievais; não temos nada em comum

com os artifícios artísticos da Renascença e com as fúrias religiosas da Reforma, com os místicos barrocos e os marqueses do Rococó – e será muito o que nos liga aos sonhos dos românticos e à ciência antiquada de nossos avós? O que é posto em dúvida pela pergunta de Hamlet, não é a Antiguidade apenas; é o passado inteiro.

Trata-se de algo mais do que na famosa "Querelle des Anciens et des Modernes", sobre a pretensa superioridade dos autores antigos ou dos modernos. Esta discurssão revive sempre que se trata da conservação ou abolição do ensino das línguas clássicas na escola secundária. Mas as vitórias efêmeras deste ou daquele partido, nessa guerra pedagógica, não acertam o centro do problema. Não adiantam as comparações absurdas entre Platão e Kant, Homero e Shakespeare, Píndaro o Victor Hugo; as relações quantitativas não resolvem o caso. O que é o "futurismo" anti-humanístico pretende demonstrar é a diferença qualitativa, essencial, entre nós e os homens do passado, entre as nossas expressões e as expressões deles. Hécuba não é capaz de arrancar-nos uma lágrima. Esse "futurismo" nega não apenas o caráter do presente e do futuro, mas continuações do passado, conceito com o qual, no entanto, passadistas e dialéticos concordam; mas nega também, com a continuidade da história, a igualdade essencial dos homens de todos os tempos; e nega ainda, com a unidade da história, a unidade da nova civilização. Para o futurista anti-humanista a expressão "civilização ocidental" não teria sentido atual. E "futurista" assim existem em maior número do que o punhado de barulheiros italianos e os seus adeptos internacionais, já quase esquecidos. Sem grande exagero, pode-se afirmar que assim pensam os cientistas e os engenheiros, os médicos e os homens de negócios, os banqueiros e os secretários de sindicatos, os socialistas e os fascistas; enfim, a grande maioria. Apenas, nem todos têm a coragem de confessá-lo.

Também é preciso coragem para confessar que as obras literárias do passado são realmente, até certo ponto, estranhas para nós. Para ler Homero é necessário o conhecimento perfeito de um dialeto obsoleto já na Antiguidade, de uma língua morta, é necessário ter o hábito de sentir uma métrica que tem hoje outro ritmo, a capacidade de entender o sentido autêntico de uma linguagem metafórica, gasta pelo uso milenar, e, enfim, a "suspension of disbelief" em face de um mundo de imaginação mitológica sem ponto de referencia em nosso mundo. Aplica-se o mesmo raciocínio ao inglês arcaico

de Chaucer, às convicções feudocatólicas da literatura espanhola do "Siglo de Oro", às expressões meio arcaizantes, meio barrocas, do "Siècle d'Or" francês. Os "séculos de ouro" ficam mais longe de nós do que o número dos anos decorridos de então até nossos dias, pode indicar; e o "século de prata", o classicismo inglês do século XVIII, não está mais perto. Muitos observadores fixarão com a Revolução Francesa o começo da época moderna; mas a Revolução, anunciada e antecipada por escritores notáveis, não produziu, diretamente, literatura alguma, nem sequer na própria França, e foi seguida imediatamente pelo romantismo, literatura medievalista, passadista, a mais "antimoderna" de todas. Não tem sentido insistir na pergunta: quando acaba a "literatura morta" ou quando começa a "literatura viva"? Presente e passado encontram-se tão indissoluvelmente ligados – seja em relação unilinear, seja em relação dialética – que a nossa civilização não existe, em nenhum ponto da evolução histórica, sem encerrar todo o seu passado; é mister perguntar quando o passado principia.

Como tantas outras questões históricas, esta também fica obscurecida pela retórica. Os últimos oradores profissionais da Antiguidade, mestres-escolas dedicados ao ensino literário dos filhos de latifundiários e funcionários abastados, encheram os exercícios escolares de uma emoção sincera quando viram desaparecer, pouco a pouco, a sua freguesia. Os últimos pagãos não observaram bem o processo de humanização gradual do cristianismo primitivo, escatológico e hostil à civilização; como intelectuais típicos, acreditavam ver o fim do mundo, e as suas lamentações retóricas encomtram eco nas visões apocalípticas dos primeiros critãos. O aspecto da destruição material e institucional escondeu a preservação da herança antiga, e o bispo Hildeberto de Lavardin, poeta latino do século XI, avistando as ruínas da cidade que foi a capital do mundo, irrompeu numa elegia digna dos últimos romanos:

"Urbs cecidit, de qua si quicquma diceres dignus
Moliar, hoc potero dicere: Roma fuit."

O aspecto sentimental das ruínas romanas levou os humanistas a criarem o esquema tripartido da História Universal: Antiguidade, "séculos escuros" da Idade Média, Época Moderna, começando com o renascimento das letras clássicas pelos próprios humanistas. O êxito completo deste conceito historiográfico explica-se, em parte, pela admiração que já os eruditos medievais tinham à civilização romana[7]: já o abade Servantus Lupus de Ferrières († 862) se congratula com o renascimento dos estudo latinos em sua época; o cluniacense Bernardus de Morlas, no seu poema didático *De contemptu mundi* (c. 1140), lamenta a falta de cultura do seu tempo, lembrando a civilização dos antigos romanos; entre muitos outros, Johannes de Garlandia († 1258) reconhece a superioridade intelectual dos pagãos da Antiguidade. Daí vai só um passo para o grito de júbilo do humanista: "O saeculum! o litterae! Iuvat vivere etsi quiescere nondum iuvat, Billlibalde, vigent studia, florent ingenia! Heu tu accipe laqueum barbaries, exilium prospice!" (Ulricus de Hutten, em carta a Willibald Pirkheimer, de 25 de outubro de 1518); e ssa consciência de ter saído enfim de um período de trevas decidiu o exito do esquema tripartido da História Universal. Ao orgulho dos intelectuais juntaram-se outros motivos, de origem emocional[8]: durante toda a "Idade Média", a forte reação contra a corrução moral do clero levou a comparações menos lisonjeiras com a pureza da Igreja primitiva e às esperanças heréticas de uma "renovatio", de uma "Terceira Igreja", puramente espiritual: assim aconteceu com os franciscanos espiritualistas e joaquimistas dos séculos XIII e XIV. Enquanto os humanistas, buscando sempre as "fontes", estiveram interessados em questões religiosas, aprofundaram a comparação com a Igreja primitiva, de Poggio Bracciolini, no seu *De miseria humanae conditionis*, até Erasmo, com as suas edições do Novo Testamento e dos Padres da Igreja. A Reforma pensou ter vencido a "noite do Papado" (expressão de Lutero), e o esquema tripartido, com o seu duplo fundamento literário e religioso, sobreviveu ao humanismo e zelo reformador, gerando ainda no século XVIII a expressão "Dark Ages" (William Robertson), e dominando até hoje os manuais e a linguagem. Até no abismo absoluto que Oswald Spengler cavou entre a Antiguidade e a civilização moderna, reconhecem-se os vestígios da velha retórica.

A historiografia atual já não admite esse conceito[9]; não existe cisão absoluta entre a Antiguidade e os séculos seguintes, e sim uma evolução

contínua. Os historiadores dos séculos passados fixaram o “Fim da Antiguidade” em datas diferentes: em 375, pretenso começo das grandes migrações dos bárbaros, que, no entanto, haviam começado já muito antes; ou então em 476, ano do pretenso fim do Império Romano, que, no entato, continuava no seu novo centro, Bizâncio. A análise imparcial dos fatos revela, ao contrário, uma solidificação das instituições e resíduos culturais da Antiguidade, no século VI. Com efeito, um cataclismo, uma catástrofe, nunca pode servir de data para o começo de uma nova era. A época pós-antiga do mundo cristão-ocidental começa com uma data de valor positivo: com a elaboração, no século VI, dos três grandes Códigos, nos quais a herança se cristalizou.

O século VI é a época das grandes codificações. Até mesmo o judaísmo termina então o imenso trabalho da codificação das suas leis pós-mosaicas tradicionais: o Talmude. A igreja ocidental, possuindo já um texto latino autêntico da Bíblia, a Vulgata de São Jerônimo, começa a organizar um corpo de escritos autentificados dos chamados Padres da Igreja: em 496 (a data não é certa), o Papa Gelásio I promulga a *Epistola decretalis de recipiendis libris*, na qual autentifica os *opuscula* de Cipriano, Gregório Nazianzeno, Basílio, Hilário de Poitiers, Ambrósio, Agostinho, Jerônimo e Próspero Aquitanense, constituindo assim o corpo patrístico que significa o aproveitamento da filosofia e da literatura greco-romanas a serviço da teologia cristã[10]. Já por volta de 400, sob a influência de Ambrósio, conceitos cristãos tinham penetrado no direito romano (*Collatio legum mosaicarum et romanarum*); agora, o imperador Justiniano termina esse processo com a grande codificação que é principalmente obra do seu conselheiro jurídico Triboniano: o *Corpus Juris*[11] é de 529 e a segunda edição, que inclui as *Instituiones* e os *Digesta seu Pandectae*, de 534; o conjunto é a criação literária mais poderosa do espírito romano – é o fundamento institucional do humanismo europeu.

Essas codificações marcam uma data e, ao mesmo tempo, uma delimitação. Religião judaico-cristão, ciência grega, direito romano: eis a herança da Antiguidade, lançando os fundamentos da civilização ocidental. As regiões e nações que não receberam aquela herança ficaram excluídas da comunidade ocidental, entrando nela somente século depois e em circunstâncias bem diferentes. E todas as outras influências alheias, que o

Ocidente recebeu mais tarde, já não se incorporaram bem na nossa civilização; tornaram-se influências "exóticas". Nem os elementos de pintura chinesa que, trazidos pelos viajantes do século XIII, influíram em Giotto; nem as riquezas ornamentais da Índia que a arquitetura da época dos descobrimentos imitou; nem a abundância fantástica das *Mil e uma Noites* arábicas nem a pacífica sabedoria chinesa de que o Rococó gostava; nem o budismo que os pessimistas do século XIX apregoaram – nada disso entrou realmente em nossa civilização; continuou sempre "exotismo". A sorte dos documentos literários do Ocidente entre nós confirma a distinção entre o "exotismo" greco-romano, que faz parte da nossa cultura, e o "exotismo" oriental, que ficou fora dela. Há certas obras da Antiguidade clássica que ninguém conseguiu traduzir bem para as línguas modernas, como as de Píndaro; contudo Píndaro é uma das maiores e mais persistentes influências nas nossas literaturas. Das literaturas orientais recebemos e conservamos definitivamente apenas algumas poucas obras, traduzidas (se é lícita a expressão) de maneira antes inexata, razão por que se tornaram obras nossas. Hafiz é, para nós, um nome; as traduções exatas apenas servem de ajuda de leitura ao especialista; mas o *Westoestlicher Diwan*, de Goethe, só ligeiramente inspirado no poeta persa, é uma das grande obras líricas da literatura ocidental. Omar Khajjam é, para nós, menos do que um nome; as traduções literais só constituem a delícia dos bibliófilos; mas a tradução libérrima de Edward Fitzgerald, quase obra independente, é obra "clássica" da língua inglesa. E que mais? As grande coleções orientais de fábulas e contos, das quais as literaturas medieval e renascentista se aproveitaram, forneceram apenas matéria-prima novelística. As traduções de Li Tai Po que d'Hervey-Saint-Denys e Hans Bethge popularizaram, na França e na Alemanha, são belas poeisas neorromânticas, nas quais os sinólogos são incapazes de reconhecer os originais. O que não provém daquela herança antiga, continua inassimilável; e com isso o conceito "Literatura do Ocidente" está justificado.

Parece preciso abrir uma exceção para a civilização islamítica do Oriente Médio, chamada com imprecisão "civilização árabe". Entramos em contato com ela já antes das Cruzadas; transmitiu-nos, por intermédio de traduções, grande parte da literatura cientifíca greco-romana, perdida no Ocidente. O caso é muito especial e serve bem para confirmar o que já foi

estabelecido. Segundo estudos recentes,[12] a civilização islamítica, nos países limítrofes do Mediterrâneo, não constitue uma civilização independente – a "civilização mágica", como Oswald Spengler afirmou – e sim uma continuação direta da civilização greco-romana, apenas ligeiramente envernizada com cores orientais; para dizer, desta vez, com relativa facilidade, a assimilação da civilização romano-helenística, centralizada na bacia oriental do Mediterrâneo, e da qual a maioria dos representantes foram sírios, egípcios e mesopotâmicos de nascimento; essa mesma gente, os últimos pagãos e os cristãos orientais, constitui a massa dos convertidos ao islamismo, que, deste modo, tem em comum com a civilização helenística a paisagem e a substância humana. A unidade da civilização islamítica, entre povos de origens étnicas diferentes, não se estabeleceu pela unidade da religião, mas é consequência direta da unificação helenística do Oriente Médio. Os "Arábes" da Idade Média são uma espécie de gregos da decadência, vestidos de albornoz e turbante. Traduziram com assiduidade os livros científicos gregos, menos por zelo de cultura do que por uma necessidade linguística; do mesmo modo, os gregos da Grécia moderna estão na obrigação de ler as obras dos seus antepassados em traduções porque a língua se modificou muito. Durante a Idade Média inteira, existe uma afinidade íntima e profunda entre a civilização árabe e a civilização ocidental, herdeiros do mesmo patrimônio. Essa unidade foi quebrada para sempre pelo humanismo da Renascença ocidental. Os "árabes" conservaram sem modificações sensíveis a civilização da Antiguidade decadente; eram incapazes da renovação radical que o humanismo conseguiu. Em última análise, o traço característico da civilização ocidental não é a herança antiga, mas a modificação dela, que se chama Renascença.

Renascença como marco decisivo da civilização ocidental: este conceito enquadra-se bem no esquema tripartido da História Universal, na qual deveria haver duas cesuras, a queda do Império Romano e a renascença de Atenas e Roma pelo esforço dos humanista. Mas, que é a Renascença? O uso da expressão pelos historiadores foi inaugurado por Michelet e Burckhardt; o conceito, porém, é mais antigo. Os historiadores das artes plásticas no século XVIII tinham em consideração especial aqueles poucos artistas modernos – Leonardo, Miguel Ângelo, Rafael, Correggio, Ticiano – que pareciam dignos de participar das glórias da Antiguidade clássica. Os

românticos gostavam de acrescentar o nome de Duerer, e até de alguns artista posteriores, como Rubens, Van Dyck, e Claude Lorrain. São estes, mais ou menos, os nomes que definem o gosto artístico de Goethe. Segundo a opinião dos classicistas ortodoxos, a humanidade moderna é, em geral, incapaz de atingir o esplendor da arte antiga; contudo, a imitação assídua das obras de arte greco-romanas, durante o século XVI, teria produzido aqueles poucos artistas sobremaneira geniais, dignos de ser venerados no Panteão da arte clássica. Ao mesmo tempo, a historiografia literária dos românticos fez renascer as "literatures du Midi de l'Europe" (Sismondi): Ariosto e Tasso, Camões e Cervantes. Fortaleceu-se a opinião segundo a qual o século XVI teria sido época de uma prosperidade excepcional da civilização humana, já liberta das cadeias medievais pelo heroísmo geográfico de Colombo, pelo heroísmo religioso de Lutero e pelo heroísmo científico dos Copérnicos e Galileus; e tudo isto se devia ao estudo da Antiguidade pelos humanistas! No famoso livro de Jacob Burckhardt, porém a enfase já é dada ao século XV. Com efeito, o trabalho principal dos humanistas pertecem a este século; e os italianizantes ingleses da época, os pré-rafaelistas, já tinham descoberto o esplendor maior das artes plásticas "antes de Rafael": Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Masaccio, Fra Filippo Lippi, Bellini, Mantegna, Botticelli e Perugino. O "Cinquecento" foi substituído, na admiração geral, pelo "Quattrocento". Mas o recuo do conceito historiográfico não parou aqui. Já na exposição de Burckhardt aparece, como "primeiro homem moderno", Francesco Petrarca, que nasceu em 1304: e começaram a celebrar, como pai da arte moderna, o grande Giotto, que nasceu em 1267, dois anos depois de Dante, considerado até então como o maior espírito da Idade Média, ser nomeado inaugurador da Renascença. O único obstáculo foi a questão religiosa: os homens da Renascença passaram por libertadores, enquanto que Dante foi o poeta máximo do cristianismo medieval, o poeta do tomismo; e a aversão à escolástica era muito forte. Mas já se havia chamado a atenção para as energias religiosas no movimento renascentista, mesmo em Erasmo; Thode explicou os elementos de espírito novo em Dante e Giotto pela influência da reforma religiosa de São Francisco[13]; e Burdach construiu uma nova linha de evolução: "Humanismo – Renascença – Reforma", com o apogeu do humanismo no século XIV, em Petrarca e Cola di Rienzo, e com as raízes do movimento inteiro

na religiosidade franciscana[14]. Quase ao mesmo tempo, Duhem fez a descoberta surpreendente de que o conceitos da astronomia e da física modernas já se encontravam em nominalistas como Johannes Buridanus, Nicolaus Oresmius e outros escolásticos menos ortodoxos do século XIV[15]. Desde então, o conceito "renascença medieval" já não parecia paradoxo. Afinal, Aristóteles é um dos espíritos mais poderosos da Antiguidade grega – e a assimilação da sua filosofia, no século XIII, por São Tomás e a sua escola, não teria sido uma renascença? A palavra já aparece com o artigo indefinido e no plural. Até uma época bem anterior revela ao estudioso conhecimentos tão amplos da Antiguidade clássica, que se fala de uma "renascença do século XII"[16]. A "Idade Média", considerada antigamente como época estática de ortodoxia petrificada, perdeu esse aspecto: apresenta-se com a nova característica de época de intensas lutas espirituais, com renovações periódicas, das quais a primeira foi a renovação dos estudos clássicos na corte de Carlos Magno: a "renascença carolíngia" do século IX. É possível continuar essa série de renascenças, para trás e para frente. A renovação do espírito romano no século VI, pela atividade legislativa do Imperador Justiniano, pela regra dos monges de São Bento, pelo governo autenticamente romano do Papa Gregório, o Grande, é uma renascença. Até na Roma do imperador Augusto, a revivificação da poesia grega por Horácio, Virgílio, e pelos poetas elegíacos, é uma renascença. São renascenças, posteriormente, o classicismo francês do "siècle de Louis le Grand", o classicismo alemão de Weimar, e até a ressurreição da "Antiguidade dionisíaca", em Nietzsche. Agora, já não é possível confundir atuação do espírito greco-romano no Ocidente com a conservação estática da herança antiga no islamismo: a história espiritual do Ocidente, segundo Mandonnet, é uma sequencia de renascenças.

Essas renascenças consecutivas constituem um fenômeno inquietante: tentativas sempre repetidas de apoderar-se da substância da civilização antiga; sempre repetidas, porque talvez sempre malogradas. Afirma-se a influência imensa das letras greco-romana nas literaturas medievais e modernas. Parece, porém, que todas as épocas souberam escolher na Antiguidade apenas o que lhes era afim: cada época logrou somente criar uma imagem da Antiguidade segundo a sua própria imagem, de modo que já a época seguinte ficava na obrigação de abandonar o erro e incidir em novo erro.

"Erros férteis", no sentido do pragmatismo. No fundo, a Antiguidade não influiu realmente nas literaturas modernas; só agiu como medida, como critério, e fato de, durante treze séculos, o critério da nossa civilização não ser imanente, mas encontrar-se fora, numa outra vicilização, alheia e já passada, é a marca mais carcterística da cultura ocidental.

O estudo das transformações da imagem da Antiguidade nas letras modernas é de grande importância; equivale a acompanhar de fora, como de um observatório colocado num outro planeta, a nossa própria evolução, e traçar, como numa antecipação histórica, o caminho que nos espera. Infezlimente, esse estudo nunca foi feito. São poucos e insuficientes os estudos sintéticos sobre a influência antiga, em determinadas literaturas, e até em determinadas épocas. Seria fácil contentarmo-nos com generalidades e construir de impressões vagas as imagens da Antiguidade, nas épocas da história ocidental. Mas reunir com paciência algumas páginas de notas, quase de catálogo, dará um resultado mais exato.

Nas obras dos Padres da Igreja, escritores que possuíam toda a literatura e ciência antigas e se serviram dela em defesa do Credo, encontram-se numerosas advertências contra as leituras pagãs, perigosas à pureza da fé e dos costumes. A contradição não podia ser resolvida senão por meio de uma sutileza, à qual dos exegetas cristãos do Velho Testamento já se tinham acostumado: a interpretação alegórica. O secreto sentido teológico que os Padres da Igreja acreditavam achar em certos textos pagãos, franqueava também a manuscritos menos inofensivos, até a Ovídio, a entrada nos conventos italianos e irlandeses, e destes últimos saíram os primeiros professores da filologia clássica, viajando pelo continente e levando os cristãos recém-convertidos ao uso dos abecedários e vocabulários latinos e das leituras poéticas. O intuito dessa cruzada filológica não era puramente ditático; familiarizar os povos germânicos com a língua latina significava ligá-los à Santa Sé Apostólicas em Roma. Eis o sentido íntimo das renascenças carolíngias e otonianas[17]. Alcuíno, conselheiro cultural de Carlos Magno, leu aliás os textos clássicos prestando toda a atenção à estrutura gramatical, sem perceber o conteúdo. As consequências dessa renascença escolar nem sempre foram, evidentemente, as desejáveis. Terêncio, Virgílio e Ovídio, adotados como livros didáticos, deixaram nos espíritos adolescentes certas sugestões eróticas, que se ligam intimamente à origens da literatura

moderna. No *Waltharius manu fortis*, versão latina de uma saga alemã, redigida por volta de 930 pelos monge Ekkehard de St. Gallen, reina um espírito de doce galantaria virgiliana, em outro poema latino, *Ruodlieb*, que, um século mais tarde, um monge do convento de Tegersee na Bavária compôs, encontram-se até alusões ovidianas; mas até o século XI os autores silenciam, prudentemente, o nome de Ovídio. Contra os graves equívovos que as cenas eróticas, nas comédias de Terêncio, suscitaram, reagiu, no século X, a religiosa Hrotswitha de Gandersheim, escrevendo, em estilo terenciano, edificantes comédias de santos. Mas não sabemos nada sobre o êxito da iniciativa. Só sabemos que o livro menos cristão entre os libros cristãos da Antiguidade, a estoica *Consolatio philosophiae*, de Boécio, se tornou leitura predileta da época. Alfredo, o grande rei dos anglo-saxões, traduziu-a para consolação dos seus patrícios menos cultos, e um provençal desconhecido parafraseou a *Consolatio*, num poema intitulado *Boecis*. Uma época de cristianização imperfeita preferiu, evidentemente, os autores semipagãos aos cristãos.

O método conciliatório dos Padres da Igreja venceu, porém, as consequências oposiciomistas da renascença carolíngia. O grande movimento ascético do século X enfraqueceu-se quando não se realizou o fim do mundo, anunciado pelo ano 1000 em profecias apocalípticas. O mundo cristão estabeleceu-se firmemente na Terra, e o pensamento antigo lhe ofereceu para isso os fundamentos mais sólidos. A divulgação das obras de Aristóteles por tradutores como Gerardus de Cremona e Dominicus Gundisalvi demonstrou a compatibilidade perfeita da fé cristã com o pensamento grego, compatibilidade da qual a síntese de São Tomás é o monumento. Estabeleceu-se uma simbiose. Na enciclopédia imensa de Vincentius de Beauvais († c. 1264), o *Spenculum maius*, toda a Antiguidade está presente, em inúmeras citações; já não se sente quase diferença alguma entre as parábolas do Evangelho de Lucas e os contos de Ovídio, entre as viagens dos apóstolos e as dos heróis homéricos. Estácio fornece uma infinidade de episódios a Dante, Chaucer, Lydgate; a *Tebaide* inspira um "ciclo" de romances medievais, o "Roman de Thèbes"[18]. As personagens antigas vestem roupas medievais. Nas epopeias e romances do "ciclo antigo", gregos e troianos, Eneias e Dido, os irmãos inimigos de Tebas e Alexandre, o Grande, César e Cleópatra, transformam-se em cavaleiros e damas feudais,

atualizados como numa farsa de Bernard Shaw; Aristóteles aparece, nas miniaturas, como monge, de batina e com o breviário na mão. O mundo antigo do século XIII é um tapete multicolor, comparável aos tecidos amplos e fantásticos que o Museu Cluny guarda. Essa vasta assimilação da Antiguidade, nos séculos XIII e XIV, corresponde a necessidades íntimas da alma medieval: sentimentos recalcados e pensamentos oprimidos libertam-se na atmosfera irreal de uma civilização remota e alheia, e, no entanto, admitida e justificada. Certas superstições populares que, nos séculos XI e XII, as pastorais dos bispos tinham severamente condenado, cristalizam-se em torno da figura misteriosa de Virgílio, o poeta pagão, que frequentava as sibilas e teria profetizado, na Écloga IV, o nascimento do Cristo[19]. Os educadores ainda insistiram no valor das *Metamorfoses* como maunal de mitologia e, ademais, na necessidade de “purificar” o texto do Ovídio; é prova disso o divulgadíssimo *Ovidius moralizatus*, de Pierre Bersuire (séc. XIV)[20]. Mas fora da escola é justamente o Ovídio erótico que tem as preferências da Idade Média[21]. O novo culto da mulher, inesperada secularização erótica do culto da Virgem, encontra a sua psicologia e as suas expressões em Ovídio, na poesia sensivelmente ovidiana dos trovadores provençais; em Albrecht de Halberstadt, que já por volta de 1210 arrisca uma tradução alemão das *Metamorfoses*; em Chrétien de Troyes, nos primeiros romances de adultério da literatura francesa; em Guillaume de Lorris, cujo *Roman de la Rose* tranforma em conto alegórico de conquista de uma mulher os conselhos da *Arte de Amar*; em Chaucer, que traduziu o *Roman de La Rose*, e imitou, na *Legende of Goode Women*, algumas das *Heroidas*. O elemento erótico ovidiano, associando-se à misoginia lasciva dos clérigos medievais e à corrente geral das sátiras medievais contra as mulheres, vai brutalizar-se na glosa da *Arte de Amar*, no *Libro de buen amor*, do Arcipreste de Hita, e em certas grosserias da continuação do *Roman de la Rose*, de Jehan de Meung. Por outro lado, Boécio continua como fonte inesgotável de consolações filosóficas para o indivíduo aflito, isto é, fora das consolações da religião cristã. Já por volta de 1200, o italiano Arrigo di Settimello conseguiu fazer uma paráfrase bastante independente da obra do romano: *Elegia de diversitate Fortunae et de consolatione Philosophiae*; e em 1381, Chaucer traduziu o Boécio em linguagem comovida, que atesta uma religiosidade muito pessoal.

Os humanistas italianos do “Trecento” acentuma o papel das letras antigas como reguladoras da mentalidade medieval. Aos italianos, herdeiros naturais do pensamento romano, o paganismo causa menor estranheza. Aparece até o entusiasmo pelas ruínas e pela glória antiga. Por outro lado, a corrente ascética, que proveio da reforma franciscana, constitui um obstáculo psicológico. Dante, em cuja obra o feiticiero Virgílio se transforma em voz da “Ragion”, e que põe os poetas e sábios da Antiguidade no limbo, salvando-os das penas infernais, continua a ser homem medieval, pelaidentificação apaixonada do Império Romano com o Império cristão. Petrarca não sabe bem distinguir entre o estoicismo boethiano do seu *De remediis utriusque fortunae* e o ascetismo do seu *De contemptu mundi*; Cícero é o seu ideal estilístico, mas em *De vita solitaria* baseia o pensamento horaciano “Beatus ille qui procul negotiis...” em argumentos de um eremita da Tebaida. E Boccaccio, o erótico ovidiano das *Ninfale d’Ameto e da Fiammetta*, é igualmente o asceta dos seus últimos sonetos. Ao norte dos Alpes, clérigos e leigos deleitam-se incansavelmente no anedotário antigo de Valério Máximo, ornando-o com miniaturas nas quais os gregos e romanos se transformam em clérigos e leigos seus leitores. Petrarca, o autor de *De viris illustrivus* e *Rerum memorandarum libri* IV, e Boccaccio, o outro de *De genealogiis deorum gentilium* e *De casibus vrorum illustrium*, servem-se de Valério Máximo e de autores semelhantes de um modo diferente: para consevar um tesouro de lembranças, ameaçados de olvido. No fundo, Petrarca e Boccaccio sentem-se romanos da decadência, num mundo turbulento e corrompido. As letras clássicas principiam a desempenhar a função de literatura de evasão.

No “Quattrocento”, esse movimento continua. Ovídio já perde a importância, por que já não se precisa da sua influência vitalizadora. Após o Petrarca do *Bucolicum Carmen* e o Boccaccio do *Ninfale Fiesolano* e *Ninfale d’Amento*, os poetas italianos do século XV – Lourenço, o Magnífico, Poliziano, Sannazzaro – são todos bucólicos, mais ou menos evasionistas, imitadores de Teócrito e Virgílio. O trabalho imenso dos humanistas contemporâneos, descobrindo e editando manuscritos, comentando poetas e filósofos, influi pouco na literatura – primeira advertência de que o conhecimento erudito da Antiguidade e a sua influência viva são coisas difernetes. Aos eruditos que proclamam um novo mundo em nome da

Antiguidade opôem-se os poetas que choram elegias em nome da Antiguidade.

Só no "Cinquecento" – expressão na qual se resume o auge da Renascença – as literaturas europeias sofrem o impacto maciço do classicismo. O número de traduções e imitações aumenta vertiginosamente. Renascença e Literatura do Ocidente identificam-se.

Em Homero, os grecizantes acreditavem encontrar a imagem da sua própria sociedade, aristocrático-heroica e, no entanto, já culta e até requintada; as dissensões entre os reis gregos em face da Troia assediada lembravam as primeiras guerras europeias, na Itália, em face do perigo turco, e Ulisses parecia o modelo dos conquistadores da Índia e da América. Mas as imitações – como a *Italia liberata dai Goti* (1548), de Trissino, ou a *Avarchide* (1570), de Alamanni – são pálidas e inábeis, e apenas um poeta solitário e apaixonado como George Chapman conseguiu fazer uma tradução, que tem valor de original: sua *Iliad* (1598/1611) e sua *Odyssey* (1612/1614) são grandes poemas elisabetianos, torrentes de linguagem impetuosa. Virgílio era mais acessível – a afinidade maior das literaturas modernas com a literatura latina do que com a grega explica-se pelas menores dificuldades linguísticas entre os povos neolatinos e pelo peso religioso e instituicional da herança latina no Ocidente. Ronsard, que ainda no prefácio da *Franciade* de 1572 celebrara Homero, declara-se no prefácio de 1584 em favor de Virgílio; na querela em torno de Tasso trata-se, no fundo, da vitória de Virgílio sobre Homero[22]. A tradução da *Eneida* por Annibale Caro é a primeira grande tradução de um poema antigo (a data da publicação póstuma, 1581, não é decisiva); a influência da epopeia virgiliana em Vida, Tasso, Camões, Ercilla, revela certo epigonismo, que nos numerosos épicos espanhóis e portugueses se tornou quase obsessão[23]. Compreende-se bem que a parte mais epigônica da obra virgiliana, a bucólica, tivesse exercido atração muito forte, fortalecendo as tendências pastorais, herdadas do "Quattrocento". Há mais a forma virgiliana do que o seu espírito na poesia pastoral de Spenser e Baldi, e na poesia didática de Giovanni Rucellai (*Le Api*, 1524; *La Coltivazione*, 1546)[24]. Mas em Garcilaso de la Vega, Ronsard, Du Bellay, Fray Luis de León, vive o autêntico espírito virgiliano – a atitude elegíaca diante da natureza, a síntese moderada de paganismo e espiritualismo: o humanismo cristão. Apenas, a época

não sabia distinguir entre Virgílio e Horácio, em cuja esfera de influência se encontram os mesmos nomes: Bembo, Ronsard, Du Bellay, Garcilaso. Fray Luis de León traduziu 24 ode horacianas. A particularidade de Horácio – a retirada contemplativa e a meditação maliciosa – revelou-se apenas a poucos espíritos desiludidos e solitários: ao Ariosto das sátiras, a Sá de Miranda, Fernando de Herrera, aos irmãos Argensola, ao poeta polonês Kochanowski[25]. Fora da solidão horaciana, os quinhentistas exageram e modernizam os modelos: no poema erótico de Marlowe, o modelo Ovídio está deformado em paixão anárquica que o elegíaco romano desconhecia; Spenser e outros poetas elisabetianos conferem um novo esplendor aristocáritco ao epitalâmio de Catulo. Mas Píndaro continua, apesar dos esforços da Pléiade de imitá-lo, inacessível.

O outro amor infeliz do "Cinquecento" foi a tragédia clássica com coros, à maneira de Sófocles. As traduções da *Antigone* (Alamanni, 1533; Jean-Antoine de Baïf, 1573) e *Electra* (Lazare de Baïf, 1537) são mais tentativas de corrigir os defeitos da imitação feita por Trissino (*Sofonisba*, 1515) e Ruccellai (*Oreste*, 1525). Ao mesmo tempo ressurge Eurípides (tradução da *Hécuba* por Lazare de Baïf, da *Hécuba* e *Electra* por Fernán Pérez de Oliva): primeiro sintoma da transição para a tragédia romana, psicológico-retórica, de Sêneca. Deveu-se o passo decisivo a Giovanni Battista Giraldi Cinzio: sua *Orbecche* (1541) é a primeira tragédia neoclássica que foi realmente representada. Os nomes de Jodelle, Buchanan e Thomas Sackville (*Gorboduc*, 1562) indicam a trajetória da continuação. Nas tragédias senequianas de Robert Garnier (*Porcie, Troade*), a poesia francesa atingiu quase as esferas elisabetianas. A síntese de elementos senequianos e populares em Kyd abre caminho à tragédia elisabetiano-jacobeia.

A grande conquista teatral do século XVI foi Plauto. Não era muito apreciado o fino tom de conversação de Terêncio, que aparece quase que só pela tradução do *Eunuchus* por Jean-Antoine de Baïf (1573) e pela imitação dos *Adelphi* nos *Dissimili*, de Cecchi; no século XVI, Terêncio é livor escolar, estudado para aprender frases latinas. Em Plauto, porém, a sociedade quinhentista se reconhece: as aventuras da *jeunesse dorée* romana repetem-se entre as "escravas" e os "alcoviteiros" da Roma papal, de Florença, Ferrara e Veneza; e essas cidades são os pontos finais das "viagens de cavaleiro" dos jovens aristocratas de toda a Europa. Constroem-se

teatros para representar Plauto, que é, desde então, talvez o mais traduzido e mais imitado de todos os autores da Antiguidade[26]. Além de grande número de traduções, quase todas as peças de Plauto foram imitadas: *Miles gloriousus*, por Aretino (*Talanta*), Lodovico Dolce (*Capitano*), Nicholas Udall (*Ralph Roister Doister*) e Jean-Antoine de Baïf (*Le Brave*); Menaechmi, por Bibbiena (*Calandria*), Firenzuola (*Lucidi*), Trissino (*Simillimi*), Cecchi (*La moglie*), Lope de Rueda (*Los engañados*), Hans Sachs (*Monechmo*), e finalmente Shakespeare (*Comedy of Errors*); *Amphitruo*, por Dolce (*Marito*) e Camões (*Anfitriões*); *Aulularia*, por Lorenzino de' Medici (*Aridosia*) e Gelli (*La Sporta*); *Casina*, por Maquiavel (*Clizia*) e Giovanni Battista della Porta (*Fantesca*); *Captivi*, por Ariosto (*Suppositi*); *Rudens*, por Dolce (*Ruffiano*); *Trinummus*, por Cecchi (*La dote*). Havia até combinações engenhosas de várias peças plautinas, como a *Cassaria*, de Ariosto, combinação de *Poenulus* e *Mostellaria* com elementos do *Heautontimoroumenos*, de Terêncio. As representações dessas peças em Ferrara, Urbino ou Roma realizaram-se em teatros meio improvisados, nos quais palco e plateia quase se confundiam; comédias plautinas no meio de uma sociedade plautina.

Fora do teatro, porém, essa sociedade oscilava entre a lascívia de Luciano, que Aretino imitou com tanta felicidade, e do qual até o santo Thomas Morus traduziu trechos, e o entusiasmo platônico; Platão é o *spiritus rector* de toda a poesia quinhentista, de Camões até Miguel Ângelo. E os que não conseguiram hamonizar Platão com o dogma cristão, preferiram ficar, como Montaigne, às portas do cristianismo, consolando-se com o estoicismo de Sêneca e Plutarco. Nas grandes figuras greco-romanas de Plutarco, a época viu concretizado o seu ideal humano de homens cultos e gentis e, contudo, heroicos: por isso, Plutarco foi tão perfeitamente assimilado, graças à tradução francesa de Amyot (1559), fonte de meditações intermináveis de Montaigne, e à tradução inglesa de Thomas North (1579), fonte das reflexões políticas e psicológicas de Shakespeare.

O “Cinquecento” não conseguiu compreender Homero, Sófocles, Píndaro e Horácio. A sua imagem da Antiguidade era formada por Virgílio e Plauto, Platão e Plutarco, e, acima de tudo, pela adoção da língua latina como língua internacional de uma sociedade de aristocratas cultos, de uma

elite evasionista e, portanto, sem tragédia. O autor mais lido do século, até o início da Contrarreforma, é Cícero[27].

A "Antiguidade" do século XVII, do Barroco, tem pouco daquele exclusivismo aristocrático. Aos cavaleiros e damas de festas latinas substituem-se os *scholars* burgueses do "Collegium latinum"; aos feudais ociosos, os trabalhadores fanáticos da erudição filológica e arqueológica. Joseph Justus Scaliger (1540-1609), filho do filólogo e crítico Julius Caesar Scaliger, homem cheio de orgulho e grande brigão, é o primeiro de uma geração de polígrafos de versatilidade incrível: edita e interpreta Terêncio Varro, Virgílio, Catulo, Tibulo, Propércio, Manílio, Teócrito, Apuleio e César, e trata, nos seus *Opuscula varia* (1610), de tudo o que existe e não existe entre o Céu e a Terra, mas sempre em termos de filologia clássica. Justus Lipsius (1547-1606), que aderiu sucessivamente ao catolicismo, ao luteranismo e ao calvinismo, e era, no fundo, um estoico (*Manuductio ad Stoicam philosophiam*, 1604), sabia escrever sobre assuntos tão variados como *De militia romana*, *De gladiatoribus*, *De amphitheatro*, *De cruce*, *De vestalibus*. Isaac Casaubonus (1559-1614), conselheiro do rei Jaime I da Inglaterra, oscilava apenas entre *De satyrica Graecorum poesi et Romanorum satyra* e *Exercitationes de rebus sacris et ecclesiasticis*. Janus Gruterus (1560-1627) colecionou, sozinho, as *Inscriptiones antiquae totius orbis romani*. Gerhardus Vossius (1577-1649) foi o maior perito em etimologia, retórica, latim medieval, historiografia antiga e teologia pelagiana, tudo a um tempo só. Daniel Heinsius (1580-1655) foi o grande comentador de Hesíodo, Teócrito e do Novo Testamento, e fez, com virtuosidade igual, versos em grego, latim e holandês. Claudius Salmasius (1588-1653), famoso como defensor do infeliz rei Carlos I da Inglaterra, erudito em coisas jurídicas e militares, consagrou quinze anos de vida a assunto tão importante como *Plinianae exercitationes in Solinum*, esgotando-o para sempre. Johannes Fridericus Gronovius (1611-1671) conheceu, como ninguém, as intimidades da moeda romana (*Commentarius de sestertiis*), e Johannes Graevius (1632-1703) reuniu o enorme *Thesaurus antiquitatum Italiae*. A maioria desses *scholars* são holandeses; e mesmo quando franceses ou alemães, pontificaram, pelo menos, na Universidade holandesa de Leyden. Mas a nacionalidade não importa: todos eles têm os nomes latinizados, e todos eles lembram imediatamente os retratos de dignos

professores com perucas enormes, entre estantes cheias de pesados in-fólios. É a época da nota erudita ao pé da página.

A Antiguidade torna-se mania de burgueses eruditos: fazem, com paciência enorme, as primeiras traduções perfeitas, o Virgílio e Ovídio de Dryden, o Virgílio de Vondel, o Lucrécio de Alessandro Marchetti, o Lucano do espanhol Jaureguí e o do inglês Rowe; e ao lado desses grandes artistas calmos aparece até o materialista Hobbes, traduzindo Homero (1675). Em Lucano, esses burgueses apreciam a patética altivez do literato erudito perante os poderosos deste mundo[28]. Em horas de ócio, os poetas eruditos sabem brincar, na poesia horaciano-anacreôntica de Chiabrera, Menzini, Rolli, Esteban Manuel de Villegas e Robert Herrick. Ressentimentos contra a sociedade aristocrática inspiram-lhes, enfim, a compreensão perfeita da malícia horaciana, nas sátiras e epístolas que Dryden (*Religio laici*) e Boileau tão bem imitaram. Vive – coisa rara em toda a história literária – verdadeiro espírito horaciano, em vários poetas espanhóis da época, nos sonetos de Milton, nas poesias de Marvell e Testi[29]; e, por outro lado, encontra-se algo de furor sagrado contra o século nas traduções que Dryden fez de Pérsio e Juvenal. A grande ambição dos poetas-burgueses do século aristocrático é a poesia sagrada de Píndaro, imitada por Chiabrera, Guidi, Malherbe, Cowley, Dryden[30]. Mas a arma satírica mais eficiente da literatura erudita dos burgueses do Barroco é a imitação da epopeia herói-cômica: a *Secchia rapita*, de Tassoni, é o melhor exemplo; Villaviciosa, na *Mosquea* (imitada de Folengo), e Lope de Vega, na *Gatomaquia*, brincam apenas; o *Hudibras*, de Butler, embora de tendência oposta, antibarroca, resume e termina um século de história inglesa.

Plauto continua a fornecer matéria-prima aos comediógrafos: reconhece-se o *Miles gloriosus* no Captain Bodadil, em *Every Man in His Humour*, de Ben Jonson, e no Capitaine Matamore, da *Illusion comique*, de Corneille; *Menaechmi*, nas comédias do mesmo nome, de Rotrou (1636) e Regnard (1705); *Anfitrião*, em obras de Rotrou (*Les deux Sosies*, 1683), Molière e Dryden; *Aulularia*, em *The Case is Altered*, de Ben Jonson, e em *Warenar*, de Hooft; *Captivi*, nos *Captifs*, de Rotrou, e em *A New Way to Pay Old Debts*, de Massinger; *Mostellaria*, no *English Traveller*, de Thomas Heywood, e em *Retour imprévu*, de Regnard; *Bacchides*, em *L'étourdi*, de Molière. Mas tudo isso não passa de matéria-prima para farsas

divertidas. A fina sociedade prefere o comediógrafo mais delicado, que só servia, antes, de leitura escolar: Terêncio. Os profissionais do teatro gostam ainda das situações equívocas do *Eunuchus* e do *Phormio*, imitadas por Bredero em *Moortje*, Wycherley em *The Country Wife*, e Molière nas *Fourberies de Scapin*. Mas a peça preferida de Terêncio é a mais finamente psicológica, *Adelphi*, modelo da *Scornful Lady*, de Beaumont e Fletcher, e da *École des pères*, de Baron, e sobretudo da *École des maris*, de Molère.

De Sófocles já não se fala fora dos círculos eruditos, a não ser com louvores insinceros. A tragédia é meio retórica, meio psicológica, e quase sempre política, como a de Sêneca. O malogro de Trissino, na imitação de Sófocles, fora decisivo. Giraldi Cinzio afirma francamente a superioridade de Sêneca sobre os gregos; na *Orbecche* aparecem, como em Sêneca, juramentos de vingança, fúrias, espectros, mortes em pleno palco. A tragédia senequiana fascinou toda a Europa, pela psicologia sutil e cruel, e pelos lugares-comuns da retórica retumbante. Senequianos encontram-se na Alemanha (Opitz, Gryphius, Lohenstein), na Holanda (Vondel, Samuel Coster), até na Suécia (Stjernhjelm). Muret e Jodelle precedem o maior senequiano francês: Robert Garnier. A influência de Garnier, na Inglaterra, é um dos fatos mais importantes da história literária comparada[31]. Thomas Kyd traduziu a *Cornélie*, de Garnier, como *Pompey the Great, his Faire Corneliaes Tragedy* (1595); o mesmo Kyd aliou, na *Spanish Tragedy*, a "tragédia de vingança" senequiana aos elementos populares do teatro inglês. *The Spanish Tragedy* é a peça exemplar do teatro elisabetano-jacobeu: dela descendem *Titus Andronicus*, *Richard III*, *Macbeth*, e a mais famosa das tragédias de vingança, *Hamlet*; depois, *Bussy d'Ambois*, de Chapman, *Antonio and Mellida*, de Marston, *The Revenger's Tragedy*, de Tourneur, as tragédias de Webster, e *The Triumph of Death*, de Beaumont e Fletcher. Na França, Garnier não se tornou modelo, mas influiu na *Medeia* de Corneille; e dela descende a tragédia de psicologia feminina, de Racine: *Andrômaca*, *Ifigênia*, *Fedra*. Nestas, Sêneca é superado pelo próprio modelo do romano: Eurípedes. Pela primeira vez, o Ocidente moderno, tão profundamente latinizado, recebe um raio de beleza grega; no fundo, porém, é uma síntese francesa.

O Barroco deu Plauto por Sêneca. Preferiu a sátira horaciana e a epopeia herói-cômica a Virgílio. Platão e Plutarco são substituídos pelo

estocismo sombrio de Sêneca e Lucano. Não consegue pôr a peruca a Píndaro, mas transforma o mundo em dicionário e edição crítica. É a Antiguidade da erudição, da malícia e da tragédia.

O século XVIII, que parece o primeiro dos modernos, é, em certo sentido, mais arcaizante do que todos os precedentes: parece que receia avançar um passo sem estar autorizado por um modelo antigo. Mas a Antiguidade permite-lhe tudo. Homero, ocupando enfim o lugar de Virgílio, aparece na tradução elegante de Pope (*Iliad*, 1715/1720; *Odyssey*, 1725/1726), na prosaica e vigorosa versão de Houdart La Motte (*Iliade*, 1714), através das vagas e poéticas nuvens nórdicas da tradução de Cowper (1791), através do pré-romantismo germânico da tradução de Voss (*Odyssee*, 1781; *Ilias*, 1793), da qual descende, por turno, a poesia madura de Goethe; e aparece o melódico classicismo italiano da *Iliade*, de Monti, e da *Odissea*, de Ippolito Pindemonte[32].

A Antiguidade do Rococó é um céu cor-de-rosa, cheio de ninfas e *amoretti*, sobre um banheiro luxuoso ou um parque artificial; pelo menos, é esta a impressão sugerida pela poesia anacreôntica de um Bernis, Giovanni Meli, Meléndez Valdés, Hagedorn, Gleim, Uz, e ainda pelas primeiras poesias de Goethe e Puchkin[33]. Harmoniza-se com tudo isso a ternura ovidiana de Monti, o aspecto bucólico de Virgílio nas traduções de Delille e Cesare Arici, e na poesia pastoral de Pope, Thomson e William Collins, e a elegância de Pope ao transformar, no *Rape of the Lock*, a sátira herói-cômica em festa aristocrática. Toda a poesia inglesa do século XVIII, antes da irrupção do pré-romantismo, tem sabor virgiliano[34].

Terêncio continua a fornecer modelos de comédia aristocrática; *Eunuchus* reaparece na *Bellamira*, de Sedley, no *Eunuque*, de Brueys e Palaprat e no *Jacob de Tyboe,* de Holberg. Plauto continua a fornecer modelos à farsa, bastante atenuada, como revela a comparação da *Mostellaria* com o *Drummer*, de Addison, do *Miles gloriosus* com o *Diederich Menschenskraek*, de Holberg, do *Trinummus* com o *Tresor caché*, de Destouches, dos *Captivi* com o *Schatz*, de Lessing, dos *Menaechmi* com os *Due gemelli veneziani*, de Goldoni. O próprio Horácio é interpretado como poeta anacreôntico, menos satírico do que paisagista, em Pope (*Imitations of Horace*, 1733/1739), Cowper, William Collins (*To Evening* e Od. I, 5), em Chénier (*Élégies*), em Meléndez Valdés e Leandro Fernández de

Moratín; no arcadismo de Filinto Elísio e na tradução italiana de Francesco Cassoli. Veremos também aparecer um Horácio mais sério, mais pensativo, nas odes de Parini, e um Horácio ovidianamente exilado entre os "bárbaros" na poesia do húngaro Daniel Berzsenyi.

O Rococó tem um reverso curioso. O espírito virgiliano de Fénelon encontra-se na "oposição"; *Il Giorno*, o poema irônico de Parini contra as futilidades da vida aristocrática, é uma espécie de "Georgicas urbanas", e no *Peder Paars*, a epopeia herói-cômica de Holberg, aparece o problema social do servo, com certa rusticidade. A brutalidade é também outra característica do século em que os "pastores" de Versalhes e o Marquês de Sade são contemporâneos. A par da suavidade do tibuliano Savioli e do realismo teocritiano de Chénier e Landor surge a sensualidade properciana das *Roemische Elegien* de Goethe e dos poemas do sueco Kellgrén; e o idílio de *Paulo e Virgínia* será substituído pela ingenuidade mais nua da tradução de *Daphnis et Chloé* feita por Courier. Sêneca volta da Inglaterra e enche o teatro francês com os horrores de Crébillon père e os efeitos melodramáticos de Voltaire. Aparecem, então, "Antiguidades" inesperadas: a incredulidade materialista de Lucrécio, na imitação de Chénier e na tradução alemã de Knebel; a sátira violenta de Juvenal, em Samuel Johnson (*London* corresponde à Sát. III, e *The Vanity of Human Wishes* à Sát. X) e no *Misogallo*, de Alfieri.

A contar de 1750, o pré-romantismo europeu criara uma imagem inteiramente nova da Antiguidade. Uma ternura de feição diferente da do Rococó – o sentimentalismo – tira efeitos inéditos daquele velho livro didático que é Terêncio: a *Andria*, pouco imitada até então, forneceu, depois dos *Conscious Lovers*, (1722) de Steele, um novo tipo de comédia sentimental; e os *Adelphi* transformaram-se no *Père de famille*, de Diderot, em peça burguesa. Eurípides é ainda interpretado através de Racine, em Alfieri (*Alceste*, *Polinice*) e Goethe (*Iphigenie auf Tauris*); e, tanto num como noutro (e mais tarde em Oehlenschlaeger), percebe-se a influência de Sófocles; também, pela primeira vez na história moderna, Ésquilo se torna mais que um nome: já em 1738, Thomson traduzira o *Agamêmnon*, e Alfieri em *Agamemnone* e *Oreste* revela-se um apaixonado esquiliano, embora não autêntico. Pela primeira vez, na história das literaturas modernas, Píndaro torna-se um pouco mais acessível: em Gray (*The Progress of*

Poesy, The Bard), em Foscolo, nas odes religiosas de Klopstock, em Hoelderlin, na poesia patriótica de Quintana, nas solenes odes russas de Derchavin. Um Plutarco diferente do da Renascença – um Plutarco de revoltas catilinárias, enche de entusiasmo os *Raeuber*, de Schiller, e as tiradas tiranicidas de Rousseau e Alfieri. A eloquência de Demóstenes, nobre e violenta, substitui a urbanidade de Cícero, e ressoa nos discursos dos dois Pitts, de Fox, Burke, Canning, Brougham, na Câmara dos Comuns[35].

O fato mais importante dessa evolução é a substituição dos romanos pelos gregos; de Virgílio por Homero, de Horácio por Píndaro, de Sêneca por Sófocles, de Cícero por Demóstenes[36]. Essa substituição, já iniciada pelos pré-românticos ingleses do século XVIII, foi principalmente obra dos poetas e filólogos alemães de 1800; constitui o *pendant* da abolição de conceitos importantes do Direito romano pelo Código de Napoleão. O ensaio de Schiller *Sobre Poesia Ingênua e Sentimental* (1796) fornece um lema: a poesia latina era "sentimental", porque de segunda mão, epigônica e alexandrina; à índole de originalidade dos povos "novos", "modernos", corresponderá a poesia "ingênua", original, dos gregos. O pré-romantismo pré-revolucionário gostava de acentuar os elementos primitivos da civilização grega, o realismo ingênuo, o individualismo apaixonado. Com a revelação do caráter burguês da Revolução, desde o Diretório, e o advento do estilo "Empire", neoclassicista, a nova imagem da Antiguidade "olímpica" de Weimar e de todos os classicistas europeus do século XIX, o Olimpo de uma civilização de beleza mediterrânea e equilíbrio feliz, superior a todas as civilizações posteriores: o ideal comum da elite dos homens cultos da Europa. Esta "Antiguidade estática" – e estética – é a que aparece nos manuais históricos, até hoje. É a Antiguidade de Renan (*Prière sur l'Acropole*), de Burckhardt (antes de ele conceber a *História da Civilização Grega*) e dos *scholars* de Oxford e Cambridge.

Esta "Antiguidade estática e estética", definida até hoje pelos humanistas da escola secundária, já não correspondia a necessidades vitais de uma civilização homogênea. Não se baseava no consenso da sociedade, e sim de uma casta de eruditos e semieruditos, que perdeu cada vez mais o aspecto de unanimidade internacional, à medida que a unidade europeia se fragmentava, durante o século XIX, por influência dos nacionalismos. A democratização progressiva tornou insustentável um ideal de elite que tinha por

premissa o conhecimento de línguas difíceis, sem aplicação na vida prática, e estudos de muitos anos, acessíveis, só aos filhos de uma classe economicamente privilegiada. Já antes da fragmentação social da sociedade europeia começara a fragmentação nacional. A língua de Cícero fora, desde o século XV, a "língua comum" dos europeus cultos; a língua de Erasmo fora desde o século XVI, a "língua comum", pelo menos, dos eruditos. Só do começo do século XVIII, a pálida "Antiguidade Rococó" deu à Europa um aspecto de civilização internacional: as alusões mitológicas foram compreendidas imediatamente e em toda a parte. O pré-romantismo acabou com a poesia mitológica, rompendo assim um dos últimos laços da unidade europeia; o famoso *Sermone sulla mitologia* (1825), de Vicenzo Monti, última e já quase póstuma defesa da mitologia, marca o fim de uma era. Depois, já não se conseguiu unificar a Europa literária em torno da mitologia nórdica ou céltica dos pré-românticos, ou da "mitologia cristã" de Chateaubriand, ou ainda da "mitologia científica" dos materialistas e evolucionistas. Do mesmo modo, a unidade latina não pode ser substituída por uma unidade grega. A língua grega não encontrou o apoio que o latim sempre tivera nas línguas neolatinas; o classicismo grego revelou-se coisa artificial e dificilmente assimilável. Ao contrário, a distinção nítida entre a Antiguidade grega e a Antiguidade romana levou a dúvidas com respeito ao valor absoluto do ideal antigo geral. O primeiro reflexo dessa dúvida foi a crítica filológica, que no começo do século XVIII, com Richard Bentley e Bayle, revelou as espessas camadas de lenda e falsificação eruditas em torno da Antiguidade, para, ao terminar o século, duvidar, com Friedrich August Wolf, da autenticidade de Homero. O segundo reflexo foi a atitude dos românticos de preferirem às literaturas antigas as literaturas medievais, por serem do nosso próprio sangue, e até as literaturas renascentistas, que, sob formas aparentemente antigas, também são literaturas "nossas", modernas. Friedrich Schlegel, homem do século XVIII e helenista erudito, e ao mesmo tempo o maior pensador do primeiro romantismo, tirou a conclusão penetrante: "Todos encontraram sempre nos antigos o que desejavam e aquilo de que precisavam, quer dizer, encontraram a si mesmos." Mas, quando a sociedade democrática e nacionalista do século XIX já não precisar de nada da Antiguidade, então não se poderá fugir à pergunta: "What's Hecuba to him, or he to Hecuba?"

"Todos encontraram sempre nos antigos... a si mesmos." As experiências do caminho percorrido confirmam essa tese. O Homero de Chapman, o Homero de Pope e o Homero de Voss são poetas de 1600, de 1700 e de 1800; o "verdadeiro" Homero, propriedade exclusiva dos filólogos, existe em nossa ciência, mas não em nossa literatura. Nunca uma literatura moderna se aproximou tanto do ideal clássico quanto a literatura francesa da segunda metade do século XVII; e é, no entanto, uma criação genuinamente francesa[37].

Durante os onze séculos anteriores a Antiguidade foi sempre variável como critério e como medida: é este o sentido da frase de Friedrich Schlegel. Para os românticos, a Antiguidade já não significava um ideal absoluto, e sim uma experiência histórica entre outras, uma das mais remotas, e a mais alheia de todas; para interpretá-la, o século XIX confiava-se à crítica histórica.

A filologia clássica do século XIX não pertence à literatura: é linguística, arqueologia, epigrafia, numismática, historiografia exata. Wolf, o *dénicheur* de Homero, Niebuhr, o *dénicheur* dos heróis romanos, Mahaffy, o *dénicheur* dos exércitos gregos, marcam fases de um caminho de destruição. Tampouco faltam os reabilitadores: os Boeckhs, os Wilamowitzs, os Lowes Dickinson. Mas o resultado é sempre o mesmo: quanto mais sabemos da Antiguidade – e sabemos hoje infinitamente mais do que os polígrafos barrocos sonharam – tanto mais estranha aparece. As traduções modernas, feitas não por poetas, mas por especialistas, transmitem-nos textos seguros e incompreensíveis, e, muitas vezes, o que antigamente parecia cume da poesia, parece-nos hoje lugar-comum penosamente estilizado. Não conseguimos alcançar a "verdadeira" Antiguidade; com os progressos da "verdade histórica", a Antiguidade perdeu o papel de critério e ideal. Hoje, o humanismo já não é uma força viva: seria possível escrever uma história da literatura dos séculos XIX e XX sem mencionar a influência das letras gregas e romanas. A Antiguidade está reduzida a disciplina escolar: recomenda-se o estudo do grego para fins de educação filosófica e estética, e o estudo da língua latina para fins de educação lógica e para compreender melhor a sintaxe das línguas neolatinas. Enquanto a literatura moderna sofreu a influência das letras clássicas – no parnasianismo pós-romântico, no

neoclassicismo de certos grupos simbolistas, no estoicismo de certos diletantes e pessimistas modernos – foi literatura de evasão.

Um primeiro movimento neoclassicista surgiu por volta de 1850, preparado por certas tendências do último romantismo, tais como o entusiasmo de Shelley por Ésquilo, o "paganismo" de Maurice de Guérin, a tentativa de Keats de superar o romantismo pelo grecismo, a imitação dos metros gregos na poesia alemã de Platen, o bucolismo teocritiano de Moerike e as inclinações virgilianas em Victor Hugo. Na segunda metade do século, essas tendências se generalizaram. De Platen provêm, por influência direta, as *Odi barbare*, de Carducci, que são uma renovação do classicismo italiano. Em Shelley se origina o entusiasmo de Swinburne, meio escolar, meio dionisíaco. De Keats herdou Tennyson as tendêcnias arcaizantes (*To Virgil*); influências virgilianas encontram-se em poetas tão diferentes como Mathew Arnold e Pascoli. Todos eles participam da reação contra a civilização materialista da época; são inimigos da democracia ou do cristianismo, ou mesmo de ambos, e são todos pessimistas, ou seja, contra a corrente, sem esperança de vencer, fechando-se em ideais artísticos. Na França, esse sonho parnasiano torna-se sistema[38], representado por Leconte de Lisle, o poeta dos *Poèmes antiques*; as suas traduções de Homero (1866/1867), Hesíodo (1869), Teócrito (1861), Ésquilo (1872), Sófocles (1877), Horácio (1873) e Eurípides (1885) constituem o último corpo compacto de poesia antiga numa literatura moderna.

O classicismo de Leconte de Lisle revela certas qualidades que nenhum classicismo anterior conheceu: a preferência pelos mitos bárbaros da Grécia primitiva e pelo pessimismo desesperado dos últimos pagãos. Nisso, Leconte de Lisle é bem o contemporâneo de Bachofen e Rohde, que descobriram os primitivos cultos fúnebres dos gregos; de Burckhardt, que destruiu a imagem da Grécia olímpica e harmônica, descobrindo o pessimismo feroz dos habitantes da *polis* totalitária; de Nietzsche, que inventou a Antiguidade dionisíaca, escondendo atrás de gritos de alegria histérica a angústica apocalíptica. Traços dessa histeria erudita encontram-se na dramaturgia euripidiana de Hofmannsthal (*Oedipus und die Sphinx, Electra*), em D'Annunzio (*Fedra*) e em Wyspianski. Mas o "fin du siècle" passou sem que se realizasse o "grand soir"; e o simbolismo burguês acalmou-se na frieza de um neoclassicismo de difusão internacional, representado por Henri de

Régnier, Moréas, Stephan George, Bridges, Viatcheslav Ivanov, Staff, Ekelund.

Essas tendências arcaizantes ainda não acabaram inteiramente; apenas perderam o caráter de movimentos organizados, transformando-se em atitudes solitárias. Assim podemos considerar o parnasianismo do poeta americano William Leonard, traduzindo Lucrécio (1916); o bucolismo virgiliano de Jammes (*Géorgiques chrétiennes*, 1911/1912); o evasionismo erudito e emotivo de Thornton Wilder (*The Woman of Andros*). Em outros casos, os nomes antigos, modernizados, servem apenas de símbolos de validade geral. Assim o pacifismo histórico de Werfel (*Die Troerinnen*, 1915), a angústia religiosa de Unamuno (tradução da *Medeia,* de Sêneca), a Antiguidade psicanalítica de O'Neill (*Mourning Becomes Electra*, 1931) e a existencialista de Sartre (*Les mouches*). Mas há outros casos, diferentes, de poetas modernos, "radicais", se lembrarem da Antiguidade: Horace Gregory, por exemplo, traduziu Catulo (1931); Maxwell Anderson renovou, em *The Wingless Victory* (1936), aquela mesma *Medeia*, de Sêneca, que também foi modernizada por Robinson Jeffers; Louis Mac Neice traduziu o *Agamêmnon*, de Ésquilo; e Day Lewis, as *Geórgicas*. Nos últimos anos, as traduções de poetas antigos para o inglês constituem verdadeira onda. O que num Ésquilo ou num Sêneca atrai os poetas modernos é a atitude pessimista e, no entanto, viril, em face de terríveis transições sociais. Um sentimento parecido chama a atenção para a atitude de Ulisses. Já em 1918, o escritor norueguês Arne Garborg, espírito angustiado e barbaramente nórdico, refugiado na solidão das montanhas mais setentrionais do continente, surpreendeu o mundo com uma tradução da *Odisseia*. E Thomas Edward Lawrence, o famoso e fantástico "Lawrence da Arábia", quando desesperou da política inglesa e do mundo moderno, publicou, em 1932, a sua tradução em prosa da *Odisseia*. Poderíamos considerá-las despedidas resignadas: o sol de Homero, que iluminou durante milênios a paisagem europeia em torno do mar de Ulisses e São Paulo, parece enviar-nos da última Tule, antes de seu ocaso para sempre, os derradeiros raios.

Essa visão antipassadista da Antiguidade não corresponde, porém, aos fatos históricos e à sua justa interpretação. No estudo *Três Fontes e Três Elementos do Marxismo*[39], Lênin caracteriza o marxismo como herdeiro legítimo da filosofia alemã, da economia política inglesa e do socialismo

francês. Nas origens desses três elementos encontram-se pensamentos antigos: o idealismo acadêmico, o materialismo epicureu e a utopia platônica. Não será difícil demonstrar, da mesma maneira, a presença invisível da Antiguidade em todos os setores do pensamento moderno; e do pensamento antigo, a literatura antiga é a mais completa expressão emotiva. Daí se origina o fato de todos os gêneros literários ainda hoje existentes haverem sido criados pelos gregos, tendo-nos sido transmitidos pelos romanos. A negação futurista do humanismo, embora admitindo essas origens, considera-as como superadas, já sem valor atual. A interpretação dialética dos fatos históricos chega a outro resultado: a contradição dialética entre o presente e o passado pode ser removida pela ação, mas nunca pelo pensamento; o pensamento não pode abolir o que nos foi dado pela história; o pensamento pode conservar, mas não abolir o fato histórico; na dialética hegeliana, a abolição (*Aufhebung*) do passado significa a sua conservação (*Aufbewahrung*)[40].

Existem, pois, fatos históricos que não passam, mas que, pelo contrário, permanecem, entre estes encontram-se os fatos da história espiritual em geral, e da história literária em particular. A história literária não pode ser escrita como história política, revelando a relação pragmática entre os fatos; neste caso, a história literária seria a narração dos chamados "movimentos", dos grupos e escolas, e das suas polêmicas, das tentativas de sistematização filosófica dos programas e manifestos, e, na melhor das hipóteses, das chamadas "influências" e da migração dos enredos pelas épocas e pelas literaturas: quer dizer, a história literária seria a relação dos fatos exteriores e de importância menor. Fatos desta natureza constituem parte integrante da historiografia política, ocupada com os acontecimentos que se passaram. Existe, porém, entre a historiografia política e a historiografia literária, uma diferença essencial: aquela vê os acontecimentos do ponto de vista do "era"; esta, do ponto de vista do "é". O objeto principal da historiografia literária é constituído pelas "obras", não "abolidas", mas "conservadas"; as obras que não passaram, mas que permanecem e continuma. A bem dizer, essas obras não têm história[41], senão a das suas interpretações, cuja multiplicidade através dos tempos lhes confirma a permanência.

Nessa circunstância se baseia a parte crítica da histografia literária: a verificação das obras que restam. E que é que resta da Antiguidade? Do

ponto de vista material, muito pouco. A literatura grega era, sem dúvida, uma das maiores, em sentido quantitativo, e a romana, pelo menos, muito considerável. A poesia lírica grega, com exceção da de Píndaro, perdeu-se quase completamente; só possuímos, hoje, fragmentos dela. Sabemos da existência de 90 peças de Ésquilo, e só temos 7; das 120 peças de Sófocles, restam-nos 7; das 80 ou 90 peças de Eurípides, possuímos apenas 19. Dos outros poetas trágicos, nada nos resta; da comédia, além de Aristófanes chegaram até nós alguns fragmentos de Menandro. Os florilégios e enciclopédias bizantinos, fornecendo-nos inúmeras citações e muitos resumos de obras perdidas, fazem-nos sentir essa perda. Da literatura romana não conhecemos bem as origens nem a evolução, e sim apenas a renascença e a decadência.

Esse estado de coisas apresenta certas vantagens: o tempo tem feito a escolha, e a atenção fica concentrada nas obras. Por outro lado, é impossível escrever uma verdadeira história das literaturas antigas. Seria, porventura, possível escrever a história da literatura inglesa sem conhecer a poesia lírica inglesa, ou escrever a história da literatura espanhola conhecendo só a décima parte das suas obras dramáticas? A arqueologia e a historiografia dos últimos cem anos forneceram uma quantidade imensa de novas datas sobre a história política, econômica e social da Antiguidade; o *background* já está bastante iluminado. Mas o nosso conhecimento das obras literárias, apesar dos muitos fragmentos encontrados nos papiros egípcios, não aumentou do mesmo modo. Não é possível – e nunca o será, talvez – conhecer a evolução das letras antigas; o que possuímos, são últimos resultados e fragmentos de resultados.

Enquanto a "Antiguidade" foi considerada de maneira estática, como produto da época mais esplêndida da civilização humana, aquelas obras foram consideradas como modelos. Hoje, a "Antiguidade" é interpretada de maneira dinâmica, como série de reflexos variáveis que uma civilização alheia deixou nas diferentes épocas da nossa própria história. A verdadeira significação da Antiguidade – o motivo da sobrevivência das suas obras – deve encontrar-se na própria tradição milenar que ela deixou. Esta tradição existe em nossos dias apenas como rotina escolar, apontando os gregos como donos de beleza olímpica e profundidade filosófica, e os romanos como exemplo de heroísmo viril e razão lógico-jurídica. Contudo, não é

uma tradição inventada pelos humanistas da Renascença e mantida pelos humanistas da escola secundária moderna. Aquela tradição é tão velha como a própria civilização da Antiguidade.

A *Ilíada* não é um documento contemporâneo das guerras heroicas da Grécia primitiva; é documento de uma época posterior, e, apesar disso, muito remota – as opiniões diferem entre o século IX e o século VII. Já então existia a tradição de uma estética requintada, de uma aristocracia meio divina, meio humana, imagem reprojetada sobre os rudes guerreiros de um passado já quase esquecido. O ideal de beleza harmônica, nutrido pelo sol sobre o mar jônico, não é um sonho moderno; encontra-se já na *Ilíada*, e já como tradição secular[42]. Para completar o quadro dos ideais e tradições homéricas, é preciso esquecer o conceito moderno de "filósofo", como sonhador metafísico ou como investigador intrépido de verdades novas e cada vez mais profundas. O filósofo grego é, em primeira linha, um retor, um "sofista", um homem habilíssimo, que ensina mil recursos para vencer na vida política e judiciária; um descendente espiritual de Ulisses[43].

A "tradição romana" é igualmente tão antiga como a própria civilização romana. Já num verso do poeta épico Quintus Ennius, do século III antes da nossa era, se encontra o dogma tradicional: "Moribus antiquis stat res Romana virisque"; e pouco depois, no século II, Marcus Porcius Cato exprime a doutrina da resistência viril deste modo: "Quis hanc contumeliam, quis hoc imperium, quis hanc servitutem ferre potest?"

Trata-se, pois, de tradições que não são o resultado das civilizações antigas, e sim o seu substrato. Apenas, "tradição" tem, para os antigos, um sentido diferente da acepção em que hoje tomamos a palavra. "Tradição", para a Antiguidade, não é um corpo de doutrinas e atitudes, que se faz mister aceitar e imitar, assim como acontece entre nós, com as nossas tradições. O conceito hodierno de "tradição" é inseparável dos conceitos "fé" e "imitação", ou "dogma". No mesmo sentido, tomou-se sempre, entre nós, o humanismo, isto é, como "dogma" do valor superior dos modelos antigos, e como imitação desses modelos; assim se interpretou a *mimesis*, conceito principal da estética aristotélica. Se fosse este o sentido de "tradição" na Antiguidade, qualquer defesa do humanismo e ocupação com a literatura greco-romana seria inútil. O sentido de "tradição" entre os antigos era, porém, diferente. As religiões da Antiguidade não conhecem "dogmas";

consistem essencialmente num corpo de ritos sagrados que é preciso repetir sempre, "imitar", de modo que o problema se reduz à acepção da palavra *mimesis*, imitação.

Toda a literatura greco-romana repete invariavelmente os mesmos assuntos, transmitidos pela tradição. Mas, quanto a essa tradição, os antigos permitem-se as maiores liberdades; chegam a modificar livremente até os mitos sagrados, e fizeram isso desde o começo. Já no hino homerídico a Apolo, atribuído, segundo um escoliasta de Píndaro, a Kynaithios de Quios (c. 580 antes da nossa era), encontram-se trechos considerados outrora como acréscimos incoerentes, e reconhecidos hoje como modificações do mito tradicional para fins de técnica literária[44]. Mais tarde, a literatura greco-romana irá fornecer inúmeros exemplos dessas modificações livres da tradição aceita. Quer dizer que, desde os começos da civilização grega, os antigos consideraram a *mimesis* não como imitação servil, e sim como processo criador. A definição relativamente moderna da arte como "imitação da natureza" pode-se apoiar num testemunho antigo: em Platão. Mas na *República* a arte só é definida como "imitação da natureza", duplicação supérflua de objetos existentes, para justificar a expulsão dos poetas; conclusão que não se tirou ainda a respeito dos modernos propagandistas da arte como mera "imitação da natureza". A refutação desse conceito platônico encontra-se em Aristóteles. Mantendo o conceito *mimesis*, Aristóteles demonstra que a obra de arte não é uma simples repetição do objeto natural em outra matéria. A *mimesis* acrescenta qualquer coisa ao objeto, e também ao assunto transmitido pela tradição. A *mimesis*, segundo Aristóteles, não é mera imitação; é a técnica literária da transformação de impulsos psicológicos do poeta em estruturas linguísticas, sem preocupação da conformidade com a natureza ou com a forma tradicional do assunto[45]. As modificações poéticas, introduzidas deste modo, incorporaram-se imediatamente à "natureza" e à "tradição", e nisso reside a diferença entre a maneira antiga e a maneira moderna de considerar a literatura e o mundo[46]. O homem antigo era incapaz de distinguir bem, na obra de arte, entre a Natureza e a representação da Natureza; viu a Natureza sempre através da arte. Do mesmo modo, o homem antigo não era capaz de distinguir bem entre a tradição e a poesia; até a mitologia, a tradição religiosa, estava largamente composta de invenções dos poetas. O homem antigo era, até certo

ponto, incapaz de distinguir exatamente entre a realidade e a idealidade. A consequência disto é a falta de realismo e de idealização na arte antiga: o plano real e o plano ideal coincidem perfeitamente, de modo que o que nos parece idealizado, ao grego parecia realista e real. Daí a enorme capacidade de imaginação especulativa dos gregos, na arte, na literatura, na filosofia. Criaram, mentalmente, mundos, sem cair em romantismo ou evasionismo, porque esses mundos espirituais, logo depois de criados, se incorporaram à realidade, para fazer parte dela. Deste modo, os gregos criaram não só uma arte, uma literatura, uma filosofia, uma ciência, mas também, e em primeira linha, os conceitos desses reinos do espírito como realidades, ou, como nós outros diríamos, como realidades superiores – distinção que o grego ignorava. O nosso "mundo ideal" – arte, literatura, filosofia, ciência pura – é uma criação do espírito grego. Apenas com uma diferença: para nós, é um "mundo ideal", sempre diferente da realidade das coisas; para os gregos, a idealidade do pensamento filosófico e das obras de arte coincidia com a realidade das coisas. Neste sentido, o mundo grego continua como ideal eterno.

Os romanos não possuíam a força de abstração dos gregos. Assim como o "idealismo" dos gregos é para nós inconcebível e portanto inimitável – vivemos apenas consumindo-lhes a herança – assim o realismo dos romanos. O caráter materialista da religião romana é exemplo disso. O realismo romano chegou ao extremo de excluir toda a possibilidade de criação ideal: não existe propriamente literatura romana que não seja imitação dos gregos pelos romanos cultos, educados à maneira grega, e numa época relativamente tardia. Explica-se assim o fato de não existir evolução da literatura romana, que principia logo com uma "renascença" meio romântica da literatura grega[47]. O material desta literatura de segunda mão já não era a imaginação grega; era a própria realidade romana, literariamente idealizada. A literatura romana fornece os primeiros exemplos de idealização, romantismo e evasão; talvez por isso os modelos romanos tenham exercido nas literaturas modernas influência muito maior do que os modelos gregos.

A literatura romana não criou um mundo espiritual independente, como a literatura grega; foi, antes, ocupação de uma elite culta, ou até de indivíduos isolados, mais ou menos separados da realidade. A evolução posterior da literatura romana é a história da luta contínua do homem para defender-

se dessa realidade bruta, para manter a sua independência espiritual. As suas vitórias e derrotas neste caminho ficaram cristalizadas nas obras da literatura romana.

Já se disse que as obras das literaturas antigas são dificilmente traduzíveis: quando traduzidas literalmente, parecem estranhas, inteiramente alheias ao nosso modo de pensar e sentir, e quando traduzidas livremente, acomodadas a esse nosso modo – muito do que os séculos elogiaram parece então lugar-comum gasto. Agora, essa dificuldade é explicável. Quando as obras da Antiguidade são traduzidas literalmente, reparamos que pertencem a um mundo alheio, com o qual a nossa realidade não tem nada em comum. Mas quando traduzidas livremente, isto é, realmente para a nossa língua, então reconhecemos nelas os nossos próprios ideais básicos, herdados da Antiguidade e propriedade comum, dela e nossa; por isso nos parecem lugares-comuns. Combinando esses dois fatos, chega-se a reconhecer a significação histórica da Antiguidade: uma civilização alheia forneceu durante quase dois milênios os critérios da nossa própria civilização. É um caso único na história universal; um caso de que não há exemplos em outras civilizações. Daí as consequências do humanismo bimilenar da humanidade ocidental, as boas e as menos boas. Sem aquele ideal transcendente, sem aquele critério alheio, a civilização moderna teria sido incapaz de renovações periódicas, ter-se-ia petrificado como as grandes civilizações do Oriente; e que significam, em comparação com isso, as épocas passageiras de imitação estéril? A criação de um mundo ideal pelos gregos e a luta dos melhores entre os romanos contra a realidade material foram e continuma a ser os primeiros exemplos de "humanidade pela humanidade", de "humanismo". Neste sentido, as obras da Antiguidade são soluções literárias de problemas geralmente humanos; as vitórias dos antigos são virtualmente vitórias nossas, as derrotas dos antigos são virtualmente derrotas nossas. Para nós, em quase dois mil anos de tentação permanente de sair da qualidade humana, a mera sobrevivência daquelas obras constitui um sinal, lembrando-nos que somos homens. Mas se esta consciência se perdesse, um dia, então teria chegado o tempo de deixar de "chorar por Hécuba", e de chorar por nós mesmos.

7 A. Graf: *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo.* 2ª ed. Torino, 1923.

8 L. Varga: *Das Schlagwort vom finsteren Mittelalter*. Berlin, 1932.

9 A. Dopsch: *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen der europaeischen Kulturentklunaus der Zeit von Caesar bis auf Karl den Grossen.* 2ª ed. Wien, 1923/1924.

10 T. Chapman: in *Revue Bénédictine*, XXX, 1913.

11 P. Krueger: *Geschichte der Quellen und Literatur des roemischen Rechts.* 2ª ed. Leipzig, 1912.

F. Albertario: *Introduzione storica allo studio del diritto romano giustinianeo.* Milano, 1935.

12 C. H. Becker: *Islamstudien*. Vol. I. Leipzig, 1924.

G. E. Grunebaum: *Medieval Islam.* Chicago, 1947.

13 H. Thode: *Franz von Assisi und die Anfaenge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin, 1885.

14 K. Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus*. 2ª ed. Berlin, 1926.

15 P. Duhem: *Études sur Léonard de Vinci*. 2me série. Paris, 1904. e 3me série, Paris, 1913.

16 Ch. H. Haskins: *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge, 1927.

G. Paré, A. Bunet, P. Tremblay: *La renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l'enseignement.* Ottawa, 1934

17 H. Naumann: *Karolingische und Ottonische Renaissance.* Frankfurt, 1926.

18 C. Calcaterra: Introdução à reedição da *Tebaide*, traduzida por C. Bentifoglio (1729). Torino, 1928.

19 D. Comparetti: *Virgilio nel medio Evo*. 2ª ed. Firenze, 1896.

20 F. Ghisalberti: "Ovidius moralizatus". (In: *studi romanzi*, XXIII, 1933.)

21 L. Karl: "Ovide, poète de l'amour au moyen-âge". (In: *Zeitschrift fuer romanische philologie*, XLIV, 1924.)

D. Scheludko: "Ovid und die Trobadors". (In *Zeitschrift fuer romanische Philologie*, LIV, 1934.)

22 G. Finsler: *Homer in der Neuzeit*. Leipzig, 1912.

23 I. S. Morgan, K. Mackenzie, C. G. Osgood: *The tradition of Virgil.* Princeton, 1930.

24 E. G. Gardner: *Virgil in Italian Poetry*. London, 1931.

25 M. E. Stemplinger: *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance.* Leipzig, 1906.

26 K. v. Reinhardstoettner: *Plautus und die spaeteren Bearbeitungen seiner Lustspiele*. Leipzig, 1886.
V. de Amicis: *L'imitazione latina nella commedia italiana*. Firenze, 1897.

27 R. Sabbadini: *Storia del ciceronianismo*. Torino, 1885.
W. Ruegg: *Cicero und der Humanismus*. Zuerich, 1946.

28 E. Fraenkel: *Lukan als Mittler des antiken Pathos*. Hamburg, 1927.

29 M. Menéndez y Pelayo: *Horacio en España*. 2 vols. Madrid, 1885.
G. Curcio: *Orazio Flaco studiato in Italia dal secolo XIII al XVIII*. Catania, 1913.

30 A. Sommariva: *La lirica pindareggiante in Italia da Orazio a Chiabrera*. Genova, 1904.
E. R. Keppeler: *Die pindarische Ode in der deutschen Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Tuebingen, 1911.
A. H. Nethercot: "The Relation of Cowley's Pindarics to Pindar's Odes". (In: *Modern Philology*, XIX, 1921/1922.)

31 Sobre a influência de Sêneca no teatro renascentista, e particularmente na Inglaterra, v. L. E. Kastner and H. B. Charlton: *The Poetical Works of Sir William Alexander*. Vol. I, Introd. Manchester, 1921.

32 I. Schott: *Homer and His Influence*. London, 1926.

33 F. Ausfeld: *Die Deutsche anakreobntische Dichtung des 18. Jahrhunderts*. Strasbourg, 1907.

34 E. Nitschie: *Virgil and the English Poets*. New York, 1919.

35 C. D. Adams: *Demosthenes and His Influence*. New York, 1927.

36 L. Dimier: *Histoire et causes de notre décadence*. Paris, 1934.
W. Rehm: *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*. 3ª Ed. Berlin, 1952.

37 H. Peyre: *Le classicisme français*. New York, 1942.

38 F. Desoney: *Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens*. Paris, 1929.

39 Publicado primeiro na revista *Prosweschtchnije*, nº 3, março de 1913. Agora em V. J. Lenin: *Obras Completas*. Vol. XVI.

40 S. Marck: *Die Dialektik in der Philosophie der Gegenwart*. Vol. II. Tuebingen, 1931.

41 H. Cysarz: *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*. Halle, 1926.

42 C. M. Bowra: *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford, 1930.

43 E. Schwartz: *Die Odyssee*. Muenchen, 1924.

44 F. Dornseiff: *Archaische Mythenerzaehlung*. Berlin, 1933.

45 L. Abercrombic: "Principles of Literary Criticism". (In: *An Outline of Modern Knowledge*. Ed. by W. Rose. New York, 1931.)

46 G. Lowes Dickinson: *The Greek View of Life*. 18ª ed. London, 1938.

47 Ed. Hamilton: *The Roman Way*. New York, 1932.

O texto a seguir não se encontra na 2ª edição pela mesma razão de o texto anterior também ter sido cancelado (capítulo III, "História do humanismo e das renascenças"), mas que transcrevemos aqui pelos mesmos motivos apresentados na introdução deles, pág. XLV.

O EDITOR

[............]

Mas o romantismo não desapareceu. Ficam suas obras. Ficam Kleist e Heine. Ficam Wordsworth, Coleridge, Scott, Shelley, Keats e Emily Brontë. Ficam Lamartine, Nerval e Hugo. Ficam Manzoni e Bécquer. Pois as obras não são atingidas pelo desaparecimento da mentalidade que as inspirou.

As grandes obras literárias do passado são os objetos permanentes da crítica. Mas outro é o objeto da historiografia literária. Essa ocupa-se, principalmente, dos movimentos literários coletivos. Por isso, na seguinte discussão das origens e do fim do romantismo se falará pouco de valores literários; mas se falará muito de acontecimentos políticos e condições sociais. Esta discussão não pretende explicar sociologicamente a existência daquelas obras, mas, sim, as condições em que se divulgarem e os motivos por que foram aceitas pelo público e imitadas por tão numerosa legião de escritores menores; até o movimento romântico se esgotar e encontrar seu fim.

O romantismo foi definido, no seu ponto de partida, como "reação à revolta francesa." O termo "reação" tem, evidentemente, sentido psicológico: o de "reagir", desta ou daquela maneira, a um determinado fato. Mas por volta de 1850, o termo já tinha adquirido outra acepção: significava "Reação" política e religiosa, ou então, como na França, a perda de contato com a realidade, à qual os românticos teriam preferido seus sonhos, a utopia. Quando os escritores de 1850 se chamavam "realistas", fizeram-no

conscientemente em oposição ao romantismo; pretenderam enfrentar a realidade social da qual o romantismo se evadira, cultivando saudades medievais; pretenderam voltar ao espírito lúcido, claro e racional do século XVIII, da Ilustração. Então, a gente acreditava saber o que é romantismo: fora a "Reação." Quando, porém, os historiadores da literatura começaram a estudar as origens do romantismo, verificaram com certo espanto a existência daquele saudosismo medievalista e, mais, da melancolia nebulosa e dos desejos desordenados de expressão subjetiva, típicos do romantismo – verificaram a existência de tudo isso em pleno século XVIII. Existia, pois, um romantismo avant la lettre, que foi batizado "pré-romantismo." O novo conceito não foi logo aceito; acharam-no vago e impreciso. Sabemos, disseram os partidários das classificações convencionais, o que é romantismo; mas que pré-romantismo é esse do qual ninguém sabe de onde veio, quando começou e quando acabou? Os pré-românticos não sabiam, evidentemente, que eram "pré-românticos", porque essa corrente literária se define pelo "pré", que é um "vaticinium ex eventu" e não um fato histórico, bem definido. Hoje, poucos fenômenos da história literária parecem tão bem definidos como o pré-romantismo, enquanto o termo "romantismo" se torna cada vez mais vago e equívoco. Quase só pode ser definido como o que veio depois do pré-romantismo; como o "pós-pré-romantismo."

Os equívocos em torno da palavra "romantismo" parecem desaparecer, quando o estudo desiste da interpretação do romantismo como fenômeno universal, limitando-se às expressões nacionais. Então só subsiste a forte contradição entre o romantismo francês e o romantismo alemão. Para estudioso francês, a palavra "romantismo" é quase sinônimo de "revolução": o grande precursor é Rousseau; Chateaubriand, liberal meio anárquico, disfarçado de royalista e católico, substitui os cânones clássicos da literatura pelos arbítrios da sua subjetividade: Madame de Staël arruína a tradição nacional, importando venenos estrangeiros; os maiores representantes do romantismo seriam o verbalista Hugo, jacobino terrível da literatura, e o seu *pendant* feminino George Sand, anarquista do sexo e da sociedade. Mas para o estudioso alemão, a palavra "romantismo" é quase sinônimo de "reação": do início, os românticos sonharam com catedrais e castelos medievais; ao racionalismo seco da Ilustração, Novalis opôs o sonho da Cristandade novamente reunida; Eichendorff encontrou o país dos seus

sonhos na religião dos seus pais; muitos românticos protestantes converteram-se ao catolicismo; alguns desses convertidos, como Fiedrich Schlegel e Adam Mueller, tornaram-se os teóricos da reação política; e como fortaleza dessa reação, contra as influências nefastas do estrangeiro, foi considerada a própria nação alemã. O romantismo alemão não é ateu, republicano e cosmopolita como o romantismo francês; é católico ou pelo menos cristão no sentido de qualquer ortodoxia eclesiástica; é monárquico e nacionalista. Culminará no neorromantismo pangermanista de Wagner, oposto aos ideais democráticos e laicistas da Terceira República.

Quando uma oposição entre dois conceitos é tão fundamental, não demora a aparecer a possibilidade de uma explicação e reconciliação dialética. Com efeito, os "venenos estrangeiros" que Madame de Staël importou, estavam concentrados no livro *De l'Allemagne*; foi o romantismo alemão que Madame de Staël deu a conhecer aos franceses. E a oposição dos primeiros românticos alemães contra o racionalismo seco da Ilustração apoiou-se no sentimentalismo religioso de Rousseau, que tampouco deixava de influir na formação do nacionalismo alemão. Essas interdependências contraditórias até aparecerem personificadas. Friedrich Schlegel, na primeira fase da sua atividade, parece-se bastante com os românticos franceses da geração posterior, e o romantismo irônico de Heine encontra o seu *pendant* em Musset; Lamartine figuraria bem entre Eichendorff e Lenau, e Nerval não é menos "sonhador" do que Novalis. Existe, pois, um denominador comum entre o romantismo alemão e o romantismo francês, e, considerando-se os antecedentes pré-românticos, será provável encontrá-lo no país do pré-romantismo, na Inglaterra, onde as contradições franco-alemãs coexistem: o pio popularista Wordsworth ao lado do aristocrata revoltado Byron, o conservador nacional Scott ao lado do sonhador revolucionário Shelley. O denominador comum entre todos eles não pode ser uma doutrina nem um estilo; quando muito, é uma mentalidade; e será de origens inglesas.

A palavra "romantismo"[48] é de origem inglesa, exprimindo o desprezo do realismo e empirismo anglo-saxônicos contra as loucuras donquixotescas dos espanhóis, depositadas nos romances de cavalaria. Neste sentido pejorativo aparece a palavra na segunda metade do século XVII, entre as épocas de Hobbes e Locke. No século XVIII, a palavra perde o sentido pejorativo: o "revival" de Spencer favorece a revalorização do "romanesco", e

o "revival" de Milton acrescenta o termo de "penseroso", do homem perdido na contemplação da natureza, do céu, do passado, das ruínas. Agora, "romantismo" significa um "état d'âme" melancólico, o do poeta Gray, meditando entre os túmulos de um cemitério de aldeia, o do poeta Cowper, comparando a natureza, obra de Deus, e a cidade, obra do homem. Nesse sentido saudosista, a palavra aparece na "5me proménade" das *Rêveries d'un promeneur solitaire* (1777, publicadas em 1782), de Rousseau: "Les rives du lac de Bienne son plus sauvages et plus romantiques que celles du lac de Genève." Aí, "romântico" significa a capacidade de uma paisagem de sugerir certas emoções; no rigor, não "certas" emoções mas a de um "je ne sais quoi" que não pode ser traduzido para a língua da "raison." Toda a literatura romântica será, neste sentido, emotiva: opondo-se à dominação da matéria pela inteligência artística, que é a norma das literaturas clássicas e classicistas, admitirá como fim da arte só a expressão espontânea das emoções individuais ou coletivas. Daí a impossibilidade de uma definição racional. Principlamente emotiva é a literatura pré-romântica, de Thompson a Rousseau; puramente emotiva é a literatura do próprio romantismo, entre mais ou menos 1800 e 1830 e depois. Mas literatura "romântica" no sentido de literatura emotiva é um fenômeno de todos os tempos. Poetas emotivos, e portanto românticos, são Petraraca e Tasso, Du Bellay e Samuel Richardson. Tampouco é critério a incompatibilidade da expressão com os cânones clássicos e classicistas; neste sentido tinham razão os primeiros teóricos do romantismo quando chamavam de românticos – por mais estranho que isto nos pareça – a Dante e Shakespeare, Ariosto e Camões, Cervantes e Calderón e a toda a literatura medieval, ao ponto de identificar "literatura romântica" e "literatura cristã" ou "moderna." Eis a razão por que é possível encontrar "precursores" do romantismo em todos os países e em vários séculos; já se construíram verdadeiras árvores genealógicas do romantismo, sempre com a pretensão de defini-lo "logicamente", racionalizar-lhe a substância emotiva. Presta-se atenção à literatura anti-humanística, popular e burguesa, da Idade Média; às relações entre o conceito de "Inspiração" nos teólogos da Reforma e o conceito de "Gênio" nos teóricos do pré-romantismo; à analogia entre a vitória definitiva da astronomia copernicana no começo do século XVIII e o olhar do homem pré-romântico, angustiado, para o Universo infinito; à proibição dos assuntos de

mitologia pagã pelos teóricos da Contrarreforma, e ao uso da "mitologia" cristã pelos miltonianos do século XVIII; à meditação individual dos *Exercitia spirituali*, e à meditação solitária dos protestantes secularizados; ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, geográficos e econômicos, e a decadência dos conhecimentos filológicos, greco-romanos, entre os leigos; à decadência do patronado aristocrático, e ao aparecimento de um novo público, burguês e em grande parte feminino. Esses fenômenos, pelo menos muitos entre eles, precedem de longe ao advento do romantismo. Romantismo, neste sentido, não é uma qualidade característica da literatura entre 1800 e 1830, nem sequer entre 1760 e 1850, mas uma qualidade intermitente, às vezes manifesta, às vezes subterrânea, de toda a literatura de todos os tempos, porque representa a parte emocional de expressão literária e uma qualidade humana permanente.

Por isso, não é justo verificar, com certo desprezo, um "romantismo anacrônico" em poetas "atrasados", "provincianos", que não têm nome ou são legião, ou em "fantaisistes", solitários como Stevenson, ou em celebridades patrióticas como Sienkiewicz; ou então considerar como consequência de atraso literário e da disposição racial pela retórica e sobrevivência do hugonianismo nas literaturas hispano-americanas, até o "Hugo dos Andes", Santos Chocano, em pleno século XX. Em outros poetas e outras literaturas o romantismo sobrevive de maneira mais sutil ou mais dissimulada, mas um pouco em toda parte e às vezes com ruído, de modo que se pode dizer: o romantismo continua.

O golpe mais duro contra o romantismo foi a revolução parisiense de julho de 1830: então começou a época do "juste-milieu", da burguesia, da industrialização e comercialização, do jornalismo. Mas o mesmo ano de 1830 é o da "bataille d'Hernani", da vitória do romantismo francês na mesma cidade de Paris. O verdadeiro vencido de 1830 é o romantismo medievalista de tipo alemão; Heine fará a canção fúnebre, irônica, dos sonhos catolizantes e feudais. Schopenhauer, no entanto, o metafísico mais típico do romantismo alemão, estava desconhecido naquele tempo; foi descoberto por volta de 1890, na época do positivismo científico e econômico, preparando o caminho ao neorromantismo de Wagner, grande potência artística de 1890 e 1900. Nem realismo nem naturalismo nem a intervenção inesperada das literaturas escandinavas e russa significam o fim do

romantismo. Balzac, o romancista do dinheiro, não é o "dernier Chouan" do romance histórico, que continua a ser escritor em toda a parte. O positivismo de Georg Brandes não impediu o advento ao impressionismo neorromântico do seu amigo Jens Peter Jacobsen nem ao neorromantismo popular de Selma Lagerloef. Gogol, o criador do realismo russo, é um grande romântico; confirmaram isso os seus discípulos neorromânticos, como Remisov, no século XX. Em geral, realismo e romantismo, os irmãos inimigos, harmonizam muito bem, historicamente e estilisticamente. Em que ponto acaba o romantismo e começa o realismo em Dickens? – e a pergunta volta a apresentar-se a propósito de Turgeniev e Bjoernson, Pedro Alarcón e Júlio Dinis. Romântico é o medievalismo dos vitorianos, de Tennyson, dos pré-rafaelitas Rosseti e Ruskin, do vitoriano americano Longfellow, até do socialista Morris. Romantismo é um conceito relativo. Dostoievski é romântico em comparação com Tolstoi, Flaubert é romântico em comparação com Zola, Zola continuou sempre romântico, até na ideologia democrática, respectivamente na ideologia rousseauiana dos seus últimos romances; e na ideologia democrática, respectivamente na ideologia anarquista da velhice de Ibsen ressurge o romantismo meio fantástico das suas obras da mocidade. Em relação ao parnasianismo da poesia vitoriana, Swinburne e Whitman são românticos, aquele um romântico do helenismo, este o romântico da democracia americana. Românticos são Baudelaire, Villiers de L'Isle Adam, o ironista heiniano Laforgue; isto é, os precursores daquele neorromantismo que se chama simbolismo. Não há nada mais romântico do que o simbolismo, sobretudo nas suas formas decandentistas; Verlaine, Samain, Rilke na mocidade, Yeats na mocidade. Não é possível separar o simbolismo do neorromantismo confesso dos Richard Wagner, Maeterlinck, Selma Lagerloef. Romântica é a atitude de D'Annunzio e a de Barrès. Romantismo é o medievalismo "fantaisiste" de Fagus, o catolicismo liberal e meio sensual, meio místico de Fogazzaro, as explosões anárquicas de Huysmans, Bloy e Papini, a mentalidade do "Renoveau Catholique" na França, a renascença do romance histórico em toda a parte, até entre os russos soviéticos Alexei Tolstoi, Tchapygin e Tynianov; enfim, há o romantismo baixo do romance policial que é um "revival" do romance "gótico" do pré-romantismo. Romântica é a poesia emocional de Noailles, Millay, Jessenin. Mas também há os fortes "souvenirs" românticos em Apollinaire – "cors de

chasse dont meurt le bruit parmi le vent"; e os seus discípulos, os surrealistas, invocam os exemplos de Jean Paul, Novalis e Nerval. Há muito romantismo na poesia hermética de Harold Hart Crane, no saudosismo aristocrático dos escritores do "Old South", no egotismo de David Herbert Lawrence. Românticos são o byronismo político de Hemingway. Existem um fascismo romântico e um romantismo comunista, ambos lutando contra o romantismo da democracia que se inspira em Rousseau. Existe, em suma, um romantismo político, porque a evolução política, da qual o advento do romantismo foi um sintoma, ainda não acabou.

Eis o motivo por que o romantismo constitui objeto de apaixonadas discussões políticas. Precederam às polêmicas atuais as dos liberais alemães entre 1830 e 1850, pretendendo destruir, junto com os sonhos medievalistas, os restos do feudalismo e da reação política na Alemenha. Depois, inverteram-se os argumentos. O antirromantismo dos direitistas franceses e da "Action Française"[49]construiu a filiação nefasta "Rousseau – Chateubriand – Lamartine – Hugo", com alusões a Byron e Wagner, para demonstrar a identidade de romantismo e revolução, anarquia sentimental e anarquia política; e o neo-humanismo norte-americano[50], secundado pelo inglês Hulme, repetiu esses argumentos com zelo desdobrado, na esperança de construir, no mundo anglo-saxônico, um classicismo conservador, comparável ao classicismo da "Action Française", Bremond,[51]ao contrário, chama a atenção para o romantismo conservador de Walter Scott e os elementos de catolicismo irrepreensível em Lamennais e Saint-Beuve, enquanto os círculos libertadores da América Latina pretendem ressuscitar o romantismo revolucionário contra o classicismo dos humanistas, defensores do capitalismo de estilo colonial.

A confusão com respeito ao sentido político do romantismo reflete a confusão com respeito ao sentido do romantismo literário. Na verdade, as discussões políticas em torno do romantismo não servem para esclarecer o termo; antes, ao contrário. O fenômeno fundamental da história literária daquela época – a contradição dialética entre o romantismo alemão, medievalista, e o romantismo francês, revolucionário – já deveria excluir a polêmica que pretende atualizar o problema. O problema é histórico: como foi possível que aqueles dois movimentos contraditórios se chamassem, ambos, "românticos"? A atualidade do problema para a crítica literária

reside no fato de que a expressão se tornou lugar-comum, de acepção cada vez mais indefinida. Deu-se o apelido de românticos aos poetas e escritores mais diferentes; diagnosticaram-se elementos românticos em Gogol, Balzac e Wagner, Tennyson, Turgeniev e Ibsen, Whitman, D'Annunzio, Yeats, Apollinaire – mais em que se autoriza esse uso da palavra? Não seria apenas um sentimento vago, uma emoção irracional que pretendemos racionalizar? Nenhuma tentativa de definição deu resultado; o romantismo não se define. Quando muito, será possível descrever-lhe as vicissitudes históricas.

O primeiro resultado dos estudos de literatura comparada sobre o romantismo foi a descoberta do pré-romantismo: de um movimento literário, principalmente da segunda metade do século XVIII, inspirado pelo advento da burguesia e pelas crises agrária e industrial; e de caráter "melancólico", no sentido mais amplo da palavra, do descontentamento até ao ponto de incompatibilizar-se com a realidade. Entre o pré-romantismo e os começos do romantismo situa-se um acontecimento histórico: a Revolução francesa; e não será precipitado afirmar que ao "post hoc" corresponde um "propter hoc." A Revolução destruiu parte daquelas realidades sociais, tão dolorosamente sentidas. Deste modo, a Revolução francesa pode ser definida, com respeito às suas consequências literárias, como um fenômeno pré-romântico ao qual sucedeu imediatamente o romantismo. Entre a Revolução francesa e o romantismo francês, que continua revolucionário, existe, porém, um grande intervalo cronológico. Pensa-se em Chateaubriand e Madame de Staël. Mas Chateaubriand, em quem existem muitos resíduos classicistas, só continua uma tradição francesa do século XVIII, a do intercâmbio literário com o pré-românticismo inglês; e Madame de Staël só comunicou aos franceses o classicismo weimariano e a crítica romântica de August Wilhelm Schlegel. Salientou-se a influência direta dos "Lake Poets" sobre Lamartine; mas o romantismo inglês já é da mesma maneira contrária à tradição revolucionária dos franceses como o alemão, e em vez da explicação procurada volta à contradição conhecida. Outra linha de filiação foi estudada por Albert Béguin.[52]O entusiasmo dos românticos alemães pela aristocracia medieval, com todas as consequências políticas e sociais desse entusiasmo, não harmoniza bem com a violência rousseauiana dos pré-românticos alemães, do "Sturm und Drang"; descobriram-se então, dentro do pré-romantismo alemão, os começos de uma nova psicologia do

sonho e do subconsciente, produto das experiências místicas e antecipações da psicanálise. A psicologia irradionalista amanhece no céptico Lichtenberg e nos místicos Hamann, Moritz e Jung-Stilling; apresenta-se como "ciência romântica", sistemática, em Troxler, Gotthilf Heinrich von Schubert e Carus; e constitui elemento significativo da literatura dos Jean Paul, Novalis, Tiek, Armim, Clemens e Bettina Brentano, E. T. A. Hoffmam, Eichendorff, e até de Heinrich von Kleist. Os *pendants* franceses são Sénancour, Nodier e, sobretudo, Nerval; também se salienta o ocultismo de Victor Hugo. Os herdeiros franceses desse "verdadeiro" romantismo são Baudelaire, certos simbolistas e os surrealistas. O romantismo da noite, do sonho e do subconsciente não é mera evasão; é uma tentativa das mais radicais de destruir a "falsa" realidade do dia, da sociedade e das reflexões racionais; e constitui assim uma analogia perfeita das tentativas de destruição da velha sociedade pela revolução. Mas nem o romantismo alemão nem o romantismo francês param na destruição. Encaminham-se, este e aquele, para uma nova realidade, que não será tão insuportavelmente racional como a destruída. Contudo, para apresentar programa político já não bastam as emoções; é preciso, até certo ponto, racionalizá-las, transformá-las em projetos concretos. O romantismo francês procurou a nova realidade no "peuple" e na "Humanité", reconhecendo-se o elemento emotivo na "volonté générale" instintiva da democracia e no socialismo sentimental das reivindicações humanitárias. Se, por outro lado, os românticos alemães como Friedrich Schlegel, Adam Mueller e Goerres são reacionários sistemáticos, a ponto de se descobrirem vestígios de uma "sociologia romântica" até em Tieck, Eichendorff e Bettina Bretano[53] isso também já constitui uma racionalização: o patriarcalismo político e social, a ortodoxia luterana ou católica, o medievalismo aristocrático, tudo isso é a projeção dos sonhos do subconsciente para a realidade social, estabelecida em novas bases irracionais; em vez do "peuple" democrático, o "Volk", o "Povo" de raça germânica; e em vez da "Humanité" do futuro, o passado, a História com as raízes na subconsciência racial e nas predestinações divinas, garantindo a harmonia entre a imutabilidade da fé e as evoluções históricas, lentas e orgânicas. As diferenças políticas entre o romantismo francês e o romantismo alemão não importam no respeito à estrutura básica do pensamento irracionalista. Por isso, o romantismo, apareceu em toda a parte

como antirracionalismo, dirigindo-se contra a aliança de classicismo e racionalismo na literatura francesa do século XVIII. O antirracionalismo básico de todos os romantismos liga-os à grande fonte de antirracionalismos na história espiritual da Europa: às correntes místicas, que aparecem na primeira metade do século XVIII como quietismo, pietismo, metodismo, preparando imediatamente o pré-romantismo[54]. Salientando essas origens românticas, Seillère chegou a exageros inadmissíveis; acabou identificando tudo com romantismo e misticismo, porque aquele misticismo histórico aparece um pouco em toda a parte. Será preciso distinguir mais exatamente, perguntando: qual foi o misticismo específico que gerou o romantismo.

Certamente, o romantismo não tem uma raiz só. Nem sequer com respeito às doutrinas estéticas, já mais ou menos racionalizadas, é possível afirmar isso. O primeiro grande romantismo europeu foi o alemão dos irmãos Schlegel; mas este não teria surgido sem o pré-romantismo dos “Sturm und Drang”, que se baseia, por sua vez, no pré-romantismo de Rousseau, que se baseia no pré-romantismo inglês. E quanto às origens doutrinárias deste último, existem reivindicações justificadas dos italianos:[55]as teorias estéticas dos ingleses já se encontram em Muratori e Gravina; Vico antecipa o historismo; a defesa da literatura medieval por Gasparo Gozzi precede a Young e Percy; quando Herder criou a ciência especificamente romântica da história literária, Girolamo Tiraboschi já tinha escrito e publicado a primeira história científica de uma literatura moderna, a Storia della letteratura italiana (1771-1782). Mas as ideias italianas só repercutiram, encontrando-se com os impulsos ingleses. Do mesmo modo, quietismo, pietismo e metodismo que alimentaram o pré-romantismo, não teriam realizado a transformação desse pré-romantismo em romantismo sem os impulsos de outro movimento místico que deve ser procurado lá onde nasceu o primeiro movimento literário que se chamou a si mesmo “romantismo”: na Alemanha. Lá é preciso procurar o “outro misticismo” que se juntou ao misticismo ocidental, pré-romântico, para constituir o romantismo. Com efeito, existe na Alemanha oriental um outro misticismo, de tradição multissecular e inspiração eslava – basta citar os nomes dos silesianos Boehme e Johannes Scheffer e do checo Comenius, e lembrar as relações com as seitas checas, polonesas e russas, em parte seitas revolucionárias, anarquistas. O papel desse misticismo, em Iena e Berlim, ao lado

dos centros "ocidentais" por uma observação de Joseph Nadler,[56] conforme a qual as "tribos" silesianas, prussianas e bálticas invadiram a literatura alemã na segunda metade dos século XVIII, constituindo-se, depois, dois centros orientais do romantismo em Iena e Berlim, ao lado dos centros "ocidentais" em Heidelberg e Viena.

Nadler chamou a atenção para as grandes diferenças entre o romantismo na Prússia e Silésia e o romantismo na Renânia, Suévia e Áustria. Reconhece nisso a diferença fundamental entre os dois componentes da nação alemã: as "tribos" do Ocidente e do Sul foram meio latinizadas pelos romanos, readeriram depois da Reforma ao catolicismo romano, guardaram a tradição humanista, ficaram, porém, excluídas da evolução literária pelo luteranismo vitorioso no Norte e no Centro; e permaneceram numa atitude de conservantismo retirado. As "tribos" do norte e do oriente da Alemanha são as que conquistaram durante a Idade Média as regiões antigamente eslavas; são "tribos coloniais", sem tradição; tinham como primeiro centro espiritual a Universidade de Wittenberg, fundada só em 1502 e da qual logo irradiará a Reforma; é o misticismo meio eslavo dos silesianos e bálticos, revoltando-se contra as tradições ocidentais-mediterrâneas. O romantismo é a segunda voga dessa mesma revolta. A velha Universidade de Leipzig (1409) continua fortaleza do classicismo, enquanto os pré-românticos se reúnem nas novas Universidades de Halle (1694) e Goettingen (1737). Hamann, Herder, E. T. A. Hoffmann e Zacharias Werner são da Prússia Oriental; Lenz, do Báltico; Fichte, Shleiermacher, Eichendorff, da Silésia; Novalis, da Saxônia; Tieck, Heinrich Von Kleist e Arnim, do Brandenburgo. Os românticos renanos, bávaros, austríacos – Bretano, Goerres, Uhland e os outros poetas da Suévia – são bem diferentes; o caráter humanista, católico, conservador, ocidental desse outro romantismo, distinguindo-se do romantismo nacionalista, revolucionário e místico do romantismo oriental, revela-se sobretudo nas lutas íntimas e dificuldades políticas dos convertidos, Friedrich Schlegel e Adam Mueller, "orientais" que aderiram, pela conversão, ao Ocidente.

Nadler pretendeu desdobrar a sua hipótese, transformando-a em fundamento de uma história do espírito alemão,[57]determinada pela cooperação inamistosa dos dois grupos de "tribos" e das duas grandes regiões. A generalização obrigou-o a arbitrariedades, classificando os autores às vezes pelo

pai, outra vez pela mãe, ou então pelas origens remotas da família ou pelo acaso da residência, para conseguir os resultados preestabelecidos. De um lado, Nadler se aproxima de Taine; de outro lado, dos pseudomisticismos racistas. Não deu a atenção devida às diferenças ideológicas. Confundiu os místicos prussianos e bálticos do pré-romantismo com os protestantes convertidos ou catolizantes da Saxônia e Silésia. Os românticos de Iena são de origem oriental da Saxônia e Silésia. Os românticos de Iena são de origem oriental (Saxônia, Brandenburgo); mas o romantismo de Iena não é o de Hamann e Herder. A oposição dos Schlegel e Tieck contra o racionalismo e o causalismo das ciências não os levou à mística nem ao historismo, mas a uma filosofia anticausalista. O mundo, privado da coerência rigorosa do causalismo, pareceu-lhes um jogo estético sem finalidade; em face da realidade, só lhes parecia conveniente a atitude irônica, sem se assumir responsabilidades. Entronizaram o sonho e a saudade vaga, a "Sehnsucht." Consideravam a poesia como milagre divino na prosa da realidade. A filosofia voluntária de Fichte permitiu-lhes rejeitar a realidade prosaica. Essa atitude, Carl Schmitt[58] definiu-a como ocasionalismo. A filosofia de Fichte está em relações de analogia com a filosofia do seu contemporâneo Maine de Biran; e este, por sua vez, está em relações semelhantes com a filosofia do cardeal italiano Giacinto Sigismondo Gerdil (1718-1802), que descende do ocasionalismo de Malebranche. O ocasionalismo pretende explicar as relações entre o mundo físico e o mundo psíquico pelas intervenções contínuas da divindade, pelo milagre permanente. Quando o ocasinalismo se separa da fé, o mundo apresenta-se-lhe como um jogo arbitrário de acasos, como fantasia e sonho. Daí o esteticismo e a inconstância dos românticos, mesmo nos convertidos Friedrich Schlegel e Adam Mueller; Schimitt opõe-lhes a sociologia firmemente reacionária de pensadores latinos como De Maistre, Bonald e Donoso Cortés. Mas a oposição não é tão absoluta: Bonald também era discípulo de Gerdil, e o patriarcalismo da sua ciência política está muito perto do paternalismo sociológico de Karl Ludwig Haller, que inspirou, por sua vez, a política reacionária dos Friedrich Schlegel e Adam Mueller. Nos românticos conservadores e católicos não se verifica, depois de Iena, ocasionalismo algum. Os estudos de Schmitt só servem para precisar as atitudes ideológicas, interpretando-se a conversão dos Friedrich Schlegel e Adam Mueller como conversão filosófica e política, do

individualismo estético de Iena ao conservantismo nacional dos Haller e Goerres. O romantismo alemão começou, em Iena, como se fosse romantismo francês “avant la lettre”; só em Heidelberg e Viena evidencia-se a tendência reacionária. Trata-se de reações diferentes de duas gerações; e pelo “teorema das gerações” pretendem outras críticos resolver o problema do romantismo[59].

“Romantismo oriental”, prussiano e silesiano, conforme o conceito de Nadler, define melhor o pré-romantismo do que o próprio romantismo; isso é evidente nos casos de Hamann, Herder, Lenz. Os “orientais” E. T. A. Hoffmann e Werner serão “outsiders”: e Eichendorff, posterior a todos eles, é um silesiano católico e portanto diferente. Restam os “orientais” Fichte, Tieck, Schleiermacher e Novalis; estes, juntos com os irmãos August Wilhelm e Friedrich Schlegel, constituem a primeira geração romântica, a de Iena; o seu esteticismo ou – enquanto se prefere a expressão – ocasionalismo ainda tem muito do espírito do século XVIII, do qual são filhos, e as suas criações literárias relacionam-se com as do “Sturm und Drang”, do qual estão separados por um intervalo de poucos anos. A segunda geração romântica, o “romantismo ocidental”, tem dos centros: Heidelberg e Viena. Em Heidelberg, Goerres e Brentano colecionam canções e contos populares, chegando através do folclore ao catolicismo paterno, do qual Eichendorff, algo parecendo-se com eles, nunca se afastara; em Viena, os convertidos Friedrich Schlegel e Adam Mueller fundaram o romantismo político, conservador, católico, patriarcalista. Os românticos de Viena, onde Eichendorff recebeu impressões decisivas, estão perto das teorias políticas de Heller; de outro lado, estava, em relações íntimas com eles o amigo e cunhado de Brentano, Arnim, conservador prussiano. Todos eles parecem-se muito com os tories ingleses que reagiram contra a Revolução: inspiram-se em Burke; a crítica literária dos irmãos Schlegel coincide amplamente com a de Coleridge; a poesia lírica da segunda geração é o *pendant* alemão da poesia de Wordsworth. Mas não tem nada em comum com os seus contemporâneos de além-Reno, os românticos franceses, que, depois de efêmera fase católica e royalista, se tornaram revolucionários; esses românticos franceses estão antes em relações com a primeira geração romântica alemã, a de Iena, desempenhando Madame de Staël e August Wilhelm Schlegel o papel de intermediários. O elemento comum entre os

estetas de Iena e os lutadores da “bataille d’Hernani” é a atitude contra o classicismo da Ilustração e, portanto, contra o racionalismo burguês. Admitindo-se isso, desaparece pelo menos em parte o isolamento do romantismo alemão dentro do romantismo europeu. O romantismo europeu, em geral, é uma reação à Revolução: na Inglaterra, uma reação no sentido de recomeçar e continuar a obra da Revolução. O romantismo alemão parece perder-se em sonhos evasionistas; a descoberta da ciência política romântica revelou os fins práticos dessa atitude. Agora deve ser possível substituir ou completar o romantismo alemão também como reação à Revolução francesa.

A literatura alemã do século XVIII tinha os seus centros nos pequenos Estados do Ocidente e do Sul. Berlim excluíra-se, preferindo o gosto francês; os descendentes dos huguenotes imigrados desempenharam papel preponderante na inteligência berlinense, e a corte em Potsdam era uma corte francesa. O próprio Rei Frederico o Grande escreveu em francês, gostava, entre os escritores alemães, só de Gellert, e chegou a lançar um panfleto contra o pré-romantismo alemão. A Áustria e a Baviera, Estados católicos, não participaram da evolução literária da nação luterana. Centros literários eram, além das Universidades de Leipzig, Halle e Goettingen, os pequenos Estados da Renânia, Suévia e Francônia, países minúsculos, governados por senhores da aristocracia feudal ou por bispos e abades; e havia certo número de “cidades livres”, nas quais dominava o “patriciado”, a alta burguesia de origem medieval. A estrutura social e política de todos esses estadozinhos era medieval, a atividade literária e artística muito viva, as cortezinhas verdadeiros centros de intelectuais, abertos a todos os modernismos de então. Esse pequeno mundo acabou com a Revolução Francesa; príncipes e bispos foram despostos, os artistas e literatos perderam as sinecuras. Fugiram para a Alemanha oriental, para a Prússia e Saxônia, onde encontraram um mundo diferente: Estados de tamanho médio ou grandes, com forte organização administrativa e militar, que não deu importância à literatura, e uma burguesia urbana, envolvida em negócios, uma sociedade da prosa. Os artistas e escritores, incapazes de se enquadrar nessa sociedade, começaram a dar aulas e conferências, editar revistas e jornais, fundar casas editoras. São os primeiros literatos profissionais, os Schlegel, Tieck, Adam Mueller. Outros nem conseguiram isso; incapazes de realizar

qualquer trabalho "útil", escolheram de propósito uma vida sem utilidade econômica, uma vida "romântica", viajando de cidade para cidade, sem finalidades definidas; eram os Brentanos e Werner, a primeira boêmia da Alemanha. Essas modificações na situação social dos escritores criaram a ideologia romântica.[60]

O romantismo, pelo menos nos seus começos, caracteriza-se pela separação entre literatura e sociedade, no momento em que os escritores, privados do mecenado, começam a depender do público anônimo; talvez seja por isso que reagem contra o novo público, que julgam "antipoético." A primeira ambição dos campeões do milagre, do catolicismo, da Idade Média, é "épater le bourgeois." Poesia é o que não é burguês. Saúdam a Revolução libertadora – ela também sabia "épater le bourgeois" – mas só por um momento. Quando a revolução se revela como movimento da burguesia, os românticos já não a podem acompanhar: na nova sociedade utilitarista, não haverá lugar para o poeta. Novalis censura o prosaísmo de *Wilhelm Meister*; e o próximo passo é a descoberta da existência de uma sociedade "poética" na Idade Média. Catolicismo, aristocracia, patriarcalismo são conclusões fatais. A metafísica estética dos literatos transforma-se em política contrarrevolucionária, em romantismo político. O medievalismo dos românticos alemães é, no entanto, sonhador, irrealista, fica ligado ao "romantisme des rêves"; e isso é digno de nota; pois o medievalismo dos pré-românticos alemães, por exemplo, o entusiasmo do "Sturm und Drang" pela arquitetura gótica e pelos cavaleiros revoltados de *Goetz von Berlichingen*, era muito realista, até popular. A diferença é exatamente aquela entre Russeau e Halter. O "Sturm und Drang" rousseauiano é, como o pré-romantismo de Alfieri, mais nacionalista do que os pré-românticos ocidentais; pois nem a Alemanha nem a Itália constituíam nações definidas; mas o seu nacionalismo revolucionário é diferente do patriotismo dinástico e racismo místico da segunda geração romântica. No meio entre os pré-românticos nacionalistas e os românticos patriótico-místicos estão os românticos de Iena, que não são nacionalistas nem patriotas.

Uma particularidade do movimento literário alemão é a falta de uma ligação direta entre pré-romantismo e romantismo, ligação tão manifesta na França de Rousseau e Chateaubriand e na Inglaterra de Thomson e Wordsworth. Na Alemanha, os pré-românticos Goethe e Schiller acabaram

classicistas, e entre o "Sturm und Drang" de Lenz e Klinger e o romantismo de Tieck e Wackenroder existe tão pouca relação como entre os teóricos Herder e Schlegel. O classicismo de Weimar não substituiu inteiramente o pré-romantismo, mas afastou-o para o nível da literatura vulgar, de modo que o romantismo, movimento de estetas requintadíssimos, não o podia continuar. Só depois do fim do romantismo, por volta de 1830, o pré-romantismo voltou, nas produções de Grabbe e de alguns "Jungdeutsche", muito semelhantes ao "Sturm und Drang" revolucionário. Essa particularidade da evolução literária alemã encontra a sua explicação, interpretando-se de maneira sociológica o pré-romantismo. O pré-romantismo é o reflexo literário da revolução industrial e da revolução agrária que a acompanha. A observação estrita dos dados cronológicos levaria até a dizer que o pré-romantismo é um "reflexo antecipado" daquelas transformações econômicas – um dos casos frequentes nos quais a literatura parece antecipar os movimentos sociais, enquanto, na verdade, só reage, com sensibilidade sismográfica, aos primeiros sintomas de modificação da estrutura social. Na Alemanha havia, por volta de 1770, começos tímidos de revolução industrial: no comércio marítimo, na mineração, na indústria de linho. Coincidiram com a agonia das obsoletas estruturas feudais, e produziram um reflexo pré-romântico – ou foram acompanhadas pelo reflexo pré-romantico: o "*Sturm und Drang*." Mas aquela revolução industrial acabou, antes do tempo, nas guerras dos jacobinos e de Napoleão; e a destruição das estruturas feudais por Napoleão só serviu ao estabelecimento de maiores unidades territoriais sob regime absolutista, principalmente da Prússia. O classicismo de Weimar, que teria sido a expressão literária do aburguesamento completo, não conseguiu conquistar a nação. Esta acompanhou a evasão romântica para a realidade que se perdera em 1789 e que foi estabelecida só no sonho: a realidade medieval. O romantismo alemão será medievalista. A revolução industrial só recomeçou por volta de 1830, no tempo da revolução burguesa em Paris, de profundas repercussões na Alemanha. Agora, a mineração na Renânia e Silésia e a indústria pesada em Berlim tomam vulto. A unidade territorial da Prússia parece até insuficiente para as necessidades de expansão da economia burguesa. Em 1834 conclui-se o "Zollverein", a União Aduaneira Alemã; começa a construção das estradas de ferro. Os motins revolucionários de 1830 e 1831 em algumas das pequenas capitais têm pouca

importância em comparação com a revolução econômica, que produz, como reflexo literário, um novo "Sturm und Drang", o de Grabbe e dos "Jungdeutsche." O realismo liberal seguiu sem demora.

O fator social, por mais importante que seja, não é o único. A falta de uma grande tradição literária e estilística na Alemanha contribuiu para criar as particularidades do romantismo alemão. O classicismo não tem tradição na Alemanha; e o próprio Goethe não conseguiu autoridade suficiente para implantar o grecismo. Os alemães, seguindo antes a Herder do que a Goethe, procuraram uma tradição própria na Idade Média alemã, no estilo gótico – mas a literatura alemã medieval, escrita em língua diferente e correspondendo a situações sociais e mentais já inexistentes, não podia servir de modelo; então, os românticos criaram uma Idade Média fantástica, de sonho, procurando-se subsídios em todas as literaturas estrangeiras, traduzindo-se Dante e Ariosto, Camões e Calderón. A esse respeito também foi Herder, traduzindo o *Poema del Cid*, o precursor.

Mas o mesmo Ariosto que pareceu romântico aos alemães é o poeta máximo da Renascença italiana, e o mesmo Dante que abriu aos românticos alemães as portas da Idade Média católica é na Itália o discípulo de Virgílio, o porta-voz do espírito latino "durante dez séculos de silêncio." Na Itália, uma poderosa tradição classicista opunha-se à continuação do pré-romantismo; e a evolução social, embora parecida com a Alemanha, colaborou com os classicistas. Na Itália também havia, na segunda metade do século XVIII, um início de revolução industrial: principalmente na Lombardia, e pelas tentativas mercantilistas nos pequenos Estados absolutistas. A Revolução e a Restauração acabaram com tudo isso, assim como acabou o liberalismo do Café de Pietro Verri e companheiros. Na Milão de 1820, os classicistas são os partidários do absolutismo austríaco. Até a atitude do exilado Foscolo nos seus últimos anos de vida – a volta ao classicismo ortodoxo e a repulsa da Revolução – pode ser interpretada por analogia. Quando muito, aquela transformação econômica inacabada tinha chamado a atenção para as relações entre civilização e economia; nos Promessi sposi, de Manzoni, a miséria da população rural lombarda no século XVIII é explicada pelas migrações da indústria de seda. Os chamados românticos italianos são patriarcas que se defendem contra o classicismo francês, estrangeiro, mas não se opõem ao classicismo nacional. São católicos liberais,

como Manzoni e Rosmini, que explicam a desgraça da pátria pela Contrarreforma, a mesma Contrarreforma que destruíra a civilização da Renascença. Quando um romântico italiano tem – como Tommaseo – um temperamento "inquisitorial", logo se revela atrás das fórmulas românticas o espírito classicista. O romantismo italiano, patriótico e cristão como o alemão, é muito diferente, é classicista porque a tradição italiana não permitiu outra solução.[61]O maior dos "românticos" italianos é o classicista mais clássico da literatura italiana: Leopardi.

Leopardi, porém, não é cristão, ao contrário; e o patriotismo da sua mocidade andava vestido de toga romana; parecia antes jacobino. E Leopardi não é, em pleno romantismo, o único classicista revoltado contra a Ordem do Universo. Estão com ele: Byron, admirador de Pope; Vigny, único sucessor legítimo de Chénier; Platen, o aristocrata liberal e goethiano. Stendhal e Punchkin não deixam de revelar analogias com esse grupo que só o descuido completo dos elementos estilísticos é capaz de confundir com o romantismo e o "mal du sièle" romântico dos Chateaubriand, Musset, Lenau, Espronceda. Pois Byron, Vigny, Leopardi, todos eles são filhos do século XVIII, racionalistas, materialistas ou radicais "sans phrase"; e são classicistas. Platen, o conde liberal, parece-se um pouco com os aristocratas franceses que na noite de 4 de agosto de 1789 renunciaram aos seus privilégios. Todos eles são aristocratas, de sangue ou de espírito, e, em todo caso, de estilo. São aliados casuais do romantismo, pela oposição contra o espírito utilitarista da nova burguesia.

São figuras mais isoladas, porque a aristocracia já não exerce o poder; mas não é tanto assim na Inglaterra, onde o whigismo aristocrático do século XVIII sobreviveu. E justamente na Inglaterra, Byron exerceu uma atração tão forte sobre os espíritos dissidentes que o romântico Shelley se tornou seu amigo e o classicista proletário Keats se aproxima, pelo menos geograficamente, desse grupo de exilados na Itália. Deste modo surgiu um romantismo revolucionário na Inglaterra, fenômeno que torna perplexos os observadores, porque o romantismo inglês é conservador. A coexistência de um romantismo revolucionário e de um romantismo conservador na Inglaterra, de românticos liberais e românticos medievalistas, constitui um problema que só pode ser resolvido pela análise sociológica.[62]Antes de tudo é preciso afastar o caso de Walter Scott, que não é inglês e sim escocês: o

seu medievalismo é realista, porque não é realmente medievalismo. Os seus romances mais importantes não se passam na Idade Média; Scott descreveu o passado não muito remoto da Escócia independente, antes de ela confundir-se com a nação inglesa. É o epitáfio de uma civilização[63]. O romantismo relativamente realista de Wordsworth tem origens de todo diferentes. Wordsworth pode ser realista sem ficar revolucionário, porque a revolução burguesa, a de 1688, já passara até sem derramar sangue. O seu realismo é romântico pela reação contra uma nova fase da evolução burguesa: contra a revolução industrial, Wordsworth exalta a Inglaterra agrária, patriarcal, dos tories. É uma política reacionária, mas muito realista, nada sonhadora. Só mais tarde, quando a revolução industrial já vencera, o medievalismo inglês transformar-se-á em sonho italiano dos pré-rafaelistas, senão em socialismo utópico de Morris. Existem relações íntimas entre Wordsworth e Burke, Coleridge e Carlyle, Ruskin e Morris: são fases da dissolução do romantismo inglês, da transição do conservadorismo romântico ao socialismo romântico. Contra todo o romantismo, Byron representava a aristocracia liberal; esta que abrirá, em 1832, as portas da Casa dos Comuns à burguesia, e abolirá, em 1846, os direitos sobre a importação de trigo. Byron, em discurso na Casa dos Lordes em 1812, ainda tinha defendido trabalhadores amotinados contra os industriais. Agora os aristocratas fizeram as pazes com os homens de negócios. E na poesia vitoriana, que é o reflexo desse "comprimisso", entrou um vago saudosismo romântico de tempos mais nobres. Aí está o medievalismo de Tennyson, poeta dos *Idylls of the King.*

A diferença entre o romantismo alemão, medievalista, e o romantismo inglês, em que coexistem um movimento medievalista e um movimento revolucionário, explica-se pela estrutura social-econômica, diferente, dos dois países: Alemanha, uma revolução industrial fracassada e um feudalismo já derrotado; na Inglaterra uma revolução industrial vitoriosa e um feudalismo ainda poderoso. A estrutura social da França de 1820 é mais um caso diferente: o feudalismo já não existia; a revolução industrial estava nos começos e antes de a grande burguesia subir ao poder, dominava socialmente a burguesia média, a rural e a das pequenas cidades, que a Revolução criara pela expropriação dos latifúndios. A grande burguesia estava derrotada pela Restauração; estava na oposição, continuando o estilo

classicista dos jacobinos. Os liberais franceses de 1820 são antirromânticos. O romantismo francês começa como movimento literário da aristocracia provincial e rural, que fora derrotada pela Revolução. Eis o caso de Lamartine, que se aproxima tanto, pelo estilo e pela ideologia, de Worsworth. A esse romantismo religioso aliam-se outros "aristocratas", entre aspas, os filhos da aristocracia militar, criada por Napoleão e relegada ao ostracismo pela Restauração; eis o caso de Victor Hugo, quer dizer só do medievalismo artificial da sua mocidade. Até Stendhal, o oficial reformado de Napoleão, apoiava a luta dos românticos contra a dramaturgia raciniana.

Ao lado desse romantismo reacionário não podia existir um romantismo revolucionário, como aconteceu na Inglaterra. Em vez disso, aconteceu que o próprio romantismo reacionário se transformou em romantismo revolucionário. A solução desse problema encontra-se nas relações entre a burguesia revolucionária e o proletariado na França. A burguesia liberal aceitara a aliança da pequena burguesia democrática contra o feudalismo; mas rejeitou-a, quando a proletarização começava a produzir os germes do socialismo: daí os golpes contrarrevolucionários de 1794, depois de 1830, e depois de 1848. Os mesmos anos são datas decisivas da história do romantismo: 1794, fim do pré-romantismo rousseauiano; 1830, começo do romantismo; 1848, fim do romantismo.

A significação político-literária dessas três datas lembra o ponto de partida desta discussão: a interpretação do romantismo como reação à Revolução francesa – agora pode-se acrescentar: às fases consecutivas da Revolução, de 1789 até 1848. Por isso, o romantismo percorreu uma evolução; ou melhor: os romantismos percorreram evoluções diferentes. Na Inglaterra, o romantismo dividiu-se em uma ala reacionária e uma ala revolucionária. Na Alemanha, o esteticismo apolítico da boêmia de Iena transformou-se em conservadorismo político-eclesiástico. Na França, a reação foi diferente: depois de uma espécie de acesso de medievalismo monárquico e católico, o romantismo inteiro tornou-se revolucionário. É reveladora, a respeito, a evolução da histografia romântica.

A base ideológica da Revolução fora a ideia rousseauiana da "volonté générale", que deveria substituir a vontade autocrática do rei. Mas a Revolução não conseguiu unificar a vontade da nação; ao contrário, quebrou-a. Em 1792, os emigrantes aristocráticos foram excluídos; em 1815, a

burguesia liberal. A nação estava dividida. As proclamações líricas de reconciliação, de Chateaubriand, não encontraram ouvidos. A separação das classes entrou na categoria dos fatos consumados da história francesa. A historiografia encarregou-se de explicar o fato.

Thierry[64] revelou a pré-existência daquela separação na história inteira da França: aristocratas e burgueses, protestantes e católicos, feudais e comunas – até encontrar-se a raiz da separação na composição étnica da nação francesa, composta de duas raças, gauleses e francos. A história da França é a história de uma luta de raças. O grande burguês que Guizot[65] era, reconheceu, talvez instintivamente, o motivo econômico dos fatos que Thierry descrevera: a luta de classes atrás da luta de raças. E para contribuir à reconciliação, Guizot apontou o exemplo da nação inglesa, composta de anglo-saxões e de conquistadores normandos, fundidos sob a égide da Constituição. Michelet parece ter realizado a ideia de Guizot, interpretando a história medieval da França como de um povo fortemente unido; mas Guizot era conservador e Michelet democrata. Convém lembrar, entre eles, dois outros historiadores, menos conhecidos: Auguste Trognon, que nos Études sur l'histoire de France (1836) publicou as suas aulas universitárias da época da Restauração; e Carrel, mais atrde famoso como jornalista republicano, autor duma *Histoire de la Contre-Révolution en Angleterre* (1827). Trognon, influenciado por Walter Scott, pretendeu demonstrar e reivindicar a união nacional dos franceses contra os estrangeiros que acabaram de humilhar a França napoleônica; e o republicano Carrel deu à ideia da união nacional uma interpretação bonapartista.

Lembrando estes dois historiadores esquecidos, Jacques Barzun[66] revelou o sentido político da historiografia romântica. Declarando reconciliada a nação, Chateaubriand pretendera apoiar a monarquia, restaurada em 1814. A teoria da luta de raças, de Thierry, foi a resposta da burguesia liberal. Guizot, partidário da monarquia constitucional, pretendeu restabelecer o equilíbrio dos poderes. Trognon e Carrel recomendaram a democracia nacionalista para unificar a França. Seguiram-nos, de maneiras diferentes, Thiers e Michelet. Thiers[67], burguês progressista, começou como historiógrafo liberal de Napoleão, e acabará, em 1870, como chefe da frente única da burguesia contra os socialistas e democratas da Commune.

Michelet,[68] democrata pequeno-burguês, influenciado pelo medievalismo de Scott e pelo medievalismo democrático do apóstata Lamennais, contou a história da França medieval como a vida de um povo unido pela democracia: "J'avais pose le premier la France comme une personne." Mas, historiando a França moderna, não podia manter a ficção épica, tornou-se o mais apaixonado dos historiadores das "duas Franças" em guerra civil permanente – o Thierry da democracia.

A esperança de Michelet é a do "romantismo social": a República – talvez a "Republique universelle" de Hugo – unirá a França, realizando a "volonté générale." Michelet volta a Rousseau. O resultado é inequívoco: o romantismo revolucionário francês continua o pré-romantismo; por isso mesmo ele é revolucionário.

A interpretação das atitudes dos poetas e romancistas românticos dá o mesmo resultado, embora não com a mesma evidência, porque – o fenômeno repete-se em todos os séculos – as "classes literárias" não são de todo idênticas com as classes da sociedade. Porque o romantismo francês continua as atitudes revolucionárias do pré-romantismo francês, o medievalismo é mais fraco na França do que em outra parte; apareceu no momento em que, entre 1815 e 1830, a burguesia se fechou no classicismo racionalista, pretendendo voltar à Ilustração de 1750. Neste momento, a própria aristocracia parecia mais perto do povo do que os burgueses; assim como Wordsworth na Inglaterra pretendeu representar o autêntico povo inglês; assim como os medievalistas alemães de 1820, esboçando programas sociais, lançaram aos burgueses acusações muito parecidas com as reivindicações socialistas de 1848. Na França de 1820, quem não era aristocrata como Chateaubriand e Lamartine, fingiu, pelo menos, sê-lo, como Hugo. Esses românticos já eram revolucionários sem sabê-lo; e a revolução burguesa de 1830 abriu-lhes os olhos, transformando-os em revolucionários democráticos; podiam reagir contra uma revolução, quer dizer, a burguesia, e fizeram-no como democratas. Mas não eram propriamente dmocratas, tampouco como foram propriamente aristocratas; constituíram uma "Intelligentzia", uma classe de literatos profissionais, perdidos entre as classes da sociedade. A revolta proletária de 1849 decidiu a separação entre o liberalismo burguês e a democracia socialista; os românticos, que não eram liberais nem socialistas, sentiram nessa separação como o fim do romantismo.

Retiraram-se, evadindo-se da realidade social para a "tour d'ivoire" do parnasianismo. O "último romântico" chamava-se Gautier; é o primeiro parnasiano.

Revela-se mais uma face do romantismo: ele vive da aliança ou da confusão entre liberalismo e democracia. Essa aliança ou confusão permite aos poetas e escritores, literatos profissionais fora das classes econômicas, reagir contra a realidade social, de qualquer maneira; como aristocratas reacionários ou como aristocratas revolucionários, não importa, porque em todo caso são "aristocratas do espírito": imbuídos dessa consciência, são capazes de manter-se entre as classes. O romantismo sempre foi o que fora nos seus primeiros dias em Iena: não uma reação literária das próprias classes da sociedade, mas uma reação da "classe" literária às modificações sociais. Daí o caráter estético do movimento, a facilidade em mudar bandeiras e atitudes, e a preferência pelo passado que é – quase por definição – mais estético do que a realidade de todos os dias. O romantismo é antiburguês como a democracia e, ao mesmo tempo, antidemocrático como a aristocracia; convinha aos aristocratas do espírito. O medievalismo romântico é um fenômeno de superfície. Na verdade, o romantismo acompanha o processo de separação entre o liberalismo e a democracia, constituindo o reflexo literário da revolução prolongada.

Em 1848, o processo parecia ter chegado ao fim. O novo partido conservador na Inglaterra, renunciando aos serviços da Igreja anglicana, sacudida pelo Oxford Movement e a conversão de Newman, abandonou o medievalismo, tentando a aliança com os operários contra a burguesia liberal; o liberalismo, defendendo-se, acentua a doutrina manchesteriana, implicitamente antidemocrática. Na Alemanha, os intelectuais e pequeno-burgueses democráticos abandonaram a causa perdida da Revolução; constituirão o Partido Nacional-Liberal, aliado dos *junkers* prussianos na tarefa da unificação nacional, da construção do "Reich" alemão por Bismarck. Na França, a aristocracia rural está definitivamente eliminada, a burguesia excluída do poder; Lamartine e Musset são os vencidos de 1848; o "socialismo" utópico dos intelectuais exilou-se com Hugo; a pequena burguesia de tradições jacobinas – eis o caso de Sainte-Beuve – prefere o "ralliement", a aliança com Napoleão III; mais tarde, voltará ao poder, com Gambetta. E então, contra eles reerguer-se-á o operariado socialista, sucessor da

democracia: a filiação revelar-se-á na pessoa de Jaurès. Nos anos da "affaire Dreyfus", todo o mundo saberá que a Revolução, começada em 1789, ainda não chegou ao fim. São os anos da poesia simbolista: de um neorromantismo.

A sobrevivência e as reincarnações do romantismo lembram uma dificuldade à qual já se aludiu no início desta discussão: não é possível esclarecer as origens e o fim dos movimentos literários pelo estudo das condições sociais; esclarecê-los, sim, mas não explicá-los completamente. Pois há mais outros fatores: psicológicos, estilísticos e ideológicos.

Os fatores menos acessíveis à análise são os psicológicos. Sentimos, todos, que o romantismo é produto de certa mentalidade que já existia antes dos séculos XVIII e XIX; que continua existindo e continuará, provavelmente. O romantismo corresponde a uma disposição permanente do espírito humano; assim como o realismo e outros estilos correspondem a disposições diferentes. Mas as tentativas de definir e fixar essa disposição com os recursos da análise psicológica[69] ainda não deram resultados que possam ser aceitos como definitivos.

A comparação do "romantismo permanente" com o "realismo permanente" lembra-nos o fato importante de que os estilos literários percorrem evolução autônoma. Uma evolução assim já foi bem estudada: a transformação da lírica renascentista de Garcilaso de la Vega em lírica barroca de Góngora. Com respeito ao romantismo, já foram estudadas a sobrevivência do classicismo francês na poesia romântica francesa[70] e a sobrevivência do espírito romântico no romance realista e naturalista de Balzac, Flaubert e Zola[71] . Mas ainda estamos longe de poder traçar uma história do estilo romântico através da história literária universal, assim como Erich Auerbach a traçou com respeito ao estilo realista.

Ficam os fatores ideológicos. O romantismo, fenômeno de reação à Revolução francesa, encerrou, de início, uma crítica da civilização europeia e da sua evolução. Os românticos – Friedrich Schlegel e Goerres, De Maistre e Proudhon, Carlyle e Donoso Cortés – criaram a nova disciplina da "crítica da civilização",[72]cujos maiores representantes serão, mais tarde, Tocqueville e Marx, Burckhardt e Nietzsche, Spengler e Toynbee, Ortega y Gasset e todos os russos. Essa crítica faz entre 1830 e 1880, parte de um grande processo: o da ruptura revolucionária na história do pensamento

europeu do século XIX, pela dissociação dos elementos da filosofia de Hegel. Os pontos altos dessa história do hegelianismo e anti-hegelianismo[73] são as críticas de Marx, Kierkegaard e, um pouco mais tarde, de Nietzsche. São os pensadores que combateram, transformaram ou enterraram o hegelianismo romântico. Nesse sentido – pois essa evolução já é irreversível e o que foi antes daqueles críticos, nunca voltará – pode-se falar em: Fim do Romantismo.

48 A. François: "Romantique". (In: *Annales Jean-Jacques Rousseau*, V, 1909.)
A. F. Baldensperger: "Romantique, ses analogues et équivalents". François: "Romantique". (In: *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature,* XIV, 1937.)

49 Lasserrre: *Le romantisme français.* 3ª ed. Paris, 1918.
Ch. Maurras: *Romantisme et Révolution*. Paris, 19925.

50 J. Babbitt: *Rousseau and Romantiscism*. Boston, 1919.

51 H. Bremond: *Pour le romantisme*. Paris, 1923.

52 A . Béguin: *L'Âme romantique et le rêve*. 2 vols. Marseille, 1937.

53 J. Baxa: *Einfwehrung in die romantische Staatswissenschaft.* 2ª ed. Jena, 1931.

54 E. Seillière: *Le romantisme.* Paris, 1925.

55 J. G. Robertson: *Studies in the Genesis of the Romantic Theory in the Eighteenth Century.* Cambridge, 1923.

56 J. Nadler: *Die Berliner Romantik.* Berlin, 1921.

57 J. Nadler: *Literaturgeschichte der deustschen Staemme und Landdchaften.* 2ª ed., 4 vols. Regensburg, 1923-1928.

58 C. Schmitt: *Politische Romantik.* 2ª ed., Muenchen, 1925.

59 J. Pertersen: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik.* Leipzig, 1926.

60 E. Zilsel: *Die gesellschaftlichen Wurzeln der romantischen Ideologie.* Wien, 1928.

61 G. A. Borgese: *Storia della critica romântica in Itália.* 2ª ed. Milano, 1920.

62 E. B. Burgum: "Romanticism". (In: *Kenyon Review,* IV/4, 1942.)
A.Q. Lovejoy: "On the Discrimination of Romantiscisms". (In: *Essays in the History of Ideas*. Baltimore, 1948.)

63 E. Muir: "Sir Walter Scott." (In: *The English novelists*. Edit. por D. Verschoyle. London, 1936.)

64 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1758.

65 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1727.

66 I. Barzum: "Romantic Historiography as a Political Force in France". (In: *Journal of the History of Ideas, II/3*, 1941.)

67 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1753.

68 Cf. "Romantismos de oposição", nota 1955.

69 C. G. Jung: "Psychologie und Dichtung". (In: *Gestaltugen des Unbewussten.* Zuerich, 1950.)

70 P. Moreau: *Le classicisme du romantisme*. Paris, 1932.

71 F. Lion: *Der franzoesische Roman im 19. Jahrhundert.* Zuerich, 1952.

72 H. G. Schenk: *Die Kulturkritik der europaischen Romantik.* Wiesbaden, 1956.

73 K. Loewith: *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionaere Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts.* 2.ª ed. Zuerich, 1949.

Reproduzem-se a seguir, a título de curiosidade, algumas páginas do original (1ª edição, O Cruzeiro) alteradas de próprio punho por Otto Maria Carpeaux, e que se encontram inseridas na 2ª edição (Alhambra) e nesta, que reproduz a 2ª integralmente.

Quase contemporâneo de Quevedo é, enfim, um poeta satírico do outro lado do Atlântico, o brasileiro Gregório de Matos (9A), quevedianamente veemente, satírico violento e muito licencioso, que também tem seus momentos de emoção religiosa.

panorama da política maquiavelista; em *La Hora de todos* combate, em forma burlesca, a resistência astuta dos maquiavelistas contra a "Fortuna"; na *Política de Dios*, ofereceu o manual de conduta política e humana que êle mesmo renegou nas suas atividades políticas na Itália. Nessa contradição encontra-se a resposta do desespêro patriótico do escritor: "no he hallado por qué causa seas digna de tan porfiada persecución." A política espanhola, abandonando o universalismo de Carlos V e Erasmo, tornara-se imperialista e contra-reformista, adotando o maquiavelismo que os seus princípios cristãos lhe proibiram. A vida política de Quevedo é uma "novela exemplar", simbolizando essa contradição. Os elementos da ideologia são humanísticos; a síntese contraditória é barrôca. Dêste modo nasceu do humanismo derrotado de Quevedo a contradição mais poderosa do século XVII: a sua sátira mais violenta.

O ~~mesmo~~ problema político apresentou-se ao espírito tolerante, "liberal", de Saavedra Fajardo (9): a decadência espanhola só pode ser remediada pela execução inteligente da política maquiavelística, à qual se opõem, porém, os fins cristãos da política espanhola. Saavedra Fajardo pensa como um liberal do século XIX: explica a decadência da pátria pelas conseqüências nefastas das descobertas, pela expulsão dos mouros e judeus, pelas guerras inúteis. Manifesta um pacifismo bem erasmiano, em expressões que o humanista liberal Ludovico Vives assinaria: "Muchas veces

10 9) Diego de Saavedra Fajardo, 1548-1648.
Idea de un príncipe político-cristiano representada en Cien Empresas (1640); La República literaria (1665).
Edição por A. González Palencia, Madrid, 1946.
F. Cortines: Ideas jurídicas de Saavedra Fajardo. Sevilla, 1907.
P. Frank de Andrea: Lo Barroco in Saavedra Fajardo (in: Studium, Agosto de 1950.

9 9A) Gregório de Matos, 1623-1696.
Edição por James Amado, 7 vols., Salvador, 1969.
Antologia organizada por J.M. Wisnik, São Paulo 1976.
Segismundo Spina: Gregório de Matos. São Paulo, 1947.
Maria de Lourdes Teixeira: Gregório de Matos. Estudo e Antologia. São Paulo, 1977.

romance deve a celebridade à descrições minuciosas da vida nos bordeis londrinos do século XVIII e à sua sequência ininterrupta de proibições pela censura e de edições clandestinas; mas também é notável como [illegible] da realidade, certamente inferior a Fielding, mas também mais sedutor que Smollett

Em comparação com Fielding, Tobias Smollett ([151]), sempre mencionado junto com êle, parece um retrógrado. A sua brutalidade e o gôsto pela forma picaresca pertencem antes ao século XVII, e o seu realismo é deformador, caricaturante. Sem muita intenção satírica, parece mais satírico do que Fielding, porque é um plebeu, um inglês vulgar da classe média inferior, um individualista mal-humorado e rebarbativo, animando-se porém com muita comida e vinho do Pôrto, contando, então, as anedotas e histórias mais engraçadas — Smollett é assim, e sabe contar histórias como poucos, e não meras histórias, mas verdadeiros romances. Dá a impressão de escrever tão relaxadamente como falam os seus marujos e malandros, mas é um romancista nato; o próprio Fielding não escreveu um romance tão bem narrado como *Ferdinand Count Fathom*. Onde Defoe arrancou compaixão pelos seus heróis criminosos e Fielding a admiração, conseguiu Smollett a simpatia; justamente o criminoso Ferdinand é o mais simpático dos seus personagens, talvez porque Smollett simpatizasse só com personagens assim.

O que parece antiquado em Smollett é a forma picaresca dos seus romances; *Roderick Rondom* é um puro romance de aventuras, com ação na Espanha e na América como

---

151) Tobias Smollett, 1721-1771.
The Adventures of Roderick Random (1748); *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751); *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753); *The Expedition of Humphrey Clinker* (1771).
Edição por G. Saintsbury, 12 vols., London, 1895/1902.
D. Hannay: *Smollett*. London, 1887.
O. Smeaton: *Tobias Smollett*. Edinburg, 1897.
H. Child: "Smollett". (In: *The Cambridge History of English Literature*. Vol. X. 2.ª ed. Cambridge, 1921.)
H. S. Buck: *A Study in Smollett*. Newhaven, 1925.
G. Saintsbury: "Smollett". (In: *Prefaces and Essays*. London, 1933.)
L. M. Knapp: *Tobias Smollett, Doctor of Men and Matters*. Princeton, 1948.
L. Brander: *Tobias Smollett*. London, 1951.

164

dade do humorista. Essa pessoa é o próprio romancista. Atribuindo-lhe onisciência, Fielding criou o romance objetivo, o romance moderno.

Resta analisar a natureza daqueles comentários com que o romancista gosta de interromper a narração. Leslie Stephen explicou-os bem: Fielding revela inclinação para o materialismo. Em parte, isso também é inglês, conseqüência do empirismo nacional; em parte, é herança do libertinismo da Restauração, que foi ao mesmo tempo a época dos comediógrafos licenciosos e do materialista Hobbes, do antipuritano Butler e do liberal Locke. Mas o libertinismo de Fielding é atenuado por um liberalismo, uma imparcialidade tão grande que o romancista chegou, enfim, a reconciliar-se com o seu inimigo visceral Richardson. Já em *Tom Jones,* um crítico perspicaz observou sintomas ligeiros de sentimentalismo. *Amelia,* o último romance de Fielding, seria apenas mais uma paródia exuberante da hipocrisia nacional, com a figura do devasso Booth no centro, se não fôsse Amélia, a mulher do libertino dissoluto, que lhe salvou a vida e a existência pelas suas virtudes sublimes; e no fim, o captain Booth é até convertido pela nobreza moral de Amélia, quase como um malandro arrependido de Dickens. Êsse romance revela que os critérios morais de Fielding já não são os do libertinismo da Restauração; seria impossível dizer que são os do próprio Richardson, mas são os da época: influiu o sentimentalismo. O próprio humorismo de Fielding é — segundo a definição "riso entre lágrimas" — um sentimentalismo às avessas. Fielding está exatamente entre Defoe e Dickens; tem as qualidades dos dois, sem os seus defeitos, é o mais equilibrado de todos, quase um deus do romance realista; enfim, ainda é, pouco antes da época burguesa, um grande aristocrata, se bem que um aristocrata democrático — e assim conseguiu sobreviver aos próprios Hasbsburgos.

Fielding não teve e não podia ter imitadores ou herdeiros. Mas não se pode esquecer nem se esquece John Cleland 150A o autor do famoso Fanny Hill, [illegible] a obra pornográfica mais famosa da literatura universal. Certamente, o

103

(150A) John Cleland, 1709-1789). Memoirs of a Woman of Pleasure (Fanny Hill) (1749) [illegible] Peter Quennell, New York, 1963.

Tentativa de uma renovação dessa poesia nacional, anti-turca, foi o poema dramático "Gorski vijenac" (1847), do príncipe Petar II Petrović Njegoš [illegible] (110 C), cujo poema lamartiniano *A Luz do Microcosmo* também se tornou célebre. Durante decênios foi ele considerado como o maior poeta em língua sérvia.

mente poeta de formação tcheca e alemã, de um lirismo mais puro do que a maioria dos poetas iugoslavos, atraídos irresistivelmente pela balada histórica, o produto mais original da poesia popular sérvia. Já no século XVIII, o italiano Alberto Fortis chamou a atenção da Europa culta, traduzindo e inserindo no seu *Viaggio in Dalmazia* (1774) algumas canções sérvias; uma delas, a "Canção Fúnebre das Mulheres de Asan Aga", foi logo traduzida por Goethe e incluída nas *Stimmen der Voelker in Liedern*, de Herder. A grande sorte coube, depois, ao sérvio Vuk Stefanović Karadžić (109-A): as suas *Canções Populares* (1814, 1823/1833) revelaram uma grande epopéia histórica, fragmentada em cantos à maneira das "Chansons de geste". O eco dessa descoberta era grande na Europa (110). Contribuiu para chamar, na Rússia, a atenção para Kolzov (110-A), poeta-camponês ao qual Turgeniev chamou "Burns russo". Nenhum dêsses poetas menores alcançou, porém, a cultura literária de Prešeren; e parece que a poesia popular russa ofereceu modelos menos adequados; a famosa *Coleção de Poesias Antigas* (1868/1874), que o eslavófilo Peter Kirejevski reunira durante a vida inteira, inspira ligeira decepção (110-B).

A descoberta de Karadžić foi provàvelmente o motivo de uma grande falsificação literária, de conseqüências inesperadas. Falsificações literárias são fenômeno de todos

---

109 A) L. Stojanović: *A vida de Vuk Karadžić*. Beograd, 1924 [illegible].

110) D. Subotić: *Yugoslav Popular Ballads, their Origin and Development*. Cambridge, 1932.

110 A) Alexander Vassiljevitch Kolzov, 1809-1842.
Poesias (1835).
A. Schaffejev: *A poesia popular de Kolzov e a poesia popular russa*. Moscou, 1910 [illegible].

110 B) Petr Vassilievitch Kireievski, 1808-1856.
Edição da Coleção de poesias antigas por V. F. Miller e M. N. Speranski, Petersburgo, 1911.
M. Gerschenson: *Petr Vassilievitch Kireievski. Vida e Canções*. Moscou, 1911 [illegible].

110 C) Petar II Petrović Njegoš, 1813-1851.
A Luz do Microcosmo (1845), [illegible] *Gorski Vijenac* (1847).
cf. Mažuranić-Tangowsky: [illegible] *Pierre II Petrovitch Njegoš, poète et philosophe*. Paris, 1931.

assim como foram hugonianos os começos do poeta brasileiro Sousândrade (93A), por muito tempo isolado e desprezado pelos seus contemporâneos, excluído pela pluralidade de estilos poéticos modernos.

foi nada disso — o poeta de *Prometeo* e *Atlantida* foi pelo menos o mais completo de todos os hugoanos latino-americanos, ao ponto de dedicar ao mestre o monumento poético *Victor Hugo*. Poesia dessas, de ~~retórica~~ tonitruante, é hoje indigerível; mas não se pode duvidar da influência enorme que exerceu, transfigurando a América em Nova Atlântida, continente da democracia. Um poema de Olegario Andrade, *El Nido de Cóndores*, forneceu o apelido da escola de poetas hugonianos, grandiloqüentes: os "condoreiros", altivos como a grande ave dos Andes. A prioridade do condoreismo cabe porém aos brasileiros, entre os quais também surgiu o maior dos condores, o patético Castro Alves (93), cantor da abolição dos escravos prêtos; por mais que se apreciem as suas *Vozes d'África*, não se podem desprezar as suas poesias descritivas da natureza tropical e as poesias eróticas, menos retóricas. Castro Alves é sobretudo importante como poeta de uma transição social; do feudalismo escravocrata ao liberalismo burguês. O estilo da sua poesia não podia deixar de ser o de Victor Hugo.

| eloqüência

| idiossincrático

A morte de Hugo marca o primeiro apogeu do seu prestígio na América Latina. Em 1889, José Antonio Soffia e José Rivas Groot publicaram em Bogotá um livro de homenagem, *Victor Hugo en América*, coleção de traduções de poesias de Hugo pelos poetas mais notáveis da América; no prefácio, Rivas Groot celebra Hugo como poeta idílico e poeta épico e até como "poeta americano", porque a América realizou as epopéias da luta contra a Natureza e contra a opressão e realizará o idílio da Paz e Justiça universais. O hugonianismo latino-americano começa a tornar-se eloqüência vazia, satisfeita com grandes palavras.

---

98 93) Antônio de Castro Alves, 1847-1871.
Espumas Flutuantes (1871); *A Cachoeira de Paulo Afonso* (1876).
~~Edição por Afr. Peixoto, 2 vols. S. Paulo, 1944.~~
Afr. Peixoto: *Castro Alves, o Poeta e o Poema*. S. Paulo, 1942.
H. Ferreira Lima: *Castro Alves e Sua Época*. S. Paulo, 1942.
P. Calmon: *História de Castro Alves*. 2.ª edição. Rio de Janeiro, 1956.

99 93A) Joaquim de Sousa Andrade, dito Sousândrade, 1833-1902.
O Guesa (1866-1883); *Obras poéticas* (1874).
Augusto e Haroldo de Campos: *Re/Visão de Sousândrade* (ensaio e antologia). São Paulo, 1964.
F. O. Williams: *Sousândrade, vida e obra*. São Luís, 1976.

— comparando a literatura pornográfica, muito abundante, no tempo da Rainha Vitória, Steven Marcus descobriu numerosas cenas flagrantemente obscenas que se enquadravam perfeitamente nos romances de Dickens, que mais parece ter pensado nelas, depois, eliminá-las. Mas não por hipocrisia e, sim, por imposição do seu público.

tura de elementos trágicos e cômicos é autênticamente elisabetano; e um romance sinistro como *Bleak House* já foi comparado às tragédias melodramáticas de John Webster. O elemento melodramático, tão forte em Dickens, provém antes do teatro do que do romance gótico.

O caráter teatral da arte de Dickens explica, antes de tudo, certas reticências, sobretudo a eliminação total da sexualidade; pois no palco há limites do que se pode apresentar ao público. ~~Dickens era muito menos hipócrita do que se pensa.~~ Só em 1934 revelou Thomas Wright os fatos pouco vitorianos, que os biógrafos oficiais de Dickens tinham silenciado: o repúdio da espôsa, pelo romancista, e seu convívio quase público com uma atriz de passado duvidoso. Mas podiam coisas dessas entrar em romances, cujos personagens e acontecimentos o público acreditava ver como no palco de um teatro? Seria possível, sim, no teatro elisabetano de um [redacted] John Ford. Mas no tempo de Dickens já não estava vivo o teatro elisabetano; representava-se apenas *A New Way to Pay Old Debts*, de Massinger, em que Sir Giles Overreach é um personagem dickensiano. O teatro do qual o romancista gostava tanto foi o teatro popular dos subúrbios de Londres: dramalhões que eram descendentes plebeus do drama burguês do século XVIII, de Lillo a Cumberland; e farsas grosseiras. Uma série incoerente de cenas de uma farsa genial, eis os *Posthumous Papers of the Pickwick Club*. Os caracteres e tipos cômicos de Dickens são, todos êles, caricaturas de um grande farsista, deformações monstruosas da realidade. No cômico e no sério, Dickens deforma sempre. Não é realista, assim como não é realista aquêle outro grande deformador da realidade também misturando elementos trágicos e cômicos: Gogol. Êste é o único autor com o qual Dickens, seu contemporâneo, vezes se parece.

Dickens também é romântico. Admiram-se, nesse escritor popular, numerosos trechos de estilo genuinamente poético; a descrição da névoa londrina, em *Bleak House;*

ferente nas suas canções místicas de um espírito inquieto, sacerdote em luta permanente com as autoridades eclesiásticas. Contudo, não é possível compará-lo, como já foi feito, ao grande poeta-sacerdote flamengo Gezelle, nem a Mistral. Em compensação, a nova literatura catalã não acabou com Verdaguer; ao contrário, hoje, já empalecida a sua fama, êle nos parece no papel glorioso do precursor de um Maragall, Carner, Sagarra e Lopez Picó. E a mesma sorte coube a outro visitante da festa de Montpellier, ao rumeno Alecsandri (47), criador da língua poética na qual Eminescu e Arghezi se exprimirão. Contudo, por volta de 1900, o movimento da latinidade poética parecia terminada. Havia, mais tarde, alguns simpatizantes: o francês Gasquet, o português Eugênio de Castro, enfim D'Annunzio em que os motivos políticos já prevalecem, assim como na figura isolada do espanhol Basterra (48), poeta da unidade do mundo latino, ~~pòstumamente promovido a "Poet Laureate" da Falange espanhola.~~ Enfim, na Galiza, um silêncio de

13

Aos parnasianos, em geral, mesmo quando residiam em países tropicais, não foi tão propício o sol como aos mediterrâneos. Continuaram a poesia exótico-descritiva, só comparável, na mesma época, ao carnaval de estilos da arquitetura, enchendo-se os novos *boulevards* de Paris e Viena com igrejas e paços municipais neogóticos, Universidades neo-renascentistas, teatros neobarrocos, Parlamentos e Bôlsas com colunas dóricas. Sinal do gôsto evasionista da burguesia, comparando a sua própria época com as maiores do passado. Os poetas parnasianos cultivaram o mesmo gôsto, mas com poucos motivos de satisfação e orgulho; nessa época da prosa, a poesia não podia deixar de ser tristemente pessimista, o que explica, aliás, a sobrevivência da melancolia romântica em muitos parnasianos.

---

47) Cf. "Romantismo de evasão", nota 105.

48) Cf. "O Equilíbrio europeu", nota 164.

48A) Eduardo Pondal, 1835-1917.
Queixumes dos pinos (1886); Os Eoas (1918).

muitos séculos foi interrompido pela voz do notável poeta Eduardo Pondal (48A), que ressuscitou as recordações das origens célticas de sua nação desgraçada.

O melhor entre esses argentinos todos é Benito Lynch (135A), de um realismo sólido e objetivo: sua obra-prima, El inglés de los huesos (1924), tem valor permanente.

ce de uma prostituta, mereceu [illegible] traduções para várias línguas. Só recentemente dá-se a atenção devida ao chileno Baldomero Lillo ([133]), que denunciou as miseráveis condições de vida nas minas de salitre. Enfim, são numerosos os naturalistas argentinos: o naturalismo revelou sempre gôsto especial pelos quadros urbanos, e Buenos Aires era a primeira grande cidade do Continente. Ali, Cambaceres ([134]), [illegible] um dos primeiros zolaístas, tinha que suportar os escândalos devidos aos pioneiros. As obras de Zola foram traduzidas pelo jornalista Payró ([135]), [illegible], socialista militante, autor de contos "gauchescos" [illegible]. O naturalismo argentino alcançou [illegible] importância [illegible] especial nas obras dramáticas de um uruguaio, Florencio Sánchez ([136]); as suas "teses" já envelheceram — naquela época das companhias viajantes com repertório de Ibsen, todo dramaturgo tinha que expor "teses" — mas não são artificiais: são produtos da indignação de um escritor proletário, observando a realidade sul-americana. A técnica dramatúrgica de Sánchez é primitiva: faz teatro popular. Mas os seus tipos continuam vivos, os seus efeitos cênicos ainda empol-

133) Baldomero Lillo, 1867-1923.
Sub terra (1904); *Sub sole* (1907).

134) Eugenio Cambaceres, 1843-1888.
Potpourri (1882); *En la sangre* (1887).

135) Roberto Payró, 1867-1928.
El casamiento de Laucha (1906); *Historia de Pago Chico* (1908); *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910).
R. Larra: *Payró, el hombre y la obra*. Buenos Aires, 1938.

135A) Benito Lynch, 1885-1951.
Los Caranchos de la Florida (1917); *El inglés de los huesos* (1924).

136) Florencio Sánchez, 1875-1910.
M'hijo el dotor (1903); *Canillita* (1904); *La pobre gente* (1904); *La gringa* (1904); *En familia* (1905); *Los muertos* (1905); *Barranca abajo* (1905); *Nuestros hijos* (1907).
R. Giusti: *Florencio Sánchez, su vida y su obra*. Buenos Aires, 1920.
R. Richardson: *Florencio Sánchez and the Argentine Theatre*. New York, 1933.
F. García Estebán: *Vida de Florencio Sánchez*. Santiago de Chile, 1939.

O último dêsses naturalistas brasileiros é Raul Pompéia (138A), cujo famoso romance *O Ateneu* se aproxima, porém, do impressionismo de um romance psicológico.

gem, a sua arte não é arte, mas verdade. Sánchez morreu cedo; as esperanças de um grande teatro argentino não se realizaram. O naturalismo, no entanto, continua num escritor descuidado e superficial, mas vigoroso como Manuel Gálvez ([137]), cuja *Maestra normal* coloca um dos assuntos preferidos do naturalismo internacional no ambiente nôvo da província argentina; ~~Gálvez foi menos bem sucedido em romances "filosóficos"; mas~~ é notável seu panorama histórico de guerra contra o Paraguai.

A prioridade no naturalismo latino-americano, quanto à cronologia e com respeito ao valor, cabe ao brasileiro Aluísio Azevedo ([138]); tem os defeitos de todos os naturalistas menores e é pouco original, um Zola ou antes um ~~Mirbeau~~ Mirbeau do Rio de Janeiro. Mas os seus romances sugerem até hoje a impressão de "cheios de vida"; e o mérito de ter descoberto a vida baixa na capital brasileira dá valor permanente a romances que já se transformaram em documentos da sociologia histórica.

Sociologia histórica: porque as mudanças rápidas na vida urbana dos países latino-americanos fizeram envelhecer todos aquêles romances naturalistas; e com efeito não foi êste o caminho pelo qual a influência de Zola se perpetuou na América latina, e sim pelo caminho de um nôvo indianismo de tendências sociais. O papel de precursor

137) Manuel Gálvez, 1882. — 1962.
La maestra normal (1914); *La sombra del convento* (1917); *Nacha Regules* (1919); *Escenas de la guerra del Paraguay* (*Los caminos de la muerte*, (1928); *Humaitá*, 1929; *Jornadas de agonía*, 1929).
O. H. Green: *Manel Gálvez*. (In: Hispanic Review, XI/3-4, 1943, e XII/3, 1944).

138) Aluízio Azevedo, 1857-1913.
O Mulato (1881); *Casa de Pensão* (1884); *O Homem* (1887); *O Cortiço* (1890).
~~Edição por M. Nogueira da Silva, 14 vols., Rio de Janeiro, 1939-1941;~~
~~O. Montenegro: "Aluízio Azevedo". (In: *O Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1938.)~~
P. Dantas: *Aluízio Azevedo*. São Paulo, 1954.
Raimundo de Menezes: *Aluízio Azevedo*. São Paulo, 1958.

(138A) Raul Pompéia, 1863-1895.
O Ateneu (1888)
Lêdo Ivo: *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro, 1963.

tadores no estrangeiro, como do espanhol Ricardo León ([4]), que confundiu os privilégios da [redacted] *de hidalgos* com a tradição espanhola. Essa "reação" não tem nada que ver com a poesia simbolista, da qual também Bourget sempre foi inimigo. Nem toleravam êsses tradicionalistas um poeta autêntico como o elegíaco Charles Guérin ([5]), porque aprendera nos simbolistas certas fórmulas e um gôsto apurado da expressão. ~~Guérin parecia simbolista porque se dizia partidário do "l'art pour l'art".~~

~~"Ah! fermez la fenêtre ouverte sur la vie!", — o porque era triste como os decadentistas, convertendo-se enfim ao catolicismo. Acreditava na fôrça mágica das palavras, atribuindo-lhes, porém, um efeito em que os simbolistas não pensaram:~~

~~"... Savoir au moins les mots divins qui font pleurer."~~ Êsse [redacted] algo choroso ~~também caracteriza o cristianismo do poeta, que parece aos críticos católicos menos dogmático que sentimental. Na poesia "Bien que mort à la foi", Guérin, confessando dúvidas invencíveis, refere-se ao cristianismo tradicional dos seus antepassados, chegando à conclusão:~~

> ~~"Je veux, quand le moment viendra, mourir aux [pieds~~
> ~~Du crucifix qui m'a vu naître."~~

~~Depois disso, já não há dúvida quanto às origens da poesia de Charles Guérin:~~ é o último descendente de Lamartine. Guérin nunca foi "moderno".

---

4) Ricardo León, 1877-1943.
Casta de hidalgos (1908)~~; *El hombre nuevo* (1925) etc.~~
~~A. Maura: *Discurso de contestación al ingreso de Ricardo León en Real Academia Española*, Madrid, 1915.~~
J. Casares: *Critica profana*, Madrid, 1916.

5) Charles Guérin, 1873-1907.
Le Coeur solitaire (1898); *Le semeur de cendres* (1901); *L'homme intérieur* (1905).
~~A. de Bersaucourt: *Charles Guérin*, Paris, 1912.~~
B. Hanson: *Le poète Charles Guérin*, Paris, 1935.

A fina arte psicológica de Couperus encontrou, mais tarde, só um sucessor digno: o flamengo Maurice Gilliams (48A), que descreveu sutilmente as recordações de sua infância e mocidade em Antuérpia.

reconstituições eruditas da Roma imperial; mas Couperus tem outros títulos para sobreviver. Antes de sacrificar ao esteticismo daqueles romances, escrevera *Eline Vere*, história trágica de uma mulher acabando em abulia mórbida no ambiente grande-burguês e aristocràticamente reservado de Haia. É um dos mais importantes romances psicológicos da literatura européia. E depois escreveu, sempre tratando o mesmo ambiente, *De Boeken der kleine Zielen (Os Livros das Almas Pequenas)* e *Van oude menschen (Gente Velha)*, que são coisa rara na literatura de 1900: livros autênticamente trágicos. Mas a tragicidade é atenuada pela atitude reservada, bem holandesa, aliás, dêsse grande escritor. Foi algo semelhante o polonês Berent ([49]): a análise da decadente aristocracia polonesa, em *Mofo*, e a reconstituição da cidade de Cracóvia na época da Renascença, em *Pedras Vivas*, são obras-primas; menos reconhecidas só pela divulgação escassa da língua eslava.

O conteúdo ideológico atrás da superfície pitoresca, nos romances históricos de Moore, Vojnović, Couperus, Berent, manifestou-se abertamente em Heidenstam ([50]), como reação violenta contra todos os conceitos deterministas e idéias materialistas do naturalismo. No comêço, o grande escritor sueco reagiu como esteticista à maneira de Levertin. Depois, aproximou-se dos antibrandesianos dinamarqueses, opondo, em *Hans Alienus*, ao esteticismo irresponsável um moralismo elevado de cristão adogmático, quase tolstoiano. Mas encontrou a cura completa do seu

52 49) Waclaw Berent, 1873-1940.
Mofo (1903); *Semente de Inverno* (1911); *Pedras Vivas* (1918).
Z. Dembicki: *Retratos*. Vol. I. Warszawa, 1927. ~~(em língua polonesa)~~

53 50) Verner von Heidenstam, 1859-1940.
Hans Alienus (1892); *Nya dikter* (1895); *Karolinerna* (1897/1898); *Heliga Birgittas pilgrimsfaerd* (1901); *Folkungatraedet* (1905/1907) etc.
~~Edição pelo autor, 10 vols., Stockholm, 1909/1912.~~
J. Landquist: *Heidenstam*. Stockholm, 1909.
F. Böök: *Verner von Heidenstam*. 2 vols. Stockholm, 1945/1946.

51 48A) Maurice Gilliams, 1900.
Het gevecht met de nachtegalen (1936); *De man voor het venster* (1943); *Winter te Antwerpen* (1953).
H. Teirlinck: *Maurice Gilliams*, Antwerpen, 1950.

Contos como "Tifo", "Senhora com cãozinho", "Camaleão", "Enfermaria nr. 6", "Uma história enfadonha" e inúmeros outros são retratos feitos da realidade e, além disso, visões de realidades permanentes. Por isso é Tchekov um dos maiores escritores da literatura universal.

Tchekov não acusa a ninguém e a nada, senão a própria condição humana. Os camponeses, na novela dêsse título, são subgente bestificada, assim como nos romances da "literatura de acusação", mas não porque vivem na Rússia ou na Rússia czarista ou capitalista; antes, porque vivem na "Província", que é o Inferno de todos nós. O ambiente social, em Tchekov, já não é todo-poderoso. Êle já está além do realismo.

O [redacted] "além do realismo" também se manifesta na técnica de Tchekov. Não é, como acreditavam por volta de 1920 os admiradores da sua discípula Katherine Mansfield, um "contista sem enredos". Sabe inventar enredos ótimos. Mas o enrêdo, nos seus contos, é menos importante do que a atmosfera, aquilo "que não se vê e no entanto existe". O mesmo super-realismo marca a dramaturgia tchekoviana. Suas peças, que foram bem comparadas a "diálogos de Maeterlinck, representados em cenários de Ibsen", têm enrêdo, mas o enrêdo não importa. O que importa acontece dentro dos personagens, em paisagens psíquicas; e com isso, Tchekov também já está além do realismo. Influenciou profundamente o teatro moderno.

Um crítico americano, usando o título de um dos volumes de contos de Tchekov, falou do "twilight" em sua obra. Com efeito, êsse último descendente de Turgeniev está no "twilight" entre o realismo de ontem e o realismo de amanhã, de Gorki. O seu "twilight" [redacted] é o dos simbolistas. Na *Estepe*, notando com sensibilidade de impressionista a atmosfera, antecipa em prosa a poesia simbolista. No conto "O Acontecimento", em que crianças aprendem a propósito de um acontecimento trivial — um grande cão devorou os gatinhos recém-nascidos — o segrêdo da morte; e êsse Grande Cão está, como na poesia dos simbolistas, sempre presente na obra de Tchekov. *Media in vita in morte sumus.* Essa onipresença da Morte chega a dar nôvo sentido à vida, como um segundo plano que explica o primeiro; assim como no teatro de Tchekov se encontra atrás do

Quem quebrou o equilíbrio foi o sueco Koch (185), cujo romance *Os Operários* começou uma nova época na literatura do seu país; depois, foi Koch o primeiro que teve a coragem de tocar nas relações entre o proletariado e o mundo do crime.

skuggeheimen (Dança no Mundo das Sombras) é a história monumental do movimento socialista na Noruega: epopéia, em dimensões colossais, da vitória e do aburguesamento do proletariado de um país pequeno e próspero. A adoção do *landsmaal*, do dialeto norueguês, pelo escritor condenou-lhe a obra a uma repercussão apenas regional, em violento desacôrdo com a megalomania esquizofrênica, na qual o genial e infeliz criador dessa obra soçobrou.

O otimismo social e técnico-científico é bem sintomático da euforia européia entre 1900 e 1910. Êsse credo dominava sobretudo as nações germânicas às quais coubera o papel principal na industrialização do mundo — inglêses, alemães, depois os americanos. No terreno da ficção, o tema aparece com freqüência na literatura escandinava; científica e econômicamente, os escandinavos participaram intensamente da industrialização, sem possibilidades, porém, de participar do poder político internacional — e isso abriu as perspectivas à ficção. A técnica moderna não se erigiu, por enquanto, monumento literário maior do que a trilogia *Malm (Minério)* do sueco Didring ([185]), epopéia da construção da estrada de ferro para explorar as minas de ferro no extremo norte da Suécia. O estilo dessa obra é a exaltação romântica de um assunto estritamente realista — união estilística do naturalismo e do simbolismo; e êsse "realismo mágico" — o têrmo será popular por volta de 1925 — é o estilo criado pelo dinamarquês Johannes Vilhelm Jensen ([186]). A sua obra é grande e apresenta os

---

(186) Ernst Didring, 1868-1931.
Malm (1914/1919).

186) Johannes Vilhelm Jensen, 1873-1950.
Danskere (1896); *Himmerlandshistorier I* (1898); *Kongens Fald* (1899/1902); *Himmerlandshistorier II* (1904); *Madame d'Ora* (1904); *Hjulet* (1905); *Den ny Verden* (1907); *Myter og Jagter* (1907); *Eksotiske Noveller* (1907/1909); *Nye Myter* (1908); *Himmerlandshistorier III* (1910); *Nordisk Aand* (1911); *Skibet* (1912); *Introduktion til vor Tidsalder* (1915); *Norrøngaest*

185) Martin Koch, 1882-1940.
Arbetare (1912); *Guds vackra värld* (1913).
H. Ahlenius: *Arbetaren i svensk diktning*. Stockholm, 1934.
I. Lundström, *Martin Koch*. Stockholm, 1945.

Como um eco remoto dessa época tempestuosa impressionam os dois romances altamente pessoais de Chklovski (119A), que se tornou depois o chefe do grupo dos críticos formalistas, que são hoje considerados como precursores russos do estruturalismo.

guagem artisticamente ebalorada, novos "homens inúteis": agora, não são os latifundiários que sentem remorsos, como em Puchkin e Turgeniev, mas os sentimentais, os poetas e outros inadaptados às exigências do trabalho prosaico e eficiente na Rússia revolucionàriamente industrializada. A vitória é dos eficientes, claro. Mas o romancista não deixa dúvidas a respeito da sua simpatia para com os outros.

Em outras literaturas eslavas ou vizinhas da Rússia a Primeira Guerra Mundial inspirou algumas poucas obras de ficção semelhantes: o romeno Rebreanu ([120]) descreveu, na *Floresta dos Enforcados*, com frieza "babeliana", a dolorosa história da decomposição do exército austríaco no fim da guerra, um dos melhores romances de guerra que existem. O tcheco Medek ([121]) revelou sôpro épico no relato da marcha fabulosa dos prisioneiros tchecos, do exército austríaco, através da Rússia e Sibéria incendiadas, até o Pacífico: a "Anábase dos nossos tempos". Na própria Rússia, Leonov e Pilniak, antigos simbolistas, procuraram condensar o material épico; as primeiras obras dêsses dois escritores parecem-se com as de Vesely e Neverov; mas encontrarão mais tarde o estilo do romantismo revolucionário.

Êsse estilo já pertence à segunda fase do modernismo russo. Havia modernistas na Rússia já em 1914: os imagistas Jessenin, Alexei Kusikov, Anatoli Mariengof; e os futuristas Maiakovski, Klebnikov, Burlyuk, Asseiev, Vassili Kamenski. Jessenin ([122]) tornou-se muito conhecido na Eu- / Kh

120) Liviu Rebreanu, 1885-1943.
Ion (1920); *Padurea spanzuratilor* (1922); *Ciuleandra* (1927).

121) Rudolf Medek, 1890-1930.
O Dragão de Fogo (1921); *Grandes Dias* (1924); *Ilha na Tempestade* (1925).

122) Sergei Alexandrovitch Jessenin, 1895-1925.
Camarada Inonia (1918); *Sanfona* (1920); *Confissão de um Malandro* (1921); *Pugatchev* (1922); *Taverna Moscou* (1924).
~~Edição da Editôra do Estado, 4 vols., Moscou, 1926/1927.~~
G. Lelevitch: *Sergei Jessenin*. Moscou, 1926. ~~(Em russo)~~.
F. De Graaf: *Serge Jessenin. Sa vie et son oeuvre*. Leiden, 1933.

119A) Viktor Borisovitch Chklovski, 1893.
Viagem sentimental (1922); Zoo (1923).

De todos os dramaturgos expressionistas alemães só um sobrevive hoje: aquele que morreu antes de todos os outros. É o austríaco Ödön von Horváth (129A), que em suas peças de ambiente popular reuniu a sátira mais áspera e o desespero mais fundo. Suas obras são hoje, na Alemanha e na França, das mais representadas

como inventando enredos, com engenho formidável; inclusive as últimas peças, escritas no exílio, que são em parte sátiras antimilitaristas, em parte tragédias em estilo grego. Mas não teve evolução nenhuma. Sempre ficou o que foi no início: um *playwright* habilíssimo a serviço de uma dialética sem soluções. Sua obra-prima ~~[illegible]~~ talvez seja *Die Bürger von Calais (Os Cidadãos de Calais)*, dramatização eficiente de um episódio da crônica de Froissart; do conflito entre patriotismo e individualismo surge uma solução vagamente humanitária, a mesma que será a das últimas peças. O grande talento de Kaiser estragou-se pela rotina teatral.

A dramaturgia expressionista teve grande repercussão fora da Alemanha. Mas êsse fato não foi, na época, percebido, nem, até hoje, devidamente estudado, de modo que os dramaturgos expressionistas não-alemães aparecem em seus países como figuras isoladas. Os franceses, que só chegaram a conhecer o teatro expressionista alemão muito mais tarde, no repertório de Barrault, não puderam notar a semelhança entre as farsas fantásticas de Wedekind e a farsa mais fantástica do belga Crommelynck ([130]): *Le cocu magnifique*, a tragédia burlesca dos ciúmes, deformação violenta da realidade e das possibilidades psicológicas. Mas de expressionismo falou-se a propósito de Paul Raynal ([131]), porque seu drama *Le Tombeau sous l'Arc-de-Triomphe*, peça de mentalidade corneliana, tratava um assunto caro aos expressionistas alemães: a revolta contra a guerra. O mesmo assunto inspirou várias peças ao repre-

130) Fernand Crommelynck, 1887 -1970.
Le sculpteur de masques (1913); *Le cocu magnifique* (1921); *Tripes d'or* (1930); etc.
H. Krains: *Portraits d'écrivains belges*. Bruxelles, 1930.

131) Paul Raynal, 1885.
Le Tombeau sous l'arc-de-Triomphe (1924).
A.J. Dickman: *Paul Raynal, Cornelian and Symbolic Theatre*. (In: University of Wyoming Publications, IV, 1938).

129A) Ödön von Horváth, 1901-1939.
Geschichten aus dem Wienerwald (1931); *Kasimir und Karoline* (1932); *Glaube, Liebe, Hoffnung* (1932).
T. Krischke ed.: *Materialien zu Ödön von Horváth*. Frankfurt, 1972.

Miguel Hernández foi um dos poetas mais vivos de língua espanhola e seu volume El rayo que no cesa é um dos maiores da época e de todas as épocas.

do povo, pastor, (de ovelhas) autodidata, poeta de originalidade absoluta e forma perfeita, de abundante metafórica barrôca, como convém a um filho da tradição espanhola; depois, foi soldado, cantando para os camaradas do 5.º regimento de infantaria do exército republicano. Morreu na prisão. E vale para êle o que êle escreveu ao saber da morte de García Lorca:

> "Muere un poeta y la creación se siente
> herida y moribunda en sus entrañas".

Na poesia de Miguel Hernandez reúnem-se as duas grandes correntes da poesia espanhola contemporânea: o gongorismo e o popularismo. Mas essa síntese foi interrompida.

Depois da catástrofe, o maior poeta espanhol dentro da Espanha — Guillén, Cernuda e Alberti se exilaram — foi Ridruejo (92): ex-falangista, de nobres ideais políticos que o levaram depois para a oposição, mas poeta puro, reatando a tradição de Garcilaso e cantando em forma clássica as "pedras da Espanha": as das catedrais e as da desolada paisagem castelhana. É a voz dolorosa, mas rigorosamente disciplinada de Blás de Otero (93).

Variantes da poesia pura constituem uma forte corrente da poesia hispano-americana. O colombiano Pardo García (94) teve como ponto de partida, ainda o parnasianismo; chegou, depois, a admitir as *"vozes naturales" do subconsciente*, a feitura alógica do verso. No meio, arquitetou umas estrofes da mais alta inspiração de "poésie pure", como esta:

---

92) Dionisio Ridruejo, 1912–1975.
Plural; Poesía en armas; Sonetos a la piedra; En la soledad del tiempo; Todos reunidos em: *En once años* (1955).

94) Germán Pardo García, 1902.
Voluntad (1930); *Júbilos ilesos* (1935); *Presencia* (1938); *Claro abismo* (1940); *Las voces naturales* (1945) etc.

93) Blás de Otero 1916.
Angel fieramente humano (1950); Redoble de conciencia (1950); Pido la paz y la palabra (1955); Que trata de España (1964).

mou-se. Sua autobiografia, *World within World*, é o "pater, peccavi" desse filho pródigo do liberalismo inglês e o epitáfio da sua poesia.

A influência de Yeats, que só foi de natureza técnica nos outros, é evidente no seu conterrâneo Mac Neice (119), que também escreveu um belo livro sôbre o autor de *A Vision*. Filho de um bispo protestante do Norte da Irlanda, estêve cheio de inquietação religiosa ("the appalling unrest of the soul"); os remédios eram a psicanálise e o socialismo, como nos outros. Mas Mac Neice foi, no fundo, muito diferente. Em Yeats tinha aprendido a sublimação de vozes elementares e seu protestantismo inato ensinou-lhe a apreciar, contra os irracionalismos da época, o valor da razão crítica:

> "...the simple lyrics of blood
> and the architectonic fugues of reason".

~~O grupo chefiado por John Lehmann chamava-se ou foi chamado de "new poetry". Embora prometendo renovação total da literatura, só estava composto de poetas. Precisava-se de um romancista. Não havendo-o, inventaram-no: o jovem Isherwood (120), repórter que sabia descrever em estilo exato e com sensibilidade poética suas experiências em Berlim, pouco antes e pouco depois de vencer o nazismo na cidade sacudida pela crise econômica e pela decomposição moral. Os fragmentos novelísticos, que são essas reportagens, nunca deram um romance completo. No~~

Desde então, a poesia inglesa abandonou os "octos"

119) *Louis Mac Neice*, 1907-1963.
Poems (1935); *Letters from Iceland* (com W.H. Auden; 1937); *The Earth Compels* (1938); *Poems* (1941); *The Last Ditch* (1944); *Collected Poems* (1949).

~~120) Christopher Isherwood, 1904.
Good-bye to Berlin (*The Nowaks*, 1936; *Sally Bowles*, 1937; *A Berlin Diary*, 1938; *The Landauers*, 1938); *The World in the Evening* (1956).~~

ideais. Voltou, melancolicamente e algo ironicamente, ao uso da linguagem coloquial e ao ceticismo, cujo mais representante poét. é hoje Philip Larkin (110).

~~entanto, foram proclamados como obras-primas do nôvo romance inglês. Preparando-se para tarefas maiores, Isherwood retirou-se para a Califórnia, dedicando-se a exercícios de Yogi. Mas o último romance, *The World in the Evening*, foi novamente uma decepção.~~

De todos os adeptos da "new poetry" de 1930, só o mais afastado do centro literário ficou fiel aos velhos ideais: Mac Diarmid (111) é [illegible] apaixonado nacionalista escocês, o que não o impede de ser o poeta mais violentamente comunista das ilhas britânicas. Suas preferências literárias são ecléticas: Pound, T. S. Eliot e Joyce. É capaz de dedicar uma ode a Lenin e Hölderlin juntos. De longe, dá a impressão de um Maiakovski, escrevendo no dialeto de Burns. Mas também tem a musicalidade de Burns e a riqueza metafórica de um "metaphysical poet". É um dos fenômenos poéticos mais estranhos dêste século; seu longo poema épico sôbre James Joyce é admirável.

A influência internacional de T. S. Eliot criou grupos de classicistas e grupos de poetas herméticos. Classicista é o grego Sepheris (112), que se refere a Homero e Esquilo assim como Eliot se refere a Donne e Dryden; é dos poucos poetas que Eliot reconhece como discípulo legítimo: provàvelmente só Sepheris e o americano Robert Lowell. Sepheris foi o chefe poeta da Resistência contra a ditadura dos coronéis na Grécia e é hoje considerado como poeta nacional.

111) Hugh Mac Diarmid (pseudônimo de Christopher Murray Grieve), 1892.
Penny Wheep (1926); *Albyn, or Scotland and the Future* (1927); *First Hymn to Lenin and Other Poems* (1931); *Second Hymn to Lenin and Other Poems* (1935); *A Kist of Whistles* (1947); *In Memoriam James Joyce* (1956).
K. D. Duval e S. G. Smith edit.: *Hugh Mac Diarmid. A Festschrift*. Edinburgh, 1962.
D. Glen: *Hugh Mac Diarmid and the Scottish Renaissance*. London, 1964.

112) Giorgios Sepheris, 1900 – 1971.
Estanças (1931); *Cisterna* (1932); *Poemas* (1940); *Poemas* (1951).
R. Levesque: *Sepheris*. Atenas, 1945.
A. Mirambel: Georges Séféris. Paris, 1964.

110) Philip Larkin, 1923.
The Less Deceived (1955); *The Whitsun Weddings* (1965)

A tendência conservadora não se limita, naturalmente, aos grupos católicos. Também existe na Escandinávia luterana: é representada, por exemplo, pelo romancista dinamarquês Jacob Paludan (110), ao qual não se nega a força com que combate o materialismo (superficial da grande cidade;) ou pelo alemão Wiechert (111), que foi inicialmente um defensor do tradicionalismo e evoluiu, depois, para lutador corajoso contra a tirania dos nazistas.

* * *

Zola continua a ser um dos autores mais lidos em todos os continentes. Mas à crítica literária francesa, sobretudo a que se chama moderada e é, na verdade, "bien-pensante", o grande romancista ainda inspira repugnância. Recebeu com espanto os primeiros sucessos de Céline (112), e respirou aliviado, quando o

110) Jacob Paludan, 1896-1975.
Fugle omkring Fyret (1925); Jörgen Stein (1932-1933) etc.
O. Lundbo: Jacob Paludan. Kjoebenhavn, 1943.

111) Ernst Wiechert, 1887-1950.
Der Knecht Gottes Andreas Nyland (1926); Die Magd des Jurgen Doskocil (1932); Die Majorin (1934); Die Jerominkinder (1945-1947); Missa sine nomine (1950).

112) Louis-Ferdinand Céline (pseud. de Louis-Ferdinand Destouches), 1894-1961.
Voyage au bout de la nuit (1932); Mort à crédit (1936); Bagatelles pour un massacre (1938); Ecole des cadavres (1938) etc.
P. Vandromme: Louis-Ferdinand Céline. Paris, 1962.
P. Mac Carthy: Céline. London, 1975.
Ch. Bellista: Céline et l'actualité. Paris, 1976.

Mouloud Mammeri (1917; La colline oubliée, 1955); Albert Memmi (1924; La statue de sel, 1955); Kateb Yacine (1929; Nedjma, 1958). Alguns desses romances têm valor considerável. Mas a progressiva arabização do Norte da África inspira dúvidas quanto ao futuro dessa literatura maghrebina em língua francesa.

Naturalmente, essa literatura dos povos ex-coloniais não se limita às regiões francófonas. Na Nigéria, Amos Tutuola (147) descreveu em língua inglesa a sobrevivência de crenças nativas em ambiente europeizado. Em Angola, Agostinho Neto (nascido em 1922), [redacted], o fundador e primeiro presidente da República independente, escreve versos em língua portuguesa, e a Castro Soromenho (148) devem-se romances notáveis de importância. [redacted] Não são somente os pretos da África e de Haiti que entram dessa maneira no movimento da literatura moderna. Na Pérsia, Sadik Hidayat (1903-1951), tradutor de Kafka, escreveu contos fantásticos de valor internacionalmente reconhecido (A coruja cega, 1936); foi, no Oriente um pioneiro audacioso de idéias novas e terminou a vida pelo suicídio. Na China, Lusin ou Lu Hsün (1881-1936) introduziu modos e tendências da literatura russa; pela sua novela A verdadeira história de Ah Qui (1921) conquistou o apelido de "Gorki chinês" e a fama de precursor ideológico do movimento revolucionário de Mao.

147) Amos Tutuola, 1920.
The Palm-wine drinkard (1954).

148) Fernando Monteiro de Castro Soromenha, 1910-1968.
Terra morta (1949); Viragem (1957) etc.

elementos e do clima, como o colombiano José Eustasio Rivera em La Vorágine (1924), o que tampouco é um tema convincente para leitores estrangeiros. Mas esse mesmo tema [illegible], enfim, o interesse do público espanhol, quando o grande escritor e estadista venezuelano Rómulo Gallegos (116) acrescentou a força excepcional do seu estilo: Doña Bárbara, Cantaclaro, Canaima são obras-primas, que foram discutidas e premiadas em Madrid. Estava dado o primeiro passo.

Na Argentina tinha Eugenio Cambaceres, por volta de 1880, introduzido o estilo e os temas de Zola com mais escândalo que sucesso. O verdadeiro iniciador do neo-naturalismo argentino foi Roberto Arlt (117); em seu vigoroso protesto, dirigido contra a literatura "fina" e europeizada dos escritores da "alta sociedade misturam-se, um pouco loucamente, influências de Zola e Dostoievski. Seus romances, de valor não indiscutido, tinham o mérito de despertar vocações literárias,

116) Rómulo Gallegos, 1884-1969.
El último solar (1920); Doña Bárbara (1929); Cantaclaro (1931); Canaima (1935) etc.
V. Vila Selma: Procedimientos y técnicas em Rómulo Gallegos. Sevilla, 1954.
O. Araujo: Lengua y creación en la Obra de Rómulo Gallegos. Buenos Aires, 1955.
L. Dunham: Rómulo Gallegos, vida y obra. México, 1957.

117) Roberto Arlt, 1900-1942.
El juguete rabioso (1927); Los siete locos (1929

um pouco em toda parte. O chileno Manuel Rojas (128) descreveu em fortes romances autobiográficos a vida dos vagabundos, mendigos e criminosos. No Equador reuniu-se um grupo de jovens escritores para publicar o volume de contos Los que se van (1930); os mais fortes talentos entre eles eram José de la Cuadra (129), que morreu cedo, e Pareja Diezcanseco (130); mas o sucesso internacional coube a Jorge Icaza (131) com seus romances deliberadamente grosseiros da vida dos índios oprimidos e explorados. No vizinho Peru conseguiu Ciro Alegría (132) um prêmio literário inter-americano, sobretudo graças ao valor documentário de sua obra. Quanto ao valor literário foi superior outro peruano, José María Arguedas (133), "escritor em língua castelhana e com alma de índio", reunindo o protesto social e o lamento do agonizante folclore dos Quechua. Todos esses escritores eram, naturalmente, radicais, e

128) Manuel Rojas, 1896.
El delincuente (1929); Hijo de ladrón (1951) etc.

129) José de la Cuadra, 1903-1941.
Los Sangurimas (1934).

131) Jorge Icaza, 1906.
Huasipungo (1934); En las calles (1935); Cholos (1936).

132) Ciro Alegría, 1909-1967.
La serpiente de oro (1935); Los perros hambrientos (1939); El mundo es ancho y ajeno (1941).

133) José María Arguedas, 1911-1969.
Agua (1935); Los rios profundos (1958).

130) Alfredo Pareja Diezcanseco (1908).
El muelle (1933); La Beldaca (1935); Baldomera (1938); Hombres sin tiempo (1941); etc.; Las pequeñas estaturas (1970).

meiro nome, e o mais famoso, é Azuela (245), que tinha ativamente participado da revolução, descrita com franqueza impiedosa. Depois da vitória, ficou gravemente decepcionado, em face da formação de uma nova burguesia, enquanto a miséria matérial e moral continua. Embora a grande maioria dos escritores mexicanos contemporâneos defenda teses semelhantes, costuma-se censurar em Azuela o estilo negligente, pelo qual seu romance principal, Los de abajo, parece literatura populista. Mas só querem dizer com isso, que falta a Azuela a capacidade de representar adequadamente o monumental acontecimento político daquela época. Essa capacidade encontra-se nas duas obras de Martín Luis Guzmán (246), história fielmente romanceada da revolução, quadros de uma grandeza sinistra. Já pertence à época pós-revolucionária Agustín Yañez (247), cujo "fluxo do

245) Mariano Azuela, 1873-1952.
Los de abajo (1916); Los caciques (1917); Las tribulaciones de una familia decente (1918); La Malhora (1923); La Luciérnaga (1932); La nueva burguesía (1941); Sendas perdidas (1949).
E.R. Moore: Biografie y bibliografia de don Marian Azuela (in: Abside, IV, 2-3,1940).
J.R. Spell: Contemporay Spanish-American Fiction. Chapel Hill, 1944.
L. Leal: Mariano Azuela, vida y obra, México, 1961

246) Martín Luis Guzmán, 1887.
El Aguila y la Serpiente (1928); La Sombra del caudillo (1929).
H. P. Houck: Las obras novelescas de Martín Luis Guzmán (in: Revista ibero-americana, III, 1941).

247) Agustín Yañez, 1904.
Al filo del agua (1947); La tierra pródiga (1960); Las tierras flacas (1

o maior sucesso, nacional e internacional: Jorge Amado (254), que sabe igualmente descrever uma greve e uma revolta proletária ou poetizar uma paisagem ou submergir o leitor na colorida vida popular da Bahia. Jorge Amado tem encontrado muitos adeptos em Portugal, o grupo chamado "neo-realista", denunciando a situação do proletariado rural do Ribatejo durante o regime salazarista. O mais realista desses "neo-realistas" portugueses foi Alves Redol (254A). Acentos existencialistas e uma sutileza que não prejudicam a atualidade, distinguem os versos e os romances de Fernando Namora (254B).

254) Jorge Amado, 1912.
Cacau (1923); Jubiabá (1935); Mar morto (1936); Capitães de areia (1937); Terras do Sem Fim (1942) São Jorge dos Ilheus (1944); Seara vermelha (1946) Gabriela, cravo e canela (1958); Teresa Batista cansada de guerra (1972) etc.
Miécio Táti: Jorge Amado. Vida e obra. Rio de Janeiro, 1961.

254A) Redol, Alves, 1911-1969.
Gaibéus (1940); Avieiros (1942); Olhos de água (1954); Barranco dos cegos (1962) etc.

254B) Fernando Namora, 1919.
Fogo na noite escura (1943); Retalhos da vida de um médico (1948); O Homem disfarçado (1957); As frias madrugadas (1961); Domingo à tarde (1962); Marketing (1973).

Reproduzem-se a seguir as capas da 1ª e 2ª edições (O Cruzeiro e Alhambra) e uma pequena coleção de fotos de Carpeaux.

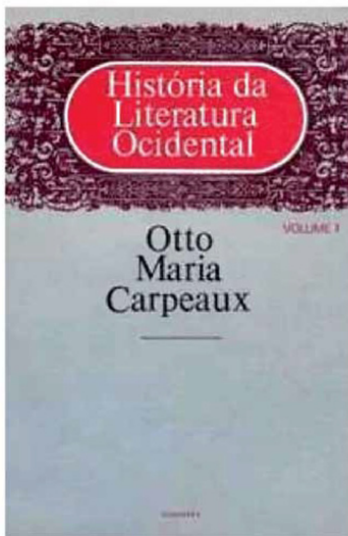
Otto Maria Carpeaux

HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL

VII

EDIÇÕES O CRUZEIRO

Capa do volume VII, da 1ª edição, pelas Edições O Cruzeiro, de autoria de Amilcar de Castro



Capa do volume VII, da 2ª edição, pela Editorial Alhambra, de autoria de Maria Luiza Ferguson





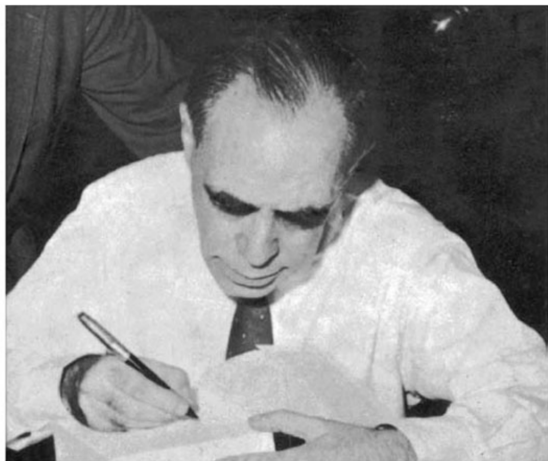







Foto de Pedro Osvaldo Cruz



Prefácio [da 1ª edição]

A OBRA *da qual este volume é o primeiro*[74] *foi escrita em 1944 e 1945. Várias dificuldades impediram, naquele tempo, a publicação. Agora, o texto inteiro foi revisto, refundido e remodelado. As modificações dizem respeito à "revisão dos valores" em certas literaturas e de certas épocas. Os dois capítulos sobre a literatura contemporânea, que integrarão o último volume, foram totalmente reescritos.*

O título – História da Literatura Ocidental – *não significa a exclusão completa das literaturas orientais, cujas relações com as do Ocidente nunca foram, aliás, contínuas. Influências decisivas do Oriente foram devidamente consideradas: no capítulo relativo à Reforma encontra-se uma digressão sobre a Bíblia.*

Estudaram-se todas as literaturas românicas e germânicas da Europa e seus ramos na América do Norte e do Sul; as eslavas e outras da Europa oriental; e, naturalmente, as literaturas grega e neogrega. As letras gregas e romanas da Antiguidade são tratadas à maneira de introdução, seguidas de um capítulo sobre as sucessivas "Renascenças". Depois, as literaturas europeias (e americanas) não foram estudadas separadamente, assim como não se fez separação alguma entre a poesia e a prosa e os chamados gêneros literários. Cada um dos capítulos refere-se a todas as manifestações de determinado estilo em todas aquelas literaturas. Em vez de uma coleção de histórias, como expressões de fatores sociais, modificáveis, e das qualidades humanas permanentes. Os critérios da exposição historiográfica são, portanto, estilísticos e sociológicos. Nos trechos dedicados ao estudo dos

autores, individualmente, prevaleceu o intuito de informar o leitor sobre as mais importantes teses da crítica literária a respeito de cada autor.

O critério da importância histórica determinou a seleção dos autores estudados; nos dois últimos capítulos, dedicados aos contemporâneos, o critério de seleção foi mais liberal. Foram estudados, em suma, mais de 8.000 autores. Mas a obra não tem pretensão nenhuma de ser um dicionário bibliográfico completo.

As notas ao pé das páginas fazem parte integral do texto, que aliviam e documentam. Pormenores biobibliográficos, enquanto necessários para a compreensão e interpretação, foram incluídos no próprio texto. Nas notas, sempre só se relacionaram as obras principais do autor estudado; as mais das vezes essa relação é deliberadamente seletiva. Também é seletiva a bibliografia sobre os autores: só menciona os estudos mais importantes ou aqueles que refletem o estado atual da crítica literária com respeito ao autor. O índice onomástico virá no fim do último volume desta obra, que dedico, com a maior gratidão, ao amigo dela e do autor: a Aurélio Buarque de Holanda.

OTTO MARIA CARPEAUX

74 O primeiro volume ao qual se refere o Autor reuniu, na 1ª edição, de 1959 (lançada em 8 volumes), a Parte I e a Parte II, que nesta edição reúne os volumes I e II da 2ª edição.

Esta 3ª edição distribui os oito volumes da 1ª e da 2ª edições em quatro volumes, cada um com dois volumes das edições anteriores. (Nota desta edição.)

Prefácio da 2ª. edição

A PRESENTE EDIÇÃO[75] *foi cuidadosamente revista e emendada; a última parte, dedicada à literatura contemporânea, foi totalmente reescrita. A bibliografia foi atualizada; as notas ao pé da página continuam registrando só as obras mais importantes dos autores e sobre os autores. Em face do número enorme de autores contemporâneos que mereceriam menção e estudo, o leitor desculpará omissões, das quais uma ou outra não foi involuntária.*

OTTO MARIA CARPEAUX

Rio de Janeiro, em 28 de novembro de 1977

75 Refere-se o Autor à edição (a 2ª) lançada pela Editorial Alhambra, em 1978, última em vida do Autor, falecido em 1978. (Nota desta edição.)

Introdução

"HISTÓRIA DA LITERATURA" *é um conceito moderno. Os antigos, embora interessados na coleção e interpretação dos fatos literários, nunca pensaram em organizar panoramas históricos das suas literaturas. A nenhum escritor grego ou romano ocorreu jamais a ideia de referir os acontecimentos literários de tempos idos; e só na época da decadência das letras e da civilização surgiu o interesse puramente pragmático, da parte de professores de Retórica ou de bibliófilos, de organizar relações dos livros mais úteis para o ensino, para melhorar o gosto decaído, ou, então, compor dicionários de citações e florilégios de resumos, para salvar da destruição pelos bárbaros os tesouros literários do passado.*

Marcus Fabius Quintilianus (c. 35-95 da nossa era) não foi professor de Literatura, e sim de Língua e Retórica, conservador como são em geral os professores, mas dum conservantismo diferente, doloroso. Romano austero de estirpe espanhola, Quintiliano observou com tristeza no coração a decadência estilística e moral entre os profissionais da sua arte; talvez fosse ele o primeiro da ilustre série de grandes espanhóis, até a geração de 1898, obsidiados, todos eles, pelo espectro da decadência. Na época de Nero e Domiciano, já não existia eloquência política; a eloquência judiciária estava aviltada, a eloquência literária (nós outros, hoje, diríamos, "conferência") reduzida a exercícios escolares. Quando muito, era possível conservar a dignidade profissional de um mestre-escola, selecionando os melhores entre os alunos e preparando-lhes os caminhos de uma sólida formação. Para esse fim, escreveu Quintiliano a Institutio oratoria; *e no décimo livro dessa obra inseriu uma apreciação sumária dos principais*

autores gregos e latinos, menos como resumo bibliográfico do que como esboço de uma espécie de "biblioteca mínima" do aluno de Retórica. Organizando essa relação de livros-modelo, de Homero através de Píndaro, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Heródoto, Tucídides, Demóstenes, Platão, Xenofonte, até Aristóteles, e de Lucrécio através de Virgílio, Horácio, Salústio e Tito Lívio, até Cícero e Sêneca, o grande mestre-escola romano não suspeitou, certamente, as consequências da sua escolha. Parece que até a conservação ou não conservação de certos autores e obras, na época das grandes perdas e destruições, dependia em parte das indicações quintilianas; os monges de São Bento, na primeira Idade Média, escolheram entre as preferências de Quintiliano os livros didáticos para a mocidade dos conventos; os humanistas discutiram, segundo Quintiliano, a importância maior ou menor de Homero ou Virgílio, Demóstenes ou Cícero; na época da "Querelle des Anciens et des Modernes", no tempo de Luís XIV, os argumentos de Quintiliano em favor dos gregos serviram aos idólatras dos modelos clássicos, e os argumentos do mesmo Quintiliano em favor dos romanos aos defensores da poesia moderna. Até hoje, os programas de letras clássicas para as escolas secundárias organizam-se conforme os conselhos daquele professor romano; e nós outros, falando da trindade "Ésquilo, Sófocles e Eurípides", ou do binômio "Virgílio e Horácio", mal nos lembramos que a bibliografia de Quintiliano nos rege como código milenar e imutável. Afinal, Quintiliano tinha estabelecido uma tábua de valores; mas não tinha escrito uma história da Literatura.

Há só um Quintiliano. Mas são de todos os tempos os espíritos menores que organizam fichários. Já na época de Tibério, que mais tarde podia passar por uma idade áurea das letras romanas, Valerius Maximus tinha reunido os Facta et dicta memorabilia, *vasto e confuso repositório de anedotas e citações. No segundo século, Aulus Gellius é o cronista enciclopédico das* Noctes Atticae, *nas quais se conversa sobre todas as coisas entre o céu e a terra da Literatura. Por volta do ano 400 da nossa era, o pagão impenitente Theodosius Macrobius também trata, nos* Saturnalia, *da Literatura, ao lado da Mitologia, História, Física e Ciências Naturais. Pode-se imaginar o desprezo com que os poetas e oradores contemporâneos olham aqueles pobres colecionadores de fichas; não tardará*

muito, porém, que as literaturas grega e romana inteiras fiquem reduzidas à condição de fragmentos. Boa parte da literatura antiga só chegou a sobreviver graças ao zelo pouco inteligente daqueles subliteratos. No século V, o bizantino Johannes Stobaios, organizando um Florilegion, *já está consciente dessa situação: sabe que os seus trechos seletos sobreviverão aos livros nos quais foram escolhidos. No século IX, Photios, o erudito patriarca de Bizâncio, reuniu no* Myrobiblion *resumos de 280 obras, da qual, se não fosse ele, não saberíamos nada. Enfim, Suidas acumula tudo o que no seu tempo ainda existe, num fichário de nomes, títulos e datas, adotando a ordem alfabética; é o primeiro dicionário bibliográfico, em vez de uma história da Literatura.*

Desses autores de segunda e terceira categoria, a Idade Média sorverá os seus conhecimentos clássicos; e lhes seguirá o exemplo. As numerosíssimas notícias literárias que se encontram no Speculum Maius, *enciclopédia enorme do dominicano Vincentius de Beauvais (†1264), lembram os florilégios da decadência romana e bizantina. O* Skárdatal, *composto na Islândia por volta de 1260, já dá os nomes dos principais poetas escaldos em ordem cronológica. E o trovador provençal Peire D'Auvergne aprecia, em um sirventês, o valor dos seus diversos confrades na poesia, como que um Quintiliano da Provença; é quase uma história literária do "gai saber" mediterrâneo – mas ainda "it's a long way to Tipperary".*

A enorme acumulação de conhecimentos clássicos na época do humanismo produziu bibliografias sistemáticas, *das quais a Bibliotheca Universalis (1545/1555), de Conradus Gesner, talvez seja o primeiro exemplo. O interesse enciclopédico prevalece, embora mais restrito, no* Dictionnarium Historicum, Geographicum et Poeticum *(1553), de Carolus Stephanus. Os polígrafos chegam a compor dicionários biobibliográficos de autores de determinadas nações; do* De illustribus Angliae scriptoribus *(1619), do inglês John Pits (Pitseus), até a* Biblioteca Lusitana, Histórica, Crítica e Cronológica, na qual se compreende a notícia dos autores portugueses e das obras que compuseram desde o tempo da promulgação da lei de graça até o tempo presente (1741/1759), *do português Diogo Barbosa Machado. Transformando-se a apresentação bibliográfica em narração conforme a ordem cronológica, teria nascido a história literária. O caminho histórico da evolução foi, porém, diferente.*

Os eruditos do Barroco preferiram aos dicionários bibliográficos as "enciclopédias críticas", nas quais as biografias de eruditos célebres de todos os tempos serviam de pretexto para se lhes discutirem as opiniões filosóficas e religiosas, sempre com o empenho de exibir um máximo de erudição enciclopédica e sempre com olhar para as polêmicas filosóficas e religiosas, da própria época. De Carolus Stephanus ainda depende o Dictionnaire théologique, poétique, cosmographique et chronologique *(1644), de Broissinière, substituído depois pelo* Grand Dictionnaire Historique ou Le Mélange Curieux de l'Histoire Sacrée et Profane *(1674), de Louis Moréri. Mas esta última obra, eruditíssima e enorme, excedera as forças de um trabalhador só; estava cheia de erros; e o famoso Pierre Bayle empreendeu retificá-los no seu* Dictionnaire Historique et Critique *(1697): mero pretexto para destruir a credibilidade de inúmeras lendas gregas e romanas, com alusões maliciosas à precária credibilidade das lendas cristãs. Tinha nascido a crítica histórica.*

No dicionário de Bayle preponderam ainda os autores gregos e romanos. Mas a nova arma crítica não poderia deixar de dirigir-se contra a idolatria da Antiguidade. Quase ao mesmo tempo, a "Querelle des Anciens et des Modernes" põe em dúvida a superioridade das letras antigas em relação às modernas; pouco mais tarde, Vico reconhecerá os valores característicos das diferentes épocas históricas; e Montesquieu deduzirá da história romana certas leis gerais da evolução das nações. A noção "Tempo" adquire novo sentido histórico: significara "passado"; e agora significa "evolução que continua". As nações modernas substituem-se, na erudição, às nações mortas, e o conhecimento das suas literaturas quebra o monopólio da filologia clássica. Começam-se a compor histórias das literaturas modernas; mas são ainda "histórias" no sentido da erudição barroca, coleções imensas, enciclopédicas, obras de verdadeiro fanatismo de reunir datas e fatos.

A Histoire littéraire de la France, *começada em 1733 pelos beneditinos da congregação de St. Maur, estava ainda nos primeiros volumes, quando os jacobinos puseram fim violento aos religiosos; no século XIX, a Académie des Inscriptions assumiu o compromisso de continuar a obra, que está subordinada, porém, a um plano tão vasto que provavelmente nunca será concluída. Os franciscanos espanhóis Rafael Rodríguez*

Mohedano e Pedro Rodríguez Mohedano começaram em 1766 uma Historia Literaria de España, *tão grande que no décimo volume, publicado em 1791, os autores ainda não tinham acabado a introdução. Outro religioso espanhol, o jesuíta Juan Andrés, expulso para a Itália, lá publicou a imensa obra* Dell'Origine, dei Progressi e dello Stato Attuale d'ogni Letteratura (1782-1799)*, primeira tentativa de uma história da literatura universal. Enfim, o jesuíta italiano Girolamo Tiraboschi compilou entre 1722 e 1782 os 9 volumes da sua* Storia della Letteratura Italiana, *indispensável até hoje como o maior repositório de fatos da história literária italiana. Tiraboschi dá tudo; mas não diz nada. Limita-se ao trabalho de biobibliógrafo. Ainda não é, isso, história literária no sentido em que entendemos hoje o termo.*

*O que falta em Tiraboschi é, além do senso crítico, a capacidade de narrar, assim como um historiador narra, os destinos políticos de uma nação. A nova crítica histórica ensinara o valor das literaturas modernas, independente dos modelos clássicos, enquanto os classicistas continuavam presos à rotina dos seus dogmas estéticos. Poder-se-ia supor que a introdução da crítica apreciativa na história literária tenha sido feita pelos "reacionários", providos de cânones certos, enquanto os representantes da nova ciência histórica teriam escolhido o caminho da narração. Na realidade, deu-se o contrário. O primeiro grande crítico dos tempos modernos, Samuel Johnson, talvez o maior de todos os críticos judicativos, preferiu a forma biográfica (*The Lives of the Poets, *1781). E os últimos representantes franceses do dogma classicista foram os primeiros que apresentaram a história literária como narração contínua: Jean-François de La Harpe, no* Lycée ou Cours de Littérature Ancienne et Moderne *(1799), dá um exemplo que não será mais abandonado; e ainda Désiré Nisard (*Histoire de la Lettératre Française, *1844-1861), contemporâneo de Sainte-Beuve, é historiador e classicista impenitente ao mesmo tempo.*

A ligação entre história e crítica veio do pré-romantismo, com o seu forte interesse pelas tradições históricas das nações modernas e pela apreciação crítica de épocas então meio esquecidas, como a Idade Média. O precursor é Thomas Warton: a sua History of English Poetry from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century (1774/1781) *é a primeira obra na qual a história literária é tratada como*

se trata a história política. O fundador da história literária autônoma é Herder.

Johann Gottfried Herder não deixou, entre os seus muitos escritos, uma só obra definitiva; mas é o maior dos precursores. Convergem em Herder todas as correntes espirituais da segunda metade do século XVIII – a crítica, o individualismo estético, o senso histórico, o gosto das expressões populares; aprofundam-se, entram em novas combinações, e irradiam pelos tempos futuros. Dotado de extraordinária capacidade de análise intuitiva, Herder deu os primeiros exemplos de crítica criadora: cria imagens permanentes de poetas, cria o seu Shakespeare, por exemplo; e depois de Herder será impossível contentar-se alguém com meras indicações biobibliográficas. O registro dos livros é substituído pela história das obras e das ideias. Mas Herder não cria apenas indivíduos; também cria, por assim dizer, indivíduos coletivos. Com o mesmo poder de intuição apanha os traços característicos das literaturas nacionais, da inglesa, da espanhola, da grega, da hebraica, cria o conceito "literatura nacional" como a expressão mais completa da evolução espiritual de uma nação. Todo o nacionalismo do século XIX se inspirará em Herder, que é até o avô, embora involuntário, do pan-eslavismo e do racismo alemão. Contudo, é um homem do século XVIII: o seu ideal supremo é a Humanidade, e todas aquelas literaturas nacionais lhe parecem como vozes mal isoladas, consonando na grande sinfonia da Literatura Universal: conceito que também se deve a Herder.

As Ideias para a Filosofia da História da Humanidade *(1784/1791), de Herder, não são uma história literária; mas uma obra cheia de sugestões, duas das quais particularmente importantes: a de que existe uma relação íntima entre a estrutura das línguas e a índole das literaturas; e outra, segundo a qual o mesmo princípio filosófico informa a história política, religiosa, econômica e literária.*

A primeira sugestão foi desenvolvida por Wilhelm von Humboldt, o criador da linguística comparativa. Com ele começa o estudo filológico das literaturas modernas.

A outra sugestão inspirou a Friedrich Schlegel a ideia do paralelismo histórico na evolução de todas as artes, e da existência de uma lei de evolução espiritual, lei secreta que nos aparece através do tecido das datas

cronológicas. Na História da Literatura Antiga e Moderna *(1815), de Friedrich Schlegel, o "Tempo", como veículo da História, é o próprio fator determinante dos acontecimentos literários. Esta noção de "Tempo" está intimamente ligada ao chamado "passadismo" dos pensadores românticos: nada do que o tempo criou perde jamais o valor; continua a agir em nós, de modo que o fio cronológico dos fatos é, ao mesmo tempo, a árvore genealógica das obras do Espírito. Nada se perde, não importa quando e onde tenha nascido: as literaturas de todas as épocas e de todas as nações nos pertencem. Neste sentido é que se pode dizer: foi o romantismo que criou a "história da literatura" conforme o critério cronológico, como nós a conhecemos, e foi o romantismo que criou a noção da "história da literatura universal".*

O resultado da historiografia romântica foi o alargamento notável dos horizontes. Até então, a história da literatura compreendia apenas os clássicos da Antiguidade e os clássicos franceses, eventualmente os imitadores destes últimos em outros países; a Idade Média e o Barroco estavam banidos, a ponto de as palavras "gótico" e "barroco" se usarem como expressões pejorativas. Até a Plêiade francesa estava esquecida na própria França, porque se condenava tudo antes do "Enfin Malherbe vint". Johnson tinha de defender Shakespeare; Lope de Vega e Calderón sofreram os ataques maciços do liberalismo espanhol; e as literaturas medievais passaram por "superstições superadas". Até no país do imparcialíssimo Tiraboschi, Dante fora atacado, pouco antes, pelo jesuíta voltairiano Saverio Bettinelli. O romantismo derrubou essas bastilhas do dogmatismo estético e da miopia nacional. A França devia a Chateaubriand contatos novos com a literatura inglesa, e a Madame de Staël a descoberta da literatura alemã. A Histoire des Littératures du Midi de l'Europe *(1813/1819), de Simonde de Sismondi, chamou a atenção para os trovadores provençais, para Petrarca e Ariosto, Cervantes e Camões. Sainte-Beuve, no* Tableau Historique et Critique de la Poésie Française et du Théâtre Français au XVIè. Siècle *(1882), reabilitou a honra de Ronsard. O professor alemão Friedrich Bouterwek (*Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit, *1801/1819) deu notícia exata de todas as literaturas ao alcance da sua vasta erudição linguística.*

O princípio cronológico – a outra descoberta do romantismo – é puramente formal; não tem conteúdo ontológico; e por isso transformou-se em rotina. É certo que a mesma época viu nascer a dialética de Hegel, bem capaz de conferir ao formalismo cronológico um sentido real. Os historiadores da Literatura, porém, perdidos num mar de fatos sem interdependência manifesta, não ousaram adotar o esquema dialético; o Manual de História Universal da Poesia *(1832), do hegeliano ortodoxo Karl Rosenkranz, permaneceu como exceção, aliás sem grande importância. Era a desgraça da nova ciência "História da Literatura" – que só um hegelianismo falsificado a tivesse penetrado. A ideia hegeliana do "Espírito objetivo" ou "Espírito da época", que informa todas as expressões de determinada época, prestava-se a adaptações pouco hegelianas; sobretudo os historiadores liberais reconheceram em todos os movimentos do passado as preocupações do momento atual. Gottfried Gervinus, grande historiador e mau crítico, escreveu a* História da Literatura Nacional Poética dos Alemães *(1835/1842) como história das reivindicações nacionais, como se os alemães de todos os tempos tivessem sido liberais de 1840, exigindo a unificação política do território alemão e uma constituição parlamentar. Inspirado no ideal humanitário do século XVIII, Herman Hettner viu a* História Literária do Século *XVIII (1855/1864) como luta do liberalismo cosmopolita contra as forças da reação, não sem aludir com hostilidade aos restos do romantismo. Neste último sentido, Hettner já pertence ao positivismo. Os dias do hegelianismo, ao qual se censuraram os anacronismos evidentes em favor de esquemas preconcebidos, também estavam contados. O fim era a renúncia completa a todos os métodos transcendentais de interpretação, dando-se preferência à coleção conscienciosa dos fatos verificáveis. Desde 1859, Karl Goedeke publicou os 11 volumes do* Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung *('Compêndio de História da Poesia Alemã'), obra enorme e exatíssima, sem uma linha de interpretação crítica e sem vestígio de compreensão filosófica. Os tempos da biobibliografia pareciam voltar.*

Esboçou-se a evolução na Alemanha, como exemplo. Mas esse caminho era fatal, como revela o exemplo italiano pelo paralelismo perfeito.

*Também na Itália, Luigi Settembrini (*Lezioni di letteratura italiana, *1866/1872) atualizou o assunto de maneira anacrônica: toda a história da*

literatura italiana lhe parecia uma luta entre as forças do clericalismo e as forças do liberalismo. Pelo menos, Settembrini encontrou um sucessor como nem a Alemanha nem qualquer outra nação europeia encontraram: Francesco De Sanctis. Liberal e nacionalista, ele também, sabia no entanto excluir o anacronismo e transformar a "história dos movimentos" em história das ideias. Renunciou deliberadamente ao pormenor histórico, excluindo até as figuras secundárias; escreveu a Storia della letteratura italiana *(1872) só em torno de Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Ariosto, Folengo, Maquiavel, Aretino, Tasso, com pequenos excursos sobre Lorenzo, o Magnífico, Pulci, Bruno, Campanella e Vico. Estes só; parece pouco para uma literatura tão grande. Mas De Sanctis era um crítico de gênio; as suas interpretações transformaram as obras máximas da literatura italiana em ilustrações da história moral da nação, que se exprime com a maior perfeição pela voz daqueles mestres. Contra essa "simplificação profunda" revoltou-se o grande poeta Giosuè Carducci: pontífice da crítica histórica na Universidade de Bolonha, campeão do trabalho exato e positivo, contra as "arbitrariedades de-sanctisianas". Nada de síntese genial: edições de textos, monografias biográficas e bibliográficas, eis o que os inúmeros discípulos de Carducci fizeram, e com que conquistaram as cátedras de Literatura em todas as universidades italianas.*

A luta entre De Sanctis e Carducci parece-nos, hoje, um tanto inútil. A pesquisa exata confirmava quase sempre as intuições geniais de De Sanctis; por outro lado, o próprio Carducci não evitou de todo a síntese publicando as aulas Dello Svolgimento della Letteratura Nazionale. *É verdade, porém, que a síntese de Carducci não tem nada em comum com romantismo ou hegelianismo suspeitos; é uma síntese positivista, determinista, que explica a evolução da literatura italiana pela cooperação de dois fatores causais: o espírito romano, pagão, e o espírito cristão.*

Sem dúvida, era possível uma síntese dos conceitos de De Sanctis e Carducci. Encontra-se algo disso em Marcelino Menéndez y Pelayo: o espanhol eruditíssimo era historiador e crítico; e as suas monografias especializadas sobre Horacio en España *(1877),* Historia e la Ideas Estéticas en España *(1880/1882),* Orígenes de la Novela *(1905/1910), são vastas sínteses, inspiradas em convicções não de todo alheias ao romantismo. A vitória, porém, foi dos "positivistas".*

É preciso uma análise atenta para se reconhecer o mesmo caminho de evolução na historiografia literária francesa. Abel-François Villemain, no Cours de Littérature Française *(1828/1829), distingue-se dos dogmáticos do classicismo pela atenção às influências estrangeiras na literatura francesa e pela tentativa de compreender a literatura como resultado das mesmas forças históricas que também determinaram as expressões políticas e artísticas da nação; Villemain, comparatista e "historiador da civilização" num campo especializado, é herderiano. Sainte-Beuve, em comparação com Villemain, é uma figura mais genuinamente francesa. A sua* Histoire de Port-Royal *(1840/1848), embora obra dum grande historiador, é, no fundo, um trabalho de crítica psicológica, desta criação tipicamente francesa dos "moralistes" do século XVII. Introduzindo-a na história literária, Sainte-Beuve criou a "crítica universitária" ou "crítica dos professores", tão típica da literatura francesa do século passado.*

O fio da "evolução alemã" é retomado, na França, por Hippolyte Taine, imbuído de influências herderianas e hegelianas. Mas Taine é positivista: o conceito da independência das forças espirituais lhe é alheio. Entende Herder e Hegel como se fossem biólogos do Espírito; e substitui a evolução autônoma e dialética do Espírito pela cooperação de fatores reais, as três famosas determinantes: "race", "milieu", "moment historique". Na Histoire de la Littérature Anglaise *(1864/1869), Taine transforma a dialética hegeliana em jogo de causalismos positivos, entre os quais o "Tempo" não tem lugar; porque o Tempo nada determina. É verdade que a consideração dada ao "moment historique" resguarda os direitos da cronologia; mas a cronologia, na obra de Taine, já não é o fator real que fora nos românticos. É mero esquema de exposição. Pouco a pouco, a cronologia degenerará em instrumento didático, útil para a apresentação ordenada de fatos literários.*

*Taine é o Herder do século XIX: todos descendem dele. O seu discípulo dinamarquês Georg Brandes (*Hovedstroemminger i det 19 Aarhundredes Litteratur, *isto é,* As Correntes Principais da Literatura do Século XIX*, 1872/1890) introduz o método de Taine no estudo da literatura contemporânea; depois, toda a crítica literária europeia será brandesiana, quer dizer, positivista. O discípulo alemão de Taine é Wilhelm Scherer (*História da Literatura Alemã, *1883): como Taine, Scherer nota as influências do*

meio político e social, compreendidas como fatores causais. Scherer é até mais positivista do que Taine: na ânsia de documentar o mais solidamente possível os seus estudos, a documentação devora-lhe as conclusões. Afinal, Scherer é também discípulo do bibliógrafo Goedeke. Dá a maior importância à verificação exata de datas de publicação ou de pormenores biográficos, até dos mais insignificantes; organiza verdadeiras turmas de estudiosos para conseguir edições críticas; estuda minuciosamente as influências reais ou possíveis em todo verso, em toda expressão do poeta que se encontra, dir-se-ia, na mesa de operação filológica. Os discípulos de Scherer registraram os dias nos quais Goethe estava resfriado; e explicaram a escolha de um assunto dramático verificando a existência de um livro que o autor do drama nunca tinha visto. Scherer criou um novo tipo de história literária e o tipo do professor alemão.

A posição que Scherer ocupava na Alemanha, na França ocupava-a outro grande professor positivista: Ferdinand Brunetière. Mas o espírito sistemático dos franceses impediu a acumulação schereriana de pormenores insignificantes. A Histoire de la Littérature Française *(1904/1907), de Brunetière, combina a explicação claríssima com a eloquência de um grande orador universitário. Até o tom professoral do* Manuel de l'Histoire de la Littérature Française *(1898) é compensado pela capacidade de exposição sistemática. Contudo, os três fatores materiais de Taine não podiam satisfazer ao credo espiritualista de Brunetière. Numa tentativa de salvar a autonomia da criação literária, inventou a famosa "evolução dos gêneros": nascimento, vida e morte da tragédia, da poesia, do romance, segundo uma lei quase biológica. O próprio Brunetière não podia deixar de admitir a natureza metafórica de todas as "leis" históricas, tomadas de empréstimo às ciências naturais; das leis de Taine como das suas próprias. Mas o positivismo estava ainda muito forte.*

Como os outros grandes professores franceses de sua época, como os Faguet, Deschamps, Brisson, também Brunetière era ensaísta e crítico. A história literária revelou a tendência de se decompor em ensaios monográficos, tendência bem positivista, da qual o inglês George Saintsbury é outro representante.

"Enfin Lanson vint." Gustave Lanson reuniu a crítica pessoal dos Sainte-Beuve e Faguet ao cientificismo dos Taine e Brunetière; e o

resultado foi a sua Histoire de la Littérature Française *(1894): tomou do positivismo a disposição cronológica; de Brunetière, o estudo separado dos gêneros dentro das épocas sumariamente delineadas; da crítica professoral, a composição dos capítulos como pequenos ensaios monográficos sobre os escritores mais importantes; ensaios, aliás, justapostos, sem tentativa de ligá-los por um fio explicativo. A época era da monografia.*

Enfim, a organização de grandes histórias sintéticas das literaturas nacionais, compostas de monografias pormenorizadas, excede as forças de um só escritor. Aparecem as obras coletivas: os 8 volumes da Histoire de la Langue et de la Littérature Française, des origines à 1900 *(1896/1900), sob a direção de Petit de Julleville; a* Storia Letteraria d'Italia scritta da una società di professori *(desde 1898); a* Cambridge History of English Literature *(1907/1916), dirigida por A. W. Ward e A. R. Waller; as* Epochen der deutschen Literatur, *que M. J. Zeitler, desde 1912, editou. Todas essas obras coletivas se parecem: delimitam as épocas segundo um esquema cronológico, mais ou menos arbitrário; e, dentro das épocas, ensaios monográficos sobre os escritores importantes alternam com capítulos sobre "poetas menores", "outros dramaturgos", etc., conforme os gêneros. Os ensaios e capítulos, as épocas e as eras se sucedem sem tentativa de ligá-los uns às outras. Esse tipo de exposição foi adotado por todos os livros didáticos de história literária, quer para o ensino secundário, quer para o ensino superior. É o tipo de História da Literatura que todos nós conhecemos.*

A história sinuosa do conceito "História da Literatura" deu como resultado uma síntese de narração cronológica, evolução dos gêneros e ensaio monográfico: o "Lanson". A cronologia garante a ordem da exposição; a classificação dos escritores menores conforme os gêneros garante exposição completa; o tratamento monográfico apresenta a compreensão crítica – e por tudo isso o "Lanson" é um modelo. Mas nos seus numerosos sucessores e imitadores, sejam autores de livros didáticos ou de grandes sínteses, aquelas qualidades foram gradualmente desaparecendo; em compensação, revelaram-se graves inconvenientes. As grandes sínteses não se podem basear em pesquisas originais; são feitas "de segunda mão", aproveitando documentação já utilizada. Fatalmente cai-se na rotina. Rotina, quer dizer, confiança absoluta na opinião dos autores utilizados. Na história literária, a rotina prejudica particularmente o lado crítico dos

trabalhos. Ninguém pode ter lido tudo; e até com respeito às obras muito conhecidas os autores de histórias literárias preferem, as mais das vezes, repetir as opiniões consagradas. Enquanto a crítica literária se ocupa continuamente de revalorizações, destruindo os ídolos da convenção e revivificando autores ou épocas inteiras injustamente esquecidas ou desprezadas, os professores de História Literária repetem sem cansaço os mesmos clichês. O próprio Lanson não conseguiu jamais vencer a aversão a Baudelaire, que o seu mestre Brunetière lhe havia inculcado; até hoje aqueles professores se conservam na hostilidade à poesia barroca, que toda a gente admira. Pouco a pouco, nasce nos livros didáticos de história literária um novo academicismo, comparável ao classicismo dogmático de La Harpe. Continuando-se assim a separação absoluta entre a história literária e a crítica literária, aquela acabaria na oposição hostil à literatura viva; e os leitores e estudantes tiram desse desprezo à literatura viva pelos especialistas do passado a conclusão do desprezo pela literatura do passado. A História Literária, que parecia, na época do romantismo, a ciência mais viva, pondo o homem em comunicação com as almas humanas de todos os tempos e países, acabará como mausoléu de falsas celebridades, como a mais inútil de todas as disciplinas didáticas.

Este resultado é a consequência fatal das perdas que o conceito "Tempo" sofreu durante o século passado. Para os românticos, o Tempo significava uma categoria histórica; para os positivistas, era apenas o toque do relógio, indicando a hora exata do acontecimento. O Tempo dos românticos, que criaram a história literária, era a força viva do passado, agindo no presente; o Tempo dos positivistas era um esquema artificial, útil para a classificação cronológica dos fatos verificados. Por isso o Tempo dos positivistas não exerce influência determinante sobre a evolução histórica; é substituído, nessa função, pelos fatores reais, de Taine, ou pela evolução autônoma dos gêneros, de Brunetière. Acontece, porém, que a origem diferente de todos esses conceitos não permite a síntese pacífica que os manuais da história literária pretendem apresentar.

Dois dos fatores reais – a raça e o ambiente – estão em oposição irredutível ao fluxo cronológico dos acontecimentos literários: são fatores constantes; produzem continuamente obras e fatos que a evolução histórica já ultrapassou ou ainda não deixa prever. Daí os muitos "precursores" e

"atrasados", que transformam a história literária em verdadeira corrida de cavalos. Por outro lado, os fatores móveis – o momento histórico – não exercem influência alguma sobre as raízes constantes da produção literária em determinados setores, p. ex., sobre o caráter feminino; daí observar-se num livro muito divulgado a seguinte classificação da matéria: "Os poetas românticos importantes"; "Os poetas menores do romantismo"; "Os classicistas atrasados"; e "As poetisas". Também no conhecido livro de André Billy sobre La Littérature Française Contemporaine, *no qual os poetas são classificados em simbolistas, neoclassicistas, intimistas, etc., aparecem, enfim, "les poétesses", constituindo um apêndice como que fora do tempo e do espaço.*

A impossibilidade de reconciliar a cronologia com os fatores reais de Taine levou os historiadores da literatura a uma separação dos conceitos: o capítulo sobre determinada época abre com descrição sucinta das transformações políticas e sociais – "milieu" e "moment historique" – para serem logo abandonados esses conceitos e se confiar só na cronologia; os fatores reais de Taine sobrevivem apenas como uma espécie de pórtico decorativo. Mas isso também não adianta muito. Não é possível escrever a história literária em forma de anais; os acontecimentos mais diversos se misturariam da maneira mais confusa. Por isso, classificam-se os acontecimentos literários dentro de determinada época, conforme os gêneros, abrindo-se exceção unicamente para os escritores mais importantes, que são estudados em pequenos ensaios monográficos. A consequência é a ruína completa da cronologia, daquela mesma cronologia que serve de pretexto para conservar os esquemas da rotina.

Já em Lanson, os mistérios medievais aparecem depois de Villon e Commynes, e Garnier depois de Malherbe, porque o gênero "teatro" foi estudado separadamente. No mesmo Lanson, a separação dos gêneros é responsável pelo fato de Renan aparecer depois de Bourget. Numa das histórias literárias mais divulgadas, o manual Notre littérature étudiée dans les textes *(10ª. edição em 1937), de Marcel Braunschvig, a separação rigorosa dos gêneros e o estudo monográfico dos escritores mais importantes têm consequências cronológicas das mais estranhas: no primeiro volume da obra de Braunschvig, os cavaleiros medievais Villehardouin e Joinville aparecem depois de Villon, Descartes depois de La Bruyère, Corneille*

depois de Bossuet; no segundo volume, Diderot precede a Lesage, e Rousseau precede a Marivaux.

A origem contraditória dessas curiosidades cronológicas revela-se, com evidência, na Cambridge History of English Literature. *Os editores adotaram a distribuição convencional da matéria segundo épocas (Idade Média, Renascença, etc., até um "Século XIX, 1ª parte" e "Século XIX, 2ª parte"); dentro dessas épocas separam-se os gêneros, e dentro de cada gênero aparecem os poetas e escritores em ordem rigorosamente cronológica, conforme os anos de nascimento. Em consequência, aparece Donne antes de Shakespeare (porque a poesia precede ao teatro), Wordsworth antes de Burns, Swinburne antes de Dickens, o naturalista Gissing antes de Ruskin e Pater. O capricho dos anos de nascimento é responsável pelo fato de Thackeray (nasc. em 1811), autor de* Vanity Fair *(1847) e* Henry Esmond *(1852), aparecer antes de Dickens (nasc. em 1812), autor do* Pickwick Club *(1836),* Oliver Twist *(1838),* Old Curiosity Shop *(1841) e* Christmas Carol *(1843).*

Seria possível imaginar uma justificação de todos esses pecados contra a cronologia. Com efeito, muito mais importantes que o fio cronológico dos acontecimentos literários são as relações estilísticas e ideológicas entre autores e obras. Seria justo conservar a ordem cronológica só de maneira muito geral e distribuir a matéria conforme os grandes movimentos estilísticos e ideológicos da história espiritual europeia. Mas a definição exata desses movimentos é obra da sociologia, da história da filosofia e da religião, da crítica literária. A história literária ignorava, até há pouco, esses resultados; continuava a contentar-se com as definições mais convencionais da "Renascença" e do "Romantismo", e a adorar os ídolos "cronologia" e "gênero". O excelente comparatista Paulo Van Tieghem, por exemplo, distribui a matéria, da maneira mais sumária, em "Renascença", "Classicismo" e "Literatura moderna", e classifica, dentro dessas grandes épocas, os autores, conforme os gêneros. Quer dizer que Van Tieghem renuncia a todas as relações ideológicas e estilísticas, com o resultado cronológico seguinte: aparecem Montaigne depois de Cervantes, Lutero depois de Milton, Pascal depois de Beaumarchais, Chateaubriand depois de Heine, Walter Scott depois de Nietzsche; torna-se impossível qualquer compreensão dos fatos históricos; e o próprio fim didático não é realizado.

Compreende-se o resultado dessas confusões. Os especialistas da pesquisa monográfica e os críticos literários já não se ocupam muito com uma forma de exposição que parece antiquada. A ciência "História Literária" fica reservada aos professores do curso secundário, para fins estritamente didáticos. No resto, domina o cepticismo.

Benedetto Croce é o representante máximo desse cepticismo; não é historiador de literatura, nem o quer ser. É filósofo e crítico; e a sua crítica literária é aplicação dos princípios da sua estética. Os conceitos fundamentais da estética de Croce são a "expressão" e a "intuição": a obra de arte é o meio de expressão do artista; o prazer estético na obra de arte e a sua análise crítica são resultados de intuições. Quer dizer, o único objeto do estudo literário é a obra de arte; devemos estudá-la abstraindo dos acessórios históricos e psicológicos que acompanharam o processo poético e dos quais se encontram ainda vestígios na obra. Esse conceito estético tem notáveis consequências negativas. O conceito "influência", tão caro aos positivistas à maneira de Scherer e Lanson, perde toda a importância, porque precisamente só aquilo que não é "influência" justifica o estudo da obra de arte. Intencionalmente, aliás, fala-se em "obra de arte", em vez de "obra literária". Na estética expressionista de Croce, qualquer forma de expressão artística tem a mesma origem e o mesmo valor; desaparecem as fronteiras entre a literatura, a música e as artes plásticas, e extinguem-se as fronteiras entre os gêneros literários, cuja separação se devia a condições históricas, contingentes, sem importância estética. Croce é historiador de profissão; mas como crítico literário não admite a importância dos fatores históricos. Na estética de Croce as obras de arte são monumentos isolados; e o trabalho do crítico consiste justamente na eliminação da "non-poesia", dos elementos acessórios, determinados por fatores psicológicos ou históricos. Croce nega peremptoriamente a importância de qualquer relação histórica ou psicológica entre as obras de arte; o estudo dessas relações não tem sentido; e a "História da Literatura" acaba.

Com efeito, Croce admite histórias literárias só como manuais didáticos ou como obras de consulta, de índole bibliográfica. Quando pretendeu estudar La Letteratura della Nuova Italia *(1915/1939), escreveu uma série de 137 ensaios; e o seu panorama da literatura barroca faz parte da* Storia dell'età barroca in Italia *(1929). Segundo Croce, só como estudo*

monográfico ou como parte da "história da civilização", em todas as suas expressões, a história literária é possível.

Decorridos muitos anos, a influência exercida por Croce parece, principalmente, negativa, como que de uma tempestade purificadora. Depois de Croce e apesar de Croce podia Attilio Momigliano escrever sua fina Storia della Letteratura Italiana *(1936). Até Francesco Flora, crociano dos mais ortodoxos, escreveu uma* Storia della Letteratura Italiana *(1940/41), muito compreensiva. O cepticismo é, portanto, infundado. Contudo, continua de pé o seguinte resultado: Croce acabou com a pretensão dos positivistas de introduzir os métodos exatos das ciências naturais nas chamadas "ciência do espírito", sobretudo na historiografia. Neste ponto, a sua atuação coincide com a dos filósofos alemães Wilhelm Windelband e Heinrich Rickert, que, quase ao mesmo tempo, chamaram a atenção para a diferença essencial entre as ciências naturais e as ciências históricas. Não é por acaso que todos eles – Windelband, Rickert, Croce – são hegelianos. A sua crítica negativa lembrou as bases herderiano-hegelianas da história literária, que o positivismo tinha abandonado. O começo do século XX viu uma verdadeira renascença de Hegel, da qual Croce e Dilthey foram os protagonistas.*

Na Alemanha de 1910 a separação entre a história literária e a crítica literária era a mais rigorosa possível. Todas as cátedras universitárias estavam regidas pelos disícipulos de Wilhelm Scherer, ocupados com a edição de textos críticos e a verificação dos pormenores mais insignificantes da biografia de Goethe. A crítica literária alemã, por sua vez, era puramente jornalística; era a pior da Europa, desdenhando, com incompetência, mas com certa razão, a indústria escolar dos universitários, chamados na Alemanha de então "os mais estúpidos dos homens".

Wilhelm Dilthey era um universitário diferente. O último dos hegelianos e o primeiro dos neo-hegelianos – morreu em 1917, com 83 anos de idade – restabeleceu a independência das ciências históricas, criando uma nova psicologia, a "psicologia compreensiva": em vez de analisar as expressões psicológicas até chegar aos elementos mais primitivos, aproveitava-se da documentação literária, religiosa, filosófica, para construir tipos, representantes da estrutura psicológica total de determinada época. O título de sua obra capital – Weltanschaeung und Analyse des

Menschen seit Renaissance und Reformation *('Conceito do Mundo e análise do Homem desde a Renascença e a Reforma', 1914) – quase basta para ilustrar a tendência dos seus estudos. Dilthey analisou com certa preferência os sistemas filosóficos e a documentação religiosa. Mas, no seu próprio dizer, "os poetas são os nossos órgãos para compreender o mundo"; e na sua obra* Das Erlebnis und die Dichtung *('A Experiência e a Poesia', 1905) pretendeu justificar aquele axioma pela exploração do fundo ideológico em certos escritores – Lessing, Goethe, Hölderlin e Novalis. Dilthey estabeleceu uma relação entre a experiência vital e a expressão poética; Sainte-Beuve já tinha procurado o mesmo fim, porém com os instrumentos de uma psicologia naturalista. No fundo, Dilthey não se acha tão longe do positivismo como parece: o seu intuito secreto é o restabelecimento do sentido hegeliano nos conceitos naturalistas de Taine. Dilthey e sobretudo os seus discípulos falam, como Taine, da raça, do meio, do momento histórico; mas esses "fatores" não significam para eles realidades biológicas ou sociais, e sim meios de expressão, modalidades do "Espírito da época", do "Espírito objetivo" hegeliano.*

As relações de Dilthey com o hegelianismo e, doutro lado, com o positivismo, constituem um dos mais importantes problemas da história da filosofia contemporânea. Dilthey foi um dos últimos descendentes do grande período goethiano-hegeliano da civilização alemã, da "era halcyônica" da Universidade de Berlim; ocupava a própria cátedra de Hegel, mas numa época do domínio das ciências matemático-físicas e biológicas, do positivismo. Como hegeliano, Dilthey reconstruiu o conceito do "Espírito objetivo" ou "Espírito da época": concebeu todas as expressões religiosas, filosóficas, científicas, literárias, artísticas, de uma determinada época, como partes integrantes de uma estrutura espiritual em cuja composição orgânica o nosso espírito de historiadores historicistas entra por meio da "psicologia compreensiva". Desta maneira construíram-se panoramas históricos de perspectiva e profundidade inéditas, verdadeiros "cortes transversais" através de épocas. Burckhardt, em A Civilização da Renascença na Itália *(1860), já tentara coisa parecida. As obras exemplares do método diltheyano são o estudo da civilização borgonhesa do século XV por Jan Huizinga (*O Outono da Idade Média, *1919), o estudo do período crítico da inteligência europeia entre 1680 e 1715 por Paul Hazard (*La

crise de la conscience européenne, 1935), e o estudo panorâmico da civilização grega por Werner Jaeger (Paideia, 1933). Em obras como estas realizou-se uma ideia da predileção de Dilthey: a construção de "tipos históricos", representantes das épocas. A consequência é a imobilidade desses panoramas estáticos: a história decompõe-se em períodos típicos, sem possibilidade de se construírem as transições entre eles. As tentativas de construir essas transições revelaram o lado positivo da filosofia de Dilthey: basearam-se nos "fatores reais", geração, raça, ambiente social, parecidos às categorias de Taine.

Os discípulos ortodoxos de Dilthey continuaram o seu trabalho de análise de estruturas psicológicas e de construção de tipos. Exemplo significativo é a História da Autobiografia (1907), de Georg Misch. Os estudos dessa ordem revelaram a existência de certos "tipos ideais" por trás de todas as manifestações espirituais de uma determinada época: o "asceta" e o seu complemento, o "clérigo vagabundo", na Idade Média; o "virtuoso" da Renascença, o "honnête homme" do classicismo francês e o "gentleman" do classicismo inglês, o "Gebildeter" do século XIX alemão. Mas era preciso explicar as modificações do tipo ideal, de época para época; e, com isso, introduziram-se no pensamento diltheyano conceitos de outra proveniência.

A observação de que o novo tipo aparece, quase de repente, em turmas inteiras, lembrou aos estudiosos alemães uma ideia do positivista francês Cournot acerca do aparecimento, com regularidade matemática, das novas gerações. Pinder e Alfred Lorenz aproveitaram-se do teorema na história das artes plásticas e da música; Eduard Wechssler introduziu-o na história da literatura (A Geração como Turma de Mocidade e a sua Luta pela Forma de Pensar, 1930); Albert Thibaudet baseou no mesmo princípio a sua Histoire de la Littérature française de 1789 à nos jours (1936). O teorema das gerações trouxe uma vantagem muito grande: substituiu as divisas cronológicas, sempre arbitrárias e controversas, por uma espécie de lei. Mas foi uma lei biológica, o que ameaçava, de novo, a independência das manifestações espirituais. A tentativa de Pinder de apoiar o teorema das gerações em séries puramente matemáticas dos anos de nascimento não foi bem sucedida; transformou a história das belas-artes quase em astrologia. A porta estava aberta para a introdução de outros "fatores reais".

*O método de Dilthey permitiu perfeitamente a introdução de fatores sociológicos. O famoso trabalho de Max Weber sobre a relação entre a ética calvinista e o nascimento do espírito burguês (*A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo, *1904/1905) não é outra coisa senão a introdução dos fatores sociais num "corte transversal" histórico; o próprio Weber adotou o método diltheyano de construir "tipos ideais". Um discípulo de Dilthey, Bernhard Groethuysen, aplicou as categorias weberianas ao estudo das relações entre o jansenismo e a mentalidade da nova burguesia francesa (*Origines de l'esprit bourgeois en France, *1927). Esses estudos, combinados de historiografia "cultural" e historiografia econômica, não ficaram indiscutidos. Censurou-se-lhes a indecisão com respeito à questão de causa e efeito: é a mentalidade religiosa que modifica as estruturas sociais, ou é a estrutura social que modifica a mentalidade religiosa? Alegaram-se contra Weber a permanência de estruturas sociais através de modificações espirituais e a permanência de estruturas espirituais através de modificações sociais, de modo que vários "tipos" podem coexistir e coexistem na mesma época.*

Não é possível explicar todas as manifestações duma época partindo de um tipo só; sempre existe pelo menos um "tipo de oposição". Neste sentido modificou Karl Mannheim ("O Problema das Gerações", in: Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie, *VII, 1928, fasc. 2/3) o teorema das gerações: a nova geração sofre o impacto de uma nova situação social e separa-se em grupos que reagem de maneiras diferentes. Vieram ao encontro desse conceito sociológico os estudos de Max Weber e dos seus discípulos acerca da relação entre a história social e a história religiosa; começava-se a falar em estilo calvinista e literatura do pietismo. O lado social da equação foi acentuado pelos marxistas; Sakulin, na sua história da literatura russa, classificou os escritores conforme a proveniência social: literatura dos latifundiários, dos burocratas, dos pequenos-burgueses, dos proletários. "Quantas classes sociais, tantos estilos": este princípio substituiu os "estilos das gerações".*

O "ambiente" de Taine, que reconhecemos sem dificuldade neste conceito, não era, porém, tão simpático aos estudiosos burgueses como a "raça". Evidentemente, não se tratava da simples raça biológica, e sim duma cooperação quase mística de heranças raciais e influências da

paisagem, na História Literária das Tribos e Paisagens Alemãs *(1912/ 1928), de Joseph Nadler. Obra de fundo místico, com alusões políticas bastante antipáticas, mas que teve o mérito de renovar certas ideias de Herder e chamar a atenção para a diferença de evolução entre os alemães ocidentais e meridionais, inclinados para o classicismo, e os alemães orientais, místicos e criadores do romantismo; também tirou proveito disso a história literária dos eslavos.*

Todas essas tentativas, por mais diferentes que sejam, concordam em um ponto: substituem as épocas convencionais da história literária por grupos estilísticos, melhor definidos. Essas definições constituem a contribuição mais valiosa da nova "escola alemã" para a renovação da história literária. "Renascença" e "Romantismo" perderam o sabor de termos didáticos, revelando complicações inesperadas. Surgiu novo termo, até então só conhecido na história das artes plásticas: o Barroco. Notabilizaram-se os estudos de Aby Warburg sobre as "Proto-Renascenças" medievais, de Herbert Cysarz sobre o Barroco, de Emil Ermatinger sobre Barroco e Rococó, de Hermann Korff e Franz Schultz sobre o Classicismo, de Fritz Strich e Julius Petersen sobre o Romantismo. Então, os "períodos" e "fases" convencionais da história literária já estavam abolidos. Thode e Burdach já tinham chamado a atenção para as proto-renascenças medievais, antes da "grande" Renascença italiana do século XV. Já não era possível interpretar o Barroco como "decadência" da Renascença. Alois Riegl, talvez o maior dos historiadores das artes plásticas, já afirmara que não existem "épocas de decadência" nem "épocas primitivas", que são meros preconceitos do gosto acadêmico. Os artistas de todos os tempos sabem exprimir bem o que pretendem exprimir, e o que parece aos classicistas incapacidade formal não é senão o instrumento adequado de uma diferente visão do mundo. Uma vez mais, depois do romantismo, aboliram-se as fronteiras do "bom gosto" e alargou-se imensamente o campo das pesquisas.

No terreno das artes plásticas, reabilitaram-se principalmente as épocas denominadas "primitivas" ou de chamada "decadência", desprezadas durante o domínio do gosto classicista: a Idade Média, o Barroco. No campo dos estudos literários, também se revalorizou o Barroco – Donne, os "metaphysical poets" e os dramaturgos jacobianos na Inglaterra,

Góngora e os gongoristas na Espanha, Gryphius na Alemanha; depois, a poesia barroca avant la lettre, *com Scève e a escola de Lyon, e a poesia barroca* depuis la lettre *com Hölderlin; depois, os místicos de todas as épocas, o "romantismo místico" de Novalis e o "romantismo barroco" de Nerval ou Beddoes; enfim, toda literatura de um fundo ideológico diferente da ideologia positivista do século XIX, essa base da historiografia literária rotineira. Sobretudo as diferenças dificilmente explicáveis entre o romantismo alemão, conservador, e o romantismo francês, revolucionário, produziram bibliografia imensa. Como instrumento exato para o estudo das relações entre a ideologia e a expressão literária ofereceu-se a análise estilística, entendendo-se por "estilo" não já a correção gramatical nem o enfeite retórico, e sim a expressão total da personalidade pela linguagem, a revelação até às vezes involuntária das intenções secretas do autor pelo vocabulário, a sintaxe, o metro. Na Alemanha destacaram-se os trabalhos de Karl Vossler sobre Dante (*Die Goettliche Komoedie, *1913, 1925), La Fontaine (1919), Racine (1926), e as análises sutis dos estilos de Péguy e Proust por Leo Spitzer (*Stilsprachen, *1928). Foi profunda a influência que essa nova filologia alemã exerceu sobre os filólogos espanhóis: Dámaso Alonso, especialista dos estudos gongóricos, José María de Cossío, Pedro Salinas e tantos outros. Na Inglaterra, I. A. Richards, o autor dos* Principles of Literary Criticism *(1924) e* Pratical Criticism *(1929), revivificou esquecidos conceitos do grande poeta e maior crítico inglês, Coleridge: encontrou na própria ambiguidade da língua, meio emocional, meio racional, a raiz da diferença entre poesia e prosa, o motivo profundo da expressão literária. Os críticos americanos, V. T. Ranson, Allen Tate, R. P. Blackmur, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Kenneth Burke – todos eles são,* bon gré, mal gré*, discípulos de Richards, especialistas da análise estilística, ensinando a ler os textos literários como nunca antes foram lidos. Estabeleceu-se a ligação mais íntima entre a crítica literária e a filologia universitária.*

Só a historiografia da literatura ainda não entrou nessa combinação feliz. São raríssimas as obras – como a Historia de la Literatura Española *(1937), de A. Valbuena Prat – que se abrem às análises estilísticas e ideológicas e aos resultados da crítica nova. A grande maioria dos autores de manuais, sobretudo dos manuais destinados ao ensino secundário e*

superior, e das sínteses de divulgação, continuam na rotina: desprezam, ou nem mencionam, Scève e Garnier, Donne e Tourneur; consideram Hölderlin e Nerval como "poetas menores", ignoram deliberadamente tudo o que se tem feito para renovar o sentido do termo "romantismo", e teimam em empregar "gongórico" em sentido pejorativo. A sentença mais suave que se possa pronunciar com respeito a essas obras será: são irremediavelmente antiquadas.

O fim da síntese é a apresentação da história literária como interpretação histórica. Os manuais, os pequenos e os grandes, não satisfazem essa exigência; as mais das vezes, a história de determinada literatura compõe-se de uma coleção de pequenos ensaios a respeito dos escritores mais importantes, reunindo-se os outros em capítulos-caixas de "poetas menores". Dentro do tamanho fatalmente reduzido de uma história literária, esses ensaios só podem ser esboços insuficientes, tanto mais insuficientes quanto maior o terreno que o trabalho abrange; e a consequência inelutável desse sistema é a incoerência, a justaposição incoerente de capítulos e parágrafos isolados e as transições artificiais como "Outro grande poeta desse tempo foi Fulano", "Menos importante é Beltrano". Esse método "individualizante" ignora ou escurece as relações históricas, ao ponto de tornar impossível a interpretação histórica. Contudo, a existência de capítulos isolados sobre Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Calderón, numa obra como a de Valbuena Prat, lembra-nos a origem individual, pessoal, de toda a literatura; como expressão total da natureza humana é que a literatura aparece no mundo, e nessa função é que não pode ser substituída por coisa alguma. Mas cumpre distinguir a origem individual das obras, e por outro lado a relação histórica, supraindividual, entre as obras. Aquela é o objeto da crítica literária; esta é o objeto da história da literatura e só se pode basear em critérios estilísticos ou sociológicos.

Do lado da análise estilística, o ideal seria uma história da literatura sem nomes de autores – o que já foi tentado na história das artes plásticas: uma história exclusivamente das qualidades e elementos estilísticos das obras literárias, culminando numa história dos estilos, sem consideração das contingências individuais, até sem estudar os indivíduos, os autores. Mas o que não deu bem certo na história das artes plásticas daria muito menos certo na história da literatura. Além daquele "fator individual", que

não é possível desprezar nem será desprezado, agem as influências "racionais" – política, situação social, correntes filosóficas e científicas – impondo a análise ideológica. Do lado da análise ideológica, o ideal seria uma história do "Espírito objetivo" – interpretado como espírito autônomo ou como superestrutura da estrutura econômico-social, não importa – estudando-se as obras literárias como repercussões cristalizadas da evolução das ideias ou como repercussões das transições sociais. O perigo, nisso, será a perda de critérios propriamente literários. Numa obra de tanta influência como Main Currents in American Thought (1927/1930), *de V. L. Parrington, reinterpretação da história literária americana do ponto de vista da evolução social do país, podia censurar-se a incompreensão de todas as obras que não servem para ilustrar aquela evolução; e em obras de críticos como V. F. Calverton (*The Liberation of american Literature, *1932) e Bern. Smith (*Forces in American Criticism, *1939), a história literária transforma-se de todo em sociologia aplicada. No polo oposto, um A. O. Lovejoy, o editor do* Journal of the History of Ideas, *estuda as obras literárias como se fossem teses filosóficas; os elementos propriamente literários tornar-se-iam enfeite supérfluo, incômodos obstáculos à interpretação ideológica, disfarces das ideias puras.*

Uma síntese dos métodos modernos encontra-se em English Pastoral Poetry *(1935), de William Empson, discípulo inglês de I. A. Richards. É, como o título indica, uma monografia especializada, historiando um gênero. Mas o "gênero" pastoral é estudado em todas as suas expressões, na poesia narrativa, lírica, dramática, novelística, sem se considerar a antiquada separação dos gêneros, já abolida por Croce; e "historiar" não significa estudar conforme o fio cronológico, e sim acompanhar a evolução de um meio de expressão de ideologias diferentes: a poesia pastoral, expressão do evasionismo aristocrático durante a Renascença e o Barroco, revela, no século XVIII, tendências rebeldes, opondo-se às injustiças produzidas pela revolução industrial. Mas aquelas poesias, comédias, novelas, não são panfletos políticos nem tratados sociológicos; são expressões do estado emocional dos autores, e revelam o sentido ideológico só através da análise dos elementos literários, da análise estilística; e foi só o valor estético, o "lirismo", desses elementos, que decidiu da sorte das obras, do esquecimento de algumas e da permanência de outras. Enfim, Erich*

*Auerbach deu um corte transversal pela história literária ocidental inteira (*Mimesis, *1946), já não para caracterizar um gênero ou um estilo, mas um princípio estilístico: o realismo.*

Trabalhos como os de Empson e de Auerbach constituirão os materiais da futura história literária. Por enquanto, e nesta obra, só foi possível fazer uma revisão geral dos valores, substituindo, em todos os pontos particulares, as "fables convenues" da rotina pelos resultados da análise estilística e da análise ideológica. No resto, não foi possível aplicar o método monográfico de Empson numa obra de síntese; ou, antes, foi preciso elaborar outro método, semelhante, mas adequado às exigências diferentes do tema.

O primeiro problema foi o da multiplicidade do assunto. Uma história da literatura universal não pode limitar-se às chamadas "grandes" literaturas: grega, romana, italiana, espanhola, francesa, inglesa, alemã, russa. Entende-se, sem discussão, a inclusão das literaturas escandinavas, de tanta importância nos séculos XIX e XX; depois, de mais três literaturas, tão tradicionais como aquelas: a portuguesa, a holandesa e a polonesa; depois, das literaturas provençal e catalã, importantíssimas na Idade Média, e hoje novamente representadas por grandes valores; depois, dos ramos americanos de algumas literaturas europeias: a norte-americana, a hispano-americana e a brasileira. Quem não ignora o assunto não discutirá a necessidade de estudar também as literaturas tcheca e húngara. Enfim, não se compreende uma história da literatura do Ocidente da qual fosse excluída a maior das literaturas medievais, a latina, ou na qual não ocorressem os nomes do romeno Eminescu, do finlandês Kivi, e da galega Rosalía de Castro. Para resolver o problema dessa multiplicidade, as obras de síntese coletivas justapõem simplesmente uma história separada da literatura italiana, uma da literatura francesa, uma da literatura inglesa, etc., etc.; evidentemente, isto não é síntese, e sim coleção incoerente. Daí não pode resultar jamais uma "história universal" da literatura universal. Nem basta distribuir assim as literaturas dentro dos grandes períodos históricos. É necessário abolir as fronteiras nacionais para realizar a história da literatura europeia (e americana).

A história dessa literatura "internacional" compõe-se de grandes períodos, cujos nomes o uso consagrou: Idade Média, Renascença, Barroco,

Ilustração, Romantismo, Realismo, Naturalismo, Simbolismo, etc. Esses nomes já não são como há 40 anos, apelidos de "escolas", clichês sem significação precisa; graças à análise estilística e ideológica, já têm sentido. Pois renovou-se, através de muitas discussões, a periodização da história literária. Um repositório dessas discussões é a publicação dos debates do Segundo Congresso Internacional da História Literária em Amsterdã, 1935 (publicados no Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, IX, 1937). Os resultados foram condensados e as conclusões tiradas por H. P. H. Teesing (*Das Problem der perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen, 1949) e E. Auerbach* (Doctrine générale des époques litteraires*, Frankfurt, 1949). Discutir esses períodos e acompanhar-lhes a manifestação nas obras individuais é o segundo problema da síntese e a própria tarefa da historiografia literária. Deste modo, a história literária das nações e autores é substituída pela história literária dos estilos e obras, como expressões da estrutura espiritual e social das épocas. A cronologia perde o domínio absoluto; as faltas contra ela se justificam sempre que a discussão e a evolução dos estilos as impõem. Mas só nesse caso. Não teria sentido violar arbitrariamente a cronologia. A literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse ritmo – refletir, mas não acompanhar. Cumpre fazer essa distinção algo sutil para evitar aquele erro de transformar a literatura em mero documento das situações e transições sociais. A repercussão imediata dos acontecimentos políticos na literatura não vai muito além da superfície, e quanto aos efeitos da situação social dos escritores sobre a sua atividade literária será preciso distinguir nitidamente entre as classes da sociedade e as correspondentes "classes literárias". A relação entre literatura e sociedade – eis o terceiro problema – não é mera dependência: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica). Essa interdependência constitui o objeto da "sociologia do saber", disciplina sociológica, cujos fundamentos foram lançados pelos trabalhos de Max Weber, Scheler e Mannheim. Os conceitos da "sociologia do saber" permitem estudar os reflexos da situação social na literatura sem abandonar o conceito da evolução autônoma da literatura.*

Neste campo de estudos não existem, por enquanto, soluções definitivas (nem as haverá, provavelmente); e justamente por isso os conceitos da sociologia do saber servem para estabelecer a síntese, procurada como base da história literária. Todas as sínteses são provisórias.

A literatura é, pois, estudada nas páginas seguintes como expressão estilística do Espírito objetivo, autônomo, e ao mesmo tempo como reflexo das situações sociais. Nada será mais justo do que a objeção: isso não é síntese, e sim ecletismo, sem capacidade ou sem vontade de se decidir. A resposta só pode ser tão relativista como o é a própria sociologia do saber: para sair daquela antinomia, seria necessária uma decisão de ordem metafísica, já fora do alcance da sociologia do saber, já fora das possibilidades que a nossa situação espiritual-social, nesta nossa civilização, oferece. Só quando esta civilização, com a sua literatura e a sua sociologia do saber, houver acabado, será possível julgá-la definitivamente, e nesse julgamento será implicada aquela "decisão metafísica". É uma resposta "imanentista", do ponto de vista "dentro" da nossa civilização, da nossa literatura, sem possibilidade de julgá-la de fora, segundo critérios absolutos; só se pode tratar de compreender, nessa literatura, as relações, os valores relativos – os partidários do método sociológico lembrar-se-ão do relativismo da sua epistemologia, e os adeptos do espiritualismo das palavras do apóstolo, de que é fragmento todo o saber humano.

Assim, o método estilístico-sociológico tem de provar, pela sua aplicação à literatura, a capacidade de explicar as relações entre os fatos literários, substituindo-se a enumeração biobibliográfica dos fatos pela interpretação histórica. Seria apenas mais uma prova em favor do método se se verificasse a impossibilidade de aplicá-lo a literaturas de outro tipo, fora do ciclo da nossa civilização. Estão neste caso as literaturas da antiguidade greco-romana.

Serão discutidos os obstáculos invencíveis que se opõem à interpretação estilístico-sociológica das literaturas antigas. Apesar das recentes análises sutis das leis de composição da poesia, tragédia e prosa gregas, e apesar do muito que sabemos hoje da história social da Antiguidade, faltanos a encheiresis*, a "ligação espiritual" entre os fenômenos de ordem diferente, para interpretar-lhes a história. E mesmo se possuíssemos todos os elementos, provavelmente só se revelaria o nosso afastamento definitivo*

da Antiguidade, o caráter "exótico" do mundo greco-romano. Contribui para isso o estado irremediavelmente fragmentário do nosso conhecimento do assunto: conservou-se muito pouco da poesia lírica grega, menos da décima parte da literatura dramática, pobres fragmentos da imensa bibliografia em prosa. Restam-nos obras e figuras isoladas, tiradas da conexão histórica – e a história das literaturas antigas ficará sempre reduzida à condição de análises filológicas e críticas. A verdadeira importância daquelas figuras isoladas – a sua importância para nós outros – só se revela através dos reflexos que deixaram nas letras modernas, durante as renascenças sucessivas que compõem a história literária do Ocidente "moderno", quer dizer, pós-antigo.

Neste ensaio de interpretação histórica da literatura do Ocidente, a história da literatura greco-romana só pode figurar a título de introdução; depois, a discussão daqueles reflexos, do "humanismo europeu", constitui a transição para o verdadeiro começo: a fundação da Europa.

PARTE I

A HERANÇA

Capítulo I

A LITERATURA GREGA

A LITERATURA grega[76] tão variada com respeito aos metros da versificação, estilos de expressão, gêneros e temperamentos, parece um pouco monótona quanto aos assuntos. Muitas vezes voltam nas peças teatrais os mesmos enredos, a poesia celebra sempre os mesmos ideais, os prosadores sempre se apóiam nas mesmas citações. A base da literatura grega continua, durante os séculos, sempre a mesma, e essa base é um ciclo de poesias épicas que constituem um cânone tradicional e invariável. A maior parte dessas epopeias e poemas estava ligada, de qualquer maneira, ao nome de um poeta lendário; nome que se encontra até hoje nas folhas de rosto das nossas edições da *Ilíada* e da *Odisseia*: o nome de Homero[77].

Nenhum autor clássico alcançou jamais fama tão indiscutida. O nome de Homero tornou-se sinônimo de poeta. Essa glória é, em grande parte, o resultado de inúmeros esforços malogrados de imitá-lo. Será difícil enumerar as epopeias "modernas" que se escreveram para rivalizar com Homero; e o fracasso manifesto de todos os imitadores fortaleceu a unanimidade de opinião: Homero é o maior dos poetas. Os gregos antigos consentiram, mas por outros motivos; porque nunca – senão nas últimas fases da decadência literária – um poeta grego pensou em imitar Homero. As epopeias homéricas eram consideradas como cânone fixo, ao qual não era lícito acrescentar outras epopeias, de origem mais moderna. A *Ilíada* e a *Odisseia*

eram usadas, nas escolas gregas, como livros didáticos; não da maneira como nós outros fazemos ler aos meninos algumas grandes obras de poesia para educar-lhes o gosto literário; mas sim da maneira como se aprende de cor um catecismo. Para os antigos, Homero não era uma obra literária, leitura obrigatória dos estudantes e objeto de discussão crítica entre os homens de letras. Na Antiguidade também, assim como nos tempos modernos, Homero era indiscutido: mas não como epopeia, e sim como Bíblia. Era um Código. Versos de Homero serviam para apoiar opiniões literárias, teses filosóficas, sentimentos religiosos, sentenças dos tribunais, moções políticas. Versos de Homero citaram-se nos discursos dos advogados e estadistas, como argumentos irrefutáveis. "Homero": isto significava a "tradição", no sentido em que a Igreja Romana emprega a palavra, como norma de interpretação da doutrina e da vida.

Mas essa doutrina e essa vida não têm nada com a nossa vida e as nossas tradições. Homero é, podia ser a bíblia dum mundo alheio. O famoso "realismo objetivo" de Homero, que o tornou norma da vida grega, afasta-o justamente da nossa vida, cuja realidade exigiria outras normas objetivas, diferentes. Para nós outros, Homero não pode ser outra coisa senão símbolo de uma grande obra literária, puramente literária e capaz de ser discutida. Por isso, a autenticidade das epopeias homéricas – a famosa "questão homérica" – teria tido a maior importância para os gregos antigos, a mesma que tinham nos séculos XVIII e XIX as discussões entre os teólogos sobre a autenticidade dos livros bíblicos. Para nós, a questão homérica, que tanto apaixona os filólogos e arqueólogos, é de importância bem menor. Antes, tratar-se-ia de saber se a *Ilíada* e a *Odisseia* são monumentos veneráveis ou forças vivas. Mas não pode haver dúvidas: embora imensamente remotos de nós, os dois poemas continuaram sinônimos de Poesia.

Matthew Arnold, no seu ensaio sobre a arte de traduzir Homero[78], deu ao "realismo homérico" uma definição estilística: o estilo de Homero seria "rápido, direto, simples e nobre". As três primeiras qualidades definem o realismo; pela quarta, distingue-se Homero de todos os outros realistas. Homero fala de tudo o que é humano; inclui na vida humana os deuses, que têm feição nossa, mas também o lado infra-humano e até animal da nossa vida. As fadigas físicas, a comida, o amor nas suas expressões físicas, tudo entra em Homero, e as palavras mais grandiloquentes sobre deuses e heróis

dariam só um contraste desagradável com a realidade da vida descrita, se não fosse aquela quarta qualidade do estilo homérico: tudo parece dignificado, nobre, e não pela escolha de eufemismos, mas pelo emprego de adjetivos e comparações estereotipados. A monotonia aparente dessas repetições parece dizer-nos: vejam, a vida humana é sempre assim, é eternamente assim; e esse aspecto das coisas *sub specie aeternitatis* dignifica tudo, sem desfigurar jamais a verdade. Homero – ou como quer que se tenha chamado o poeta, não importa – consegue o milagre de dar vida verdadeira em fórmulas fixas, em clichês. Não importa se isso é resultado das capacidades inatas de um povo genial ou do trabalho de um gênio poético. Revela a presença de uma grande capacidade de estilização, da mesma que se mostra na composição das duas epopeias.

A *Ilíada* está cheia de ruído de batalhas e lutas pessoais. À primeira vista, é difícil distinguir os pormenores; tudo e todos parecem iguais, como nos quadros dos pintores florentinos do século XV, nos quais todas as figuras têm a mesma altura. A análise do enredo patenteia logo uma multiplicidade de episódios em torno dos personagens principais: ira, abstenção e luta final de Aquiles, as empresas bélicas individuais de Ájax, Diomedes e Menelau, as intervenções de Agamêmnon e Ulisses, aquele nobre, este prudente, a sabedoria episódica de Nestor e a maledicência episódica de Tersites, e mais os episódios troianos: a fraqueza de Páris, a bravura estoica de Heitor, o sentimento sentimental de Andrômaca, o sentimento trágico de Príamo. O fim de Troia não é absolutamente o assunto do poema. No começo, é indicado como assunto a ira de Aquiles. Mas esta "Aquileis" ocupa só parte do poema; outras partes, nas quais a luta por Troia é o assunto, quebram a unidade, e a "Aquileis" termina no trágico cântico XXIII, sem que cheguemos a assistir à queda de Troia. Mas a *Ilíada* tem um canto mais: o XXIV. O fim da epopeia é o encontro entre Aquiles e Príamo: entre Aquiles, cuja atitude pessoal impediu a realização dos planos gregos, e Príamo, que sabe, no entanto, condenada a sua cidade. O mesmo, porém, sabemos desde o começo e através de todas as lutas episódicas: Troia está perdida. A *Ilíada* é um poema grego; a maior parte dos acontecimentos narrados passa-se entre os gregos, e o ponto de vista do poeta parece o grego, contra os troianos assediados. Nas versões latinas da *Ilíada* que se fizeram no fim da Antiguidade e que passam sob os nomes de Dictys e Dares, o

ponto de vista mudou: os autores tomam partido pelo lado troiano; e a Idade Média, que só conheceu essas versões latinas, acompanhou-os. Desde o tempo dos humanistas, parece-nos isto uma deturpação do sentido da epopeia; mas teremos de admitir o senso de justiça na interpretação medieval. Homero é grego; mas não toma partido, mantém-se objetivo. Quase ao contrário, o seu sentimento humano inclina-se mais para os troianos; é aos gregos que ele lembra, em versos memoráveis, o destino de todas as gerações que "caem como as folhas das árvores"; e o único episódio em que se revela certo sentimentalismo é a cena de despedida entre Heitor e Andrômaca. Em toda a epopeia, sente-se vagamente, e dolorosamente, o futuro fim da cidade assediada; a tragédia de Troia é o desígnio poético que unifica os episódios dispersos da *Ilíada* em torno de "Aquileis", que termina com o golpe decisivo contra Troia: a morte de Heitor.

Idêntica unidade de composição se revela na *Odisseia*. Na aparência, não há ligação entre o "Nostos", a viagem de Ulisses pelo Mediterrâneo em busca da pátria, e o "Romance de Ítaca", a expulsão dos pretendentes da fiel Penélope. O "Nostos" é um grande conto de fadas: as aventuras de um capitão fantástico, entre lotófagos, ciclopes, sereias, faiacos, nas ilhas da Calipso e da Circe, entre os rochedos de Cilas e Caríbdis; é, ao mesmo tempo, pesadelo e sonho de felicidade de marinheiros gregos. O "Romance de Ítaca" não é conto de fadas: é um quadro doméstico, quase burguês, descrito com o realismo de um comediógrafo parisiense do século XIX, com intervenções de realismo popular, desde a figura do pastor até o cão de Ulisses, que reconhece o dono e morre. Exatamente no meio, entre as duas partes, no canto XI, há a "Nekyia", a descida de Ulisses ao Hades, onde encontra os mortos da guerra troiana lamentando a vida perdida. Com esse episódio as aventuras acabam. A partir desse momento o poeta dos heróis canta a realidade prosaica: a casa, a família, os criados e o cão. No reino da Morte, Ulisses encontra o caminho da vida. A "Nekya", entre as aventuras fantásticas e o caminho de casa, serve para comemorar o fim sombrio de Troia e o destino trágico dos gregos, dos quais só Ulisses encontrará a paz final na vida de um aristocrata grego com os seus filhos, criados e animais domésticos. Com esse "realismo nobre", confirma-se a unidade íntima entre a *Ilíada* e a *Odisseia*.

A dúvida que se levanta sobre a unidade dos dois poemas nasce, porém, dessa mesma unidade. O equilíbrio entre o Olimpo e a tragédia na *Ilíada*, entre as aventuras fantásticas e o idílio crepuscular, na *Odisseia*, é tão perfeito, a objetividade dos poemas é tão grande, que o leitor se esquece de que lê poesia. O enredo das duas epopeias é como a própria vida humana: não foi inventado; tudo devia ter acontecido assim. Não é preciso explicar nem interpretar nada. O poeta desaparece atrás do poema. E por isso foi possível duvidar da sua existência histórica; depois, da identidade dos autores de duas epopeias; enfim, da autoria individual dos poemas.

As dúvidas já eram antigas, mas o grande advogado do Diabo foi Friedrich August Wolf. Nos seus *Prolegomena ad Homerum* (1795) apontou as contradições e diferenças estilísticas entre a *Ilíada* e a *Odisseia*, e dentro das próprias epopeias; baseando-se nas experiências do século XVIII, que tinha descoberto a poesia popular anônima e acreditava possuir nas canções do lendário Ossian um *pendant* nórdico dos poemas homéricos, Wolf negou a unidade das epopeias, que seriam composições do gênio coletivo dos gregos. A paixão do Romantismo pela poesia popular e pela "inspiração" sem colaboração da "Razão" dos classicistas aprovou a tese wolfiana. Karl Lachmann (*Betrachtungen über die Ilias des Homer*, 1837) considerava a *Ilíada* como coleção de 16 poemas independentes, depois unificados por um "redator". G. Hermann (*De interpolationibus Homeri*, 1832) admitiu a autoria de Homero – o nome não importa – para dois poemas de tamanho curto: "A Ira de Aquiles" e "O Retorno de Ulisses"; seriam os núcleos em torno dos quais as epopeias se teriam desenvolvido por meio de interpolações e suplementos anônimos, atribuídos depois ao próprio Homero. A análise cada vez mais acurada da linguagem, do estilo e da composição convenceu a maioria dos filólogos; a grande autoridade de Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff é principalmente responsável pela vitória provisória da teoria coletivista[79].

Contra as dissecções filológicas revoltaram-se, porém, os críticos que não perderam de vista as qualidades literárias dos poemas: o agrupamento simétrico dos discursos, a antítese intencional entre Aquiles e Páris, o julgamento ético dos personagens, a resposta explícita da *Odisseia* às dúvidas que a leitura da *Ilíada* deixa subsistir. Contradições encontram-se também em obras autênticas de autores individuais, antigos e modernos, e as

contradições homéricas perderam cada vez mais a importância que lhes foi antigamente atribuída, em face da unidade de concepção e composição das duas epopeias. A ideia romântica de poesia popular e coletiva revela-se como preconceito, e o "unitarismo" ganha cada vez mais terreno[80].

O estudo da estrutura dos poemas, em vez da análise destrutiva, revela-lhes a unidade dos desígnios. Parece haver contradição entre a ética heroica de guerreiros, na *Ilíada,* e a ética familiar de aristocratas latifundiários da *Odisseia*. Mas aquela ética bélica é a glorificação da *kalokagathía*, do ideal da perfeição física e espiritual, o mesmo que informa a introdução da *Odisseia*, a chamada "Telemaquia", na qual se descobriram os intuitos pedagógicos que Fénelon tinha adivinhado[81]. Os desígnios pedagógicos de Homero foram, depois de Eduard Schwartz, estudados por Jaeger[82], ficando esclarecida a função dos poemas homéricos na Antiguidade. O *pathos* heroico da *Ilíada* e a ética aristocrática da *Odisseia* são imagens ideais da vida, que exercem influência duradoura sobre a realidade grega. Na "Telemaquia" e na "educação" de Aquiles, essa intenção é até manifesta. O instrumento da intenção pedagógica é a criação de exemplos ideais, tirados do mito. A tradição só ofereceu uma série de lutas; Homero interpretou-as como vitórias exemplares de homens superiores, e a maior dessas vitórias é a de Aquiles. Por isso, a *Ilíada* não vai além desta última vitória, que é essencialmente uma vitória do herói sobre si mesmo. A presença dos deuses homéricos, que são, por definição, ideais humanos, revela não só a condição humana, mas também a capacidade dos homens de superá-la. Na *Odisseia*, os deuses agem como instrumentos da Justiça no mundo: daí o *happy end*, a substituição do desfecho trágico pelo idílio. Esses "exemplos" aplicam-se – e Homero acentua isso – aos temperamentos mais diversos e aos homens de todas as condições sociais. Os gregos de todos os tempos encontraram em Homero respostas quanto à conduta da vida; o conteúdo e até a arte perderam a importância principal, considerando-se a força superior da tradição ética.

"Homero" é o próprio mundo grego. Nasceu com a civilização grega: a língua e o metro, o hexâmetro, nascem ao mesmo tempo. Pertencendo a uma época que é, do ponto de vista histórico, uma época primitiva, as epopeias homéricas revelam simultaneamente a existência de uma literatura perfeitamente amadurecida. Não é possível determinar com exatidão a

época em que as epopeias homéricas foram redigidas. Quando Schliemann descobriu, na Ásia Menor, as ruínas da cidade de Troia, e quando se revelou, em Micenas e Creta, a existência de uma civilização pré-helênica, esperava-se a solução definitiva do problema homérico. Não se conseguiu, porém, estabelecer um acordo perfeito entre as análises filológicas e as descobertas arqueológicas. A *Ilíada* descreve fielmente a época feudal da Grécia[83], e o conteúdo da *Odisseia* está em relação íntima com a época fenícia da civilização mediterrânea[84]. Mas não é possível distinguir entre a realidade histórica e o panorama poético. A época mais provável das origens homéricas situa-se entre o século IX e o século VII antes da nossa era. Nas epopeias, a religião "pré-homérica" e – em parte – a civilização micênica estão já esquecidas. A racionalização acha-se tão adiantada que os gregos de todos os tempos podiam ler Homero sem deparar com primitivismos incompatíveis com os seus dias. Pouco depois, já era possível a *Batracomiomaquia*[85], a primeira epopeia herói-cômica, descrição da guerra "homérica" das rãs e ratinhos, parodiando a *Ilíada*, sem ofender a majestade de Homero. Homero compreende tudo: sol e noite, tragédia e humor, universo grego inteiro, do qual é a bíblia e o cânone ideal. Cânone estético e religioso, pedagógico e político; uma realidade completa, mas não o reflexo imediato de uma realidade. Se Homero só fosse este reflexo, teria perdido toda a importância com a queda da civilização grega. Mas era já, para os gregos, uma imagem ideal; e não desapareceu nunca. O equilíbrio entre realismo e idealidade é o que confere aos poemas homéricos a vida eterna: a bíblia estética, religiosa e política dos gregos podia transformar-se em bíblia literária da civilização ocidental inteira.

Homero parece situado fora do tempo. Em comparação, Hesíodo[86] já é poeta de uma época histórica, se bem que primitiva. A *Teogonia* revela crenças religiosas pré-homéricas: a narração das cinco idades da Humanidade, da idade áurea até a idade do ferro, está imbuída de um pessimismo pouco homérico, e os mitos do caos, da luta dos deuses, dos gigantes, de Prometeu e Pandora, cheiram ao terror cósmico, próprio dos povos primitivos. Ao leitor de Hesíodo, vem-lhe à mente a tenacidade com que as camadas incultas da população guardam as tradições religiosas, já esquecidas pelos "intelectuais". O pessimismo é o da gente simples, laboriosa, sem esperanças de melhorar as suas condições de vida. *Os Trabalhos e os Dias*, a

outra obra de Hesíodo, é uma espécie de poema didático, que estabelece normas de agricultura, de educação dos filhos, de práticas supersticiosas na vida cotidiana. É uma poesia cinzenta, prosaica. Não tem nada com Homero. Não se trata de guerras, e sim de trabalhos, não de reis, e sim de camponeses; camponeses que se queixam da miséria e da opressão, e cujo ideal é a honestidade, cuja esperança é a justiça. Hesíodo lembra os almanaques populares: é um Franklin sem humor, um Gotthelf sem cristianismo. Parece representar o pessimismo popular em tempos de decadência do feudalismo, muito depois de Homero. Contudo, os antigos citaram sempre Hesíodo como contemporâneo de Homero, e a análise da sua língua permite realmente situá-lo no século VII. Hesíodo não é um produto da decadência; é o Homero dos proletários, é o reverso da medalha.

Já isso revela que nem todos os aspectos da vida grega se refletem na epopeia. Outro "capítulo que Homero esqueceu", que tinha de esquecer para conservar o equilíbrio da objetividade, manifesta-se na poesia lírica dos gregos[87].

Os nossos conhecimentos da poesia lírica grega são precários. Com exceção da obra de Píndaro, possuímos só fragmentos, que não permitem reconhecer a personalidade dos poetas, nem sequer nos dão ideia bastante exata do que foi aquela poesia; nenhum crítico literário ousaria jamais interpretar e julgar um poeta moderno do qual só conhecesse tão poucos versos como existem dos líricos gregos. Além disso, a poesia lírica grega estava intimamente ligada à música; e da música grega não podemos formar ideia. Os autores gregos nos fornecem nomes e classificações: palavras que são, as mais das vezes, despidas de significação para nós outros.

Distinguem os nossos informadores três espécies de poesia lírica: a poesia de coro, a elegia e a poesia lírica propriamente dita. A classificação baseia-se nas diferenças do acompanhamento musical, que não podemos julgar, e em diferenças dos "efeitos" sobre os temperamentos, estados de alma e paixões dos ouvintes: coisas que não seria possível distinguir e classificar em toda a nossa poesia.

A poesia de coro tinha acompanhamento de liras e flautas. Citam-se os nomes de Terpandro, Alcmano, Arion, Estesícoro, Ibico, Simônides – os nomes e poucos versos isolados – e Baquílides, do qual possuímos fragmentos mais extensos, parecidos com a poesia de Píndaro; e, finalmente, o

próprio Píndaro, o único poeta lírico grego cuja obra se conservou; por este e outros motivos convém estudá-lo separadamente.

Quanto à elegia, fala-se de Tirteu[88] cujo nome se tornou proverbial como poeta de canções bélicas, mas que, ao que parece, compôs elegias políticas, dedicadas ao espírito espartano. O sentido moderno do termo "elegia" só deverá ser aplicado aos fragmentos do pessimista melancólico Mimnermos[89] e, de maneira algo diferente, à poesia de Teógnis[90] –, aristocrata que perdeu a situação na vida política pela vitória da democracia na sua cidade, Mégara, e respondeu a essas modificações sociais com melancolia amarga –, pessimismo como o de Hesíodo, mas da parte de um grande senhor vencido.

O caso de Teógnis revela a compatibilidade, segundo a opinião dos gregos, de efusões líricas e intuitos satíricos; ao leitor moderno ocorrerá, vagamente, o nome de T. S. Eliot. A veia satírica também distingue aquele que os gregos consideravam o maior dos poetas líricos propriamente ditos: Arquíloco[91]. Os poucos fragmentos conservados não permitem julgar um poeta cuja força de expressão na invectiva teria causado, segundo a tradição, o suicídio dos seus adversários; na obra do grande poeta, essas invectivas constituíam, por assim dizer, os *Châtiments* de um Victor Hugo grego.

A expressão de paixões violentas parecia aos antigos a verdadeira tarefa da poesia lírica. Por isso celebraram o nome de Alceu[92], aristocrata belicoso e poeta requintado. E para explicar o poder de expressão da maior das poetisas, Safo[93], inventaram uma coroa de lendas: Safo como centro de um círculo de mulheres dadas ao amor lésbico, ou Safo que se suicida por amor a uma jovem que não compreendeu a paixão da poetisa envelhecida. Os versos que os gramáticos conservaram – para o fim exclusivo de dar exemplo do dialeto eólico – não confirmam nada com respeito àquelas lendas; mas bastam para revelar um grande poeta. A famosa ode a "Afrodite no Trono" talvez pareça algo convencional, assim como na poesia de Petrarca parece convencional depois de tantos séculos de imitação assídua das suas metáforas. Mas, depois de Safo, será preciso esperar vinte e dois séculos até se encontrar outra vez, em Louise Labbé, a psicofisiologia erótica de um verso como "Eros soltando os membros – ó tormento amargo e dolce!"; e os

elogios exuberantes de Swinburne compreendem-se diante de um quadro como

> "A lua se pôs, e as Plêiades;
> já é meia-noite, a hora passou, e eu estou deitada,
> sozinha...",

– um sonho de noite de verão, nas ilhas do mar Jônio, há dois milênios.

Mas não foi principalmente esta a poesia grega que chegou à posteridade, inspirando-a. A própria Antiguidade, na época alexandrina, já preferiu a poesia anacreôntica: coleção de 50 ou 60 poesias, atribuídas ao poeta Anacreonte[94], do século VI antes da nossa era; na verdade, trata-se de poesia da "decadência grega", de falsa ingenuidade erótica, poesia de velhos *bon-vivants*, cantando o vinho e prostitutas de nomes mitológicos, com eufemismos que excluem a indecência. E foi esta falsa poesia anacreôntica que, descoberta e publicada pelo filólogo Henricus Stephanus em 1554, empolgou a literatura universal, produzindo inúmeras imitações, tais como a poesia anacreôntica dos italianos, franceses, espanhóis, portugueses, ingleses, alemães, suecos dos séculos XVII e XVIII, poesia bonita, sem dúvida, mas sem significação humana.

A mesma falta de *high seriousness*, no sentido de Matthew Arnold, não compromete, porém, o valor do último produto da lírica grega, a poesia epigramática da *Anthologia Graeca*[95], cuja conservação se deve ao zelo pouco inteligente de colecionadores bizantinos, como Constantinus Cephalas e Maximus Planudes, e à boa sorte do filólogo Salmasius, que a descobriu em 1616 na Biblioteca Palatina: trata-se de epigramas eróticos, satíricos, funerários, de elegância rococó, de perfeição parnasiana. Pode-nos parecer que um "moderno" como Landor os compôs com mais engenho, e que um "modernista" americano como Masters compreendeu melhor as possibilidades do epigrama funerário, resumo de uma vida. Mas os epigramas da *Anthologia Graeca* sempre transmitirão algo como um último vestígio do perfume da vida grega. São como os objetos pequenos, nas vitrinas dos

museus, pelos quais passa, sem lhes prestar atenção, um turista apressado, mas que ao conhecedor revelam os segredos de mundos desaparecidos.

É, pois, uma realidade a afirmação de que só nos chegou, da poesia lírica grega, com exceção da de Píndaro, a parte menos importante; e de resto, só pobres fragmentos. Parece que já a própria Antiguidade se esquecera daquelas expressões poéticas, incompatíveis com os ideais pedagógicos da literatura grega.

O desaparecimento da poesia lírica grega é um fato histórico de importância capital: contribuiu para criar, no futuro, a imagem convencional da Antiguidade, o pretenso equilíbrio "olímpico". A poesia lírica grega era, ao que parece, mais uma explosão violenta, "dionisíaca", do que mera expressão emocional. Por isso, os filósofos e políticos da Antiguidade preocuparam-se com os efeitos perigosos do individualismo literário; o acompanhamento musical era tentativa para atenuar a poesia, discipliná-la, "apolinizá-la", conferir-lhe significação ética. Esse objetivo só foi realizado com Píndaro; e é ele o único poeta lírico grego do qual se conservou obra extensa.

A maior parte das poesias de Píndaro[96] chama-se "Epinikioi": canções de vitórias, quer dizer, de vitórias em jogos esportivos; são epinícios olímpicos, píticos, nemeus, ístmicos, assim denominados conforme os lugares nos quais as festas esportivas se celebraram. A primeira impressão da poesia pindárica é: aristocracia. Não há, no mundo, poesia mais solene, mais nobre; daí a atração irresistível que Píndaro exerceu em todos os séculos aristocráticos: Ronsard e os outros poetas da Pléiade tentaram odes pindáricas; depois, Malherbe e a sua escola, Chiabrera na Itália, Cowley na Inglaterra, os poetas ingleses de idade augustana como Gray, os classicistas do fim do século XVIII, de Meléndez Valdés até Hölderlin – um cortejo ilustre de equívocos ou fracassos. O segredo de Píndaro reside na mistura inimitável de nobreza e religiosidade; este poeta parece mais perto dos deuses que dos homens, separando-se do vulgo pelo estilo arcaico e obscuro, que na imitação moderna se torna artifício insuportável. E por isso um céptico como Voltaire falou, a propósito de Píndaro, como de um poeta que possui o talento – "de parler beaucoup sans rien dire", autor de "vers que personne n'entend Et qu'il faut toujours qu'on admire".

Píndaro é o mais difícil dos autores gregos. Os seus hinos costumam referir-se à cidade na qual o vencedor nasceu ou à família à qual pertence, e os mitos particulares da cidade ou da família constituem o conteúdo do poema. Não existe, porém, relação inteligível entre o mito e o feito esportivo, de modo que o poema se transforma em rapsódia incoerente; pelo menos para nós. O estilo não ajuda a compreensão. A linguagem de Píndaro é densa, rica em comparações estranhas, diz tudo por metáforas singulares, complica as frases pela ordem arbitrária das palavras. A admiração convencional nunca admitiu defeitos em Píndaro; responsabilizou pelas dificuldades da leitura os próprios leitores, que seriam incapazes de acompanhar a elevação do poeta inspirado; Píndaro tornou-se paradigma da inspiração divina na poesia, quase exemplo de profeta-poeta. Mas quando o progresso da filologia permitiu compreensão mais exata, as grandes frases inspiradas se revelaram como lugares-comuns brilhantes, e, às vezes, nem brilhantes: o famoso começo da primeira Olímpica – "hydor men ariston" – quer apenas dizer que a água é uma bebida saudável, e essa ideia não é das mais profundas.

É preciso, no entanto, reabilitar Píndaro. O conceito da inspiração já não serve. Com efeito, Píndaro foi um artista consciente, e os seus hinos não são efusões descontroladas, mas poemas bem construídos, exemplos magníficos de rigorosa organização de uma abundância inédita de imagens luminosas. Certos críticos modernos, analisando esse aspecto da poesia pindariana, preferem defini-la como expressão de uma experiência principalmente estética. Mas assim a norma das construções poéticas permaneceria obscura para nós: ela reside justamente naquelas digressões mitológicas. Píndaro canta o mito para estabelecer uma ligação entre os feitos dos deuses e dos heróis de outrora e o feito esportivo do dia: para demonstrar que os homens são capazes de grandes coisas, mas que o deus é sempre superior à mais elevada condição humana. É poesia de aristocratas que se educam para merecer a sua posição; mas o poeta lhes observa que a sua ética depende da sanção divina. Eis a religião aristocrática ou o aristocratismo religioso de Píndaro. O homem é aristocrata quando consegue o equilíbrio – um equilíbrio homérico – entre as faculdades físicas e as faculdades espirituais, como os jogos gregos o revelam; por isso, a poesia é capaz de celebrar a vitória do corpo. E a poesia evoca o mito, para

demonstrar que o homem vitorioso é filho digno dos deuses. Píndaro não canta o deus, canta sempre o homem; a sua religião é antropocêntrica. Mas esse homem depende, por sua vez, dos deuses; sem eles, seria corpo sem espírito. Píndaro é realmente profeta: profeta duma espécie de monismo grego. A poesia moderna, à qual esse monismo é inteiramente alheio, não pode imitar Píndaro; enquanto não existir religião semelhante no mundo, a poesia pindárica parecerá sempre um artifício estranho. Aos gregos, porém, essa poesia revelou a grandeza possível do homem; dizia-lhes com a força duma revelação divina as palavras que um poeta moderno (Rilke) colocou na boca duma estátua grega ao dirigir-se ao espectador: "Precisas modificar a tua vida."

Píndaro parece-nos estranho; em comparação, Ésquilo, Sófocles e Eurípides são, para nós, figuras familiares. O teatro moderno criou-se com esses modelos antigos. Os enredos fazem parte da cultura geral de todos nós. Orestes e Prometeu, Édipo e Antígone, Ifigênia e Medeia são personagens do nosso próprio teatro; e quando no século XIX se fizeram as primeiras tentativas de representar tragédias gregas no palco moderno, o sucesso foi completo. A *Antígone*, de Sófocles, representou-se com a música que Felix Mendelssohn-Bartholdy escreveu para a representação em Berlim, em 1842. Depois, apareceram no palco a *Oréstia* e *Os Persas,* de Ésquilo; o *Prometeu Agrilhoado* foi representado em Hamburgo, em 1923, pelos "coros de movimento" de Rudolf Laban. De Sófocles, além da *Antígone* e da *Electra*, é o *Rei Édipo* uma das peças mais representadas do teatro moderno, desde a primeira tentativa em Paris, em 1848, e as representações com Mounet-Sully em 1881 e 1888, até as *mises-en-scène* de Reinhardt em Berlim, em 1910. Pelas traduções de Gilbert Murray, Eurípides tornou-se um "clássico" vivo do teatro inglês contemporâneo. As representações de tragédias gregas nos teatros antigos ainda existentes, em Atenas, Olímpia, Siracusa, Taormina, Orange, causaram impressão profunda; e a descoberta do fundo eternamente humano no mito grego, pela psicanálise, forneceu explicação satisfatória do efeito permanente do teatro da Antiguidade. Sobretudo Sófocles e Eurípides são hoje forças das mais vivas do teatro moderno, influências permanentes.

Contudo, trata-se, pelo menos em parte, de uma ilusão. O que emociona o espectador moderno, assistindo a uma representação da *Oréstia* ou do

Édipo, difere essencialmente do que comoveu o espectador grego. O teatro grego, com as suas máscaras impessoais e o coro, tem pouco em comum com o nosso teatro, de conflitos de caracteres individuais. E há outras diferenças importantes.

O teatro grego[97] é de origem religiosa; nunca houve dúvidas a esse respeito. As tragédias – e, em certo sentido, também as comédias – foram representadas assim como se realizam festas litúrgicas. Mas quanto à liturgia que teria sido a base histórica do teatro grego, ainda não se chegou a teses definitivamente estabelecidas. As pesquisas da escola antropológica de Cambridge parecem ter confirmado, embora precisando-o, o que sempre se soube: a tragédia grega nasceu de atos litúrgicos do culto do Dioniso. Outros estudiosos ingleses procuram, porém, a fonte da inspiração trágica em ritos fúnebres, realizados em torno dos túmulos de heróis. A discussão continua[98]. É da maior importância para a história da civilização e da religião gregas. Mas é de importância muito menor para a história literária. Podemos continuar adotando a intuição genial de Nietzsche: a tragédia grega é a transformação apolínea de ritos dionisíacos. Por isso, o único conteúdo possível da tragédia grega era o mito, fornecido pela tradição; enredos inventados pela imaginação do dramaturgo, que enchem os nossos repertórios, estavam excluídos. Tratava-se de interpretações e reinterpretações dramáticas de enredos dados. Mas não é esta a única particularidade do teatro grego, em comparação com o nosso: a diferença estilística não é menos importante. O teatro grego é mais retórico e mais lírico do que o moderno. Os discursos extensos, que os gregos não se cansavam de ouvir, seriam insuportáveis para o espectador moderno, que prefere, a ouvir discursos, ver e viver a ação. O grego, ao que parece, frequentava o teatro para se deixar convencer da justeza de uma causa, como se estivesse assistindo à audiência do tribunal ou à sessão da Assembleia. E os requintes da retórica, superiores em muito aos pobres recursos da eloquência moderna, não bastaram para esse fim: acrescentaram-se, por isso, aos argumentos do raciocínio as emoções da poesia lírica, acompanhada, como sempre, de música, de modo que a representação de uma tragédia grega se assemelhou, por assim dizer, às nossas grandes óperas. Mas a ópera moderna é gênero privativo das altas classes da sociedade, enquanto a tragédia grega era instituição do Estado democrático, e a participação nela era de certo modo um

direito e um dever constitucionais. Assim, a tragédia grega era uma discussão parlamentar na qual se debatia, lançando-se mão de todos os recursos para influenciar o público, um mito da religião do Estado. Considerando-se isto, as concorrências dos poetas, que apresentaram peças, perdem o caráter de competição esportiva: a vitória não cabia ao maior poeta ou à melhor poesia dramática, mas à peça que impressionava mais profundamente; quer dizer, à peça na qual o mito estava reinterpretado de tal maneira que o público se convencia dessa interpretação e – podemos acrescentar – por isso o Estado a aceitava. Tratava-se de um acontecimento político-religioso, que ocorria uma só vez. O teatro grego não conheceu representações em série. Com a representação solene, a causa estava julgada, a lei votada. O verdadeiro fim do teatro grego – assim reza a tese sociológica – era a sanção duma modificação da ordem social por meio de uma reinterpretação do mito.

Esta interpretação do teatro grego não pode ser, evidentemente, de aplicação geral. Não se aplica, pelo menos em parte, ao teatro de Eurípides; só nesse sentido esse grande poeta representa a decadência do teatro grego. Mas já quanto a Sófocles há dúvidas das mais sérias: o sentido do seu teatro não é, evidentemente, social, mas religioso: duma religião antropocêntrica. Talvez seja mesmo impossível dar uma interpretação geral do teatro grego, porque não o conhecemos suficientemente. Só conhecemos o teatro ateniense, e deste apenas poucas peças, de três dramaturgos. Mas entre eles está o maior de todos, aquele que criou o verdadeiro teatro grego e já representa o seu apogeu. O sentido profundo do teatro grego revela-se em Ésquilo.

Ésquilo[99] é poeta duma época na qual religião e política, Estado e família se confundem, porque os elementos dessa equação ainda têm feição arcaica. O Estado, em Ésquilo, é uma federação de famílias da mesma raça, ligadas pelo culto dos mesmos deuses. São conceitos primitivos, de aristocracia homérica, governando a *Polis*, a Cidade. Mas essa Cidade de Atenas está-se democratizando, e com o advento de novas classes sociais modificam-se os conceitos de culto e de direito. A época homérica, "iluminada pelo sol, sobre o mar Jônio", parece agora um passado noturno, desumano. O homem de Píndaro está no palco, consciente do seu valor e desafiando a força inimiga de "Ate" pérfida e demoníaca, do Destino que o seu valor humano, apoiado pelos deuses olímpicos, tem de vencer. Na

época de Ésquilo, as leis primitivas da família, do clã, chocam-se com a consciência humana; daí a força trágica de *Os Sete contra Tebas*, talvez a peça mais trágica do teatro grego: Etéocles e Polinice acreditavam-se envolvidos na luta das tribos, não sabendo que serviam de instrumentos à guerra santa contra a lei antiquada e bárbara da raça. O teatro de Ésquilo trata, desse modo, de destinos coletivos, não de indivíduos. Por isso, é capaz de representar os grandes conflitos na Cidade e decidi-los por reinterpretações do mito. Porque o mito continua como símbolo supremo da ligação entre o mundo divino e o mundo humano. Nada se modifica no mundo humano sem modificação correspondente no mundo divino; o Estado precisa da sanção religiosa dos seus atos, e é o teatro que lhe permite o uso dinâmico dos mitos para sancionar a nova ordem social. A *Orestia* é simultaneamente tragédia familiar, política e religiosa: na família de Agamêmnon e Clitemnestra, a lei bárbara da vingança leva ao assassínio e à loucura; mas no julgamento de Orestes pelo Areópago, o tribunal do Estado, vencem os novos deuses da Cidade sobre as divindades noturnas. As "fúrias" se transformam em "eumênides", e esse eufemismo religioso é a sanção religiosa do novo direito. A *Oréstia* é a maior tragédia política de todos os tempos. Mas não é só isso.

No mundo de Ésquilo, a vida humana e o mito estão numa ligação íntima; os deuses participam, até pessoalmente, dos atos políticos e forenses. Mas a religião de Ésquilo, baseada em tradições meio políticas, meio literárias, apresenta-se sem dogma; a religião grega nunca conheceu dogmas. Daí o vago da sua "filosofia". Fica obscura a relação entre a atuação demoníaca do Destino, por um lado, e por outro a ordem cósmica do mundo, garantindo a vitória do justo sobre o bárbaro, como na vitória de Atenas sobre o Oriente, em *Os Persas*. Tampouco se esclarece até que ponto a revolta do homem contra o Destino é orgulho diabólico, *hybris*, que merece o sofrimento trágico, ou se é consciência da substância divina do homem pindárico, companheiro dos deuses na luta contra o destino hostil. A filosofia religiosa de Ésquilo é vaga, oscilando entre terror cósmico e consciência ética. Por isso também – eis o problema mais difícil da interpretação esquiliana – não se conseguiu até hoje esclarecer a atitude de Ésquilo com respeito ao supremo dos seus deuses: Zeus é, em Ésquilo, às vezes um tirano, outras vezes uma antecipação do Deus da Justiça e da Graça.

Essa ambiguidade contribui, talvez, para a força poética de Ésquilo, que é, por isso, força lírica. A linguagem de Ésquilo exprime com poder igual os horrores do abismo noturno do caos e a ordem severa das colunas dóricas. Não falam indivíduos pela boca dos seus personagens, e sim céus e infernos, raças e eras. É como se falassem montanhas e continentes. As propostas comparações com Marlowe ou Hugo não acertam; nem sequer Dante possui esta força de falar como porta-voz do gênero humano inteiro. É uma linguagem inconfundível, pessoal, que nenhum outro poeta grego soube imitar. Ésquilo fala por todos; mas é indivíduo, o primeiro grande indivíduo da literatura universal. Por isso, soube dar os acentos de simpatia mais pessoais ao revoltado *Prometeu Agrilhoado*; por força de sua religião, Ésquilo devia condenar o rebelde contra a ordem divina, mas por força da sua poesia sentiu e compreendeu a dor do vencido, transformando-o em símbolo eterno da condição humana.

A cronologia dos grandes trágicos gregos é um tanto confusa. Desde a Antiguidade foram sempre estudados numa ordem que sugere fatalmente a ideia de três gerações: Sófocles, sucessor de Ésquilo, e Eurípides, por sua vez, sucessor de Sófocles. Mas Ésquilo (525-456), Sófocles (496-406) e Eurípides (480-406) são quase contemporâneos. Quando Aristófanes, contemporâneo dos dois últimos, se revolta contra as novas ideias dramáticas e filosóficas de Eurípides, não é a dramaturgia de Sófocles que ele recomenda como remédio, e sim a de Ésquilo. Para todos três – Sófocles, Aristófanes e Eurípides –, Ésquilo não é um poeta arcaico, e sim o poeta da geração precedente. Realmente, Eurípides tem pouco em comum com Sófocles; e está mais perto de Ésquilo do que o reacionário Aristófanes pensava. É preciso derrubar a ordem que a rotina pretende impor.

Eurípides[100] não pertence ao "partido" religioso-político de Ésquilo; Aristófanes viu isso bem. Na tragédia esquiliana, os heróis representam coletividades; na tragédia euripidiana, são indivíduos. Já não se trata do restabelecimento de ordens antigas, ou do estabelecimento de novas ordens, mas da oposição sistemática do indivíduo contra as ordens estabelecidas. Por isso, Aristófanes considerava Eurípides como espírito subversivo, como corruptor do teatro grego e o fim da tragédia ateniense. Entre os modernos, só a partir do romantismo se popularizou essa opinião; o "senso histórico" exigiu a "evolução do gênero" e encontrou em Eurípides o culpado do fim.

Os séculos precedentes não pensavam assim. Ésquilo nunca foi uma força viva na evolução do teatro moderno, e Sófocles inspirou imitações quase sempre infelizes. Mas sem Eurípides o teatro moderno não seria o que é; Racine e Goethe são discípulos de Eurípides, que, através do seu discípulo romano, Sêneca, influenciou também profundamente o teatro de Shakespeare e o teatro de Calderón. Os próprios gregos não se conformaram com o ódio de Aristófanes; Aristóteles chama a Eurípides *tragikotatos*, "o poeta mais trágico de todos", superlativo que nos parece caber a Ésquilo. Na verdade, Eurípides é o Ésquilo duma época incerta, de transição, como a nossa. Eurípides quase se nos afigura nosso contemporâneo.

A base da tragédia euripidiana, como a da esquiliana, é a família. Mas há uma diferença essencial. Em Ésquilo, as relações familiares constituem a lei bárbara do passado, substituída pela ordem social duma nova religião, a religião da Cidade. Em Eurípides, o Estado é uma força exterior, alheia; o indivíduo encontra-se exposto às complicações da vida familiar, das paixões e desgraças particulares. Eurípides foi considerado como último membro duma série de três gerações de dramaturgos, e parecia separado de Ésquilo por um mundo de transformações sociais e espirituais; Ésquilo parecia ser representante do conservantismo religioso, e Eurípides, representante do individualismo filosófico. É este o ponto de vista de Aristófanes, e isso vem provar que Atenas se estava democratizando com rapidez vertiginosa. Mas Ésquilo e Eurípides são quase contemporâneos. Só o ponto de vista de cada um deles é diferente: Ésquilo é coletivista; Eurípides, individualista. Mas o tema dos dois dramaturgos é o mesmo: a família. Ésquilo e Eurípides são, ambos, inimigos da família: Ésquilo, porque ela se opõe ao Estado; Eurípides, porque ela violenta a liberdade do indivíduo. Por isso, Ésquilo, na *Oréstia*, transforma o coro das Fúrias em coro de Eumênides; Eurípides já não está interessado no coro, porque encontra em cada lar um indivíduo revoltado e identifica-se com ele, assim como Ésquilo se identificara com as coletividades revoltadas contra o Destino. Pela atitude, Eurípides está mais perto de Ésquilo que de Sófocles, dramaturgo do "partido" dos moderados.

Eurípides sente com os seus indivíduos trágicos. O Destino não lhe parece inimigo demoníaco nem ordem do mundo, e sim necessidade

inelutável; Eurípides é fatalista. A dor do homem vencido não significa, para ele, consequência da condição humana, e sim sofrimento que não merecemos; Eurípides é sentimental. O mito, porém, não é fatalista nem sentimental; para construir as suas "fábulas" dramáticas, tem de modificar o mito, introduzindo os motivos da psicologia humana. Os séculos, acompanhando as acusações de Aristófanes, interpretaram essas modificações euripidianas do mito como sintomas de impiedade. Eurípides já foi, muitas vezes, considerado como dramaturgo crítico, espécie de Ibsen grego. Contudo, Eurípides, modificando o mito, exerceu apenas um direito e dever dos trágicos gregos. E se a intolerância religiosa, pela qual a democracia ateniense se distinguia, pretendeu privá-lo desse direito, Eurípides pôde então responder: não fui eu quem derrubou os valores tradicionais, e sim o vosso Estado. A moral tradicional já estava ameaçada pela democracia totalitária. Eurípides não foi porta-voz da nova democracia como Aristófanes acreditava; Eurípides representa o indivíduo trágico, perdido numa época de coletivismo, diferente do coletivismo antigo, e talvez mais duro. Eurípides é pessimista, *tragikotatos*; é o Ésquilo dos modernos.

Comparou-se Eurípides a Ibsen e Shaw. O que é comum a ele e a esses dramaturgos modernos é a resistência individualista contra os preconceitos da massa e a justificação dessa resistência pela análise dos motivos psicológicos e sociais que substituem as normas éticas, já obsoletas. Na tragédia de Eurípides aparecem personagens que a tragédia anterior não conhecera: o mendigo que se queixa da sua condição social, e sobretudo a mulher, envolvida em conflitos sexuais. As personagens femininas são as maiores criações de Eurípides: Fedra, Ifigênia, Electra, Alceste; Medeia é a primeira grande personagem de mãe no palco; *Hipólito* é a primeira tragédia de amor na literatura universal.

Na exposição dos conflitos psicológicos entre a vontade sentimental do indivíduo e as leis fatais da convivência social e familiar, Eurípides usa a retórica, como o seu grande predecessor; mas em Ésquilo falam montanhas, em Eurípides, almas. Almas que pretendem justificar as suas paixões, inspirar compaixão e terror; a definição dos efeitos da tragédia por Aristóteles é deduzida das peças de Eurípides – por isso, Aristóteles lhe chamou "o poeta mais trágico". Concordamos com essa maneira de ver. Eurípides comove. É poeta lírico como aqueles poetas líricos gregos cujas obras se

perderam – o seu individualismo suspeito reside na sua poesia. Sabe manifestar o seu *pathos* trágico como uma força lírica que o aproxima mais de Petrarca do que de Ibsen. Eurípides é o primeiro poeta que exprime a alma do homem, sozinho no mundo, fora de todas as ligações religiosas, familiares e políticas, sozinho com a sua razão crítica e o seu sentimento pessimista, com a sua paixão e o seu desespero. É "o mais trágico dos poetas".

Um individualista como Eurípides encontraria fatalmente oposições em todas as épocas. Mas nenhuma época lhe teria respondido como a Atenas do seu tempo – pela comédia de Aristófanes.

Píndaro é estranho. Aristófanes[101] é mais estranho ainda, a ponto de não encontrar nenhum eco em nossas literaturas. Não há termo de comparação. Até em época de liberdade completa de imprensa e do teatro, não se conheceu entre nós a alta comédia política; o que prova que não é a opressão a responsável pela ausência de comédia aristofânica nas literaturas modernas. Por outro lado, a política é o tema de Aristófanes, mas não a essência da sua arte.

Todas as comédias de Aristófanes têm assunto político. Nos *Acharnes*, Dikaiopolis, adversário da política guerreira, faz a sua paz em separado com o inimigo para celebrar as festas de Dioniso. Em *Os Cavaleiros*, o demagogo Cleon oprime o Demos, personificação do povo maltratado. Em *A Paz*, Eirene, a personificação da paz, é entronizada como hetera alegre, e os oradores belicosos e os fornecedores de armamentos são expulsos. Em Atenas, o partido conservador era pacifista; temeu a agitação social. E Aristófanes zombou, em *Os Pássaros*, dos projetos utopistas dos demagogos: Euelpides e Peithetairos fazem uma viagem maravilhosa para Nephelococcygia, "a cidade nas nuvens". De todos os assuntos, Aristófanes vê só o lado político: Eurípides aparecendo, em *As Rãs*, pessoalmente, no palco, é o corruptor daquela venerável instituição política que era o teatro, e Sócrates, em *As Nuvens*, é o corruptor de outra instituição do Estado totalitário ateniense, da educação.

Aristófanes é conservador: o seu ideal é a identificação de Estado e Religião, como em Ésquilo; de corpo e espírito, como em Píndaro. Odeia o espiritualista Sócrates e o individualista Eurípides. Se eles vencessem, a tirania da Cidade, nas mãos desses homens desequilibrados, seria pior ainda. O homem decente, o conservador que gosta das letras, da boa vida e da ordem

tradicional, já não sabe como salvar-se; porque a "cidade nas nuvens", sonho dos demagogos, não existe. Aristófanes sente-se exilado na sua pátria; o espírito expulso torna-se *esprit*, malícia, Tersites em luta contra os usurpadores. Contudo, Aristófanes tem menos motivos de queixa do que parece: na sua Atenas, democracia totalitária, mas democracia, goza, pelo menos, de uma absoluta "liberdade de imprensa". Pode dizer tudo. E na pequena cidade onde todos se conhecem pessoalmente, Aristófanes aproveita-se dessa liberdade para atacar diretamente os adversários: cita-lhes, nas peças, os nomes, desvendando-lhes os escândalos da atuação política e da vida particular, com espírito insolentíssimo e crueldade incrível. É a sátira mais pessoal, mais direta que existe.

Aristófanes não é profundo. Não tem ideologia bem definida. O seu conservantismo é um tanto sentimental, elogiando os "bons velhos tempos" e denunciando o "modernismo" perigoso dos "intelectuais" e dos "socialistas". No fundo, não ataca nem Sócrates nem o dramaturgo Eurípides, mas personificações, abstraídas de todos os sofistas e poetastros, dando-lhes nomes célebres ou notórios. Os verdadeiros adversários de Aristófanes não são nem "intelectuais" nem "socialistas"; são sujeitos poderosos, mas que não valem nada. São malandros, que usurpam nome e ideologia dos partidos. Contra eles, Aristófanes não defende uma ideologia, e sim o sentimento moral, ofendido, de um burguês decente, embora de expressão indecentíssima. Pois também nunca se ouviu poeta tão francamente obsceno, chamando todas as coisas pelos nomes certos.

Aristófanes tem um ideal ético. Isso lhe dá o direito de referir-se ao mito. A tragédia já desistiu do seu direito de reinterpretar o mito, de modo que a relação entre o mito e a vida, base do Estado ateniense, começa a desaparecer. Então, a comédia assume a função abandonada. A comédia de Aristófanes é, do mesmo modo que a tragédia de Ésquilo, teatro religioso. É arte dionisíaca: daí os costumes fálicos, as máscaras de animais. Apenas, Aristófanes usa sua "liberdade de imprensa" até contra os deuses, escarnecendo implacavelmente as pobres divindades que não sabem defender a ordem dos "bons velhos tempos" contra demagogos e dramaturgos. Os deuses de Aristóteles são politiqueiros, demagogos e prostitutas, assim como os seus representantes na Terra. Pura farsa cósmica. Nunca mais o mundo viu uma coisa dessas.

A comédia aristofânica, com o seu Olimpo de opereta, é farsa: farsa política, complemento indispensável da tragédia. O cosmo inteiro, homens e deuses, está sujeito ao *pathos* trágico; e igualmente ao riso cômico, do qual não existe nas línguas modernas nem um termo definidor. O próprio Aristófanes não define; exprime. É, à sua maneira, poeta tão grande como Ésquilo, dominando todas as modulações, desde a música celeste até a graça obscena. O seu lirismo já foi comparado ao de Shelley. Mas o poeta inglês não conheceu esse riso universal divino. Nunca mais o mundo ouviu coisa semelhante.

Aristófanes já é, no seu tempo, reacionário condenado; apesar das suas gargalhadas enormes, a tragédia esquiliana não voltou. Os que não se conformaram com Eurípides tiveram de contentar-se com um compromisso quase tímido, com um meio-termo entre tragédia religiosa e drama individualista, com a elegia do indivíduo que aceita o inevitável. O elegíaco era, desta vez, um grande poeta: Sófocles.

Sófocles[102] representa a tentativa de mediar entre os extremos; e quando a mediação se revelou impossível, o grande poeta trágico cantou uma elegia suave e dolorosa, irresistível, que pareceu à posteridade síntese perfeita. Por isso, Sófocles foi sempre o poeta preferido dos partidários do equilíbrio puramente estético: dos classicistas.

É grandíssimo artista. Artista da palavra, dono de extraordinário lirismo musical, sobretudo nos coros. Mas foi também artista da cena, sábio calculador dos efeitos, mestre incomparável da arquitetura dramática, da exposição analítica do enredo. Entre o *pathos* coletivista de Ésquilo e o *pathos* individualista de Eurípides, a tragédia semipolítica, semissentimental de *Édipo* revela força superior de emoção; conflito coletivo e conflito individual estão ligados de maneira tão íntima que o efeito se torna independente de todas as circunstâncias exteriores, efeito permanente. O espectador moderno reconhece-se nos personagens de Sófocles, primeiro grande mestre da dramaturgia de caracteres. O fim, porém, é sempre a emoção lírica: a arquitetura dramática serve para arrancar aos personagens o lamento elegíaco. A elegia é a arma estética do homem contra o Destino; inteiramente só, sucumbe Ájax, o apaixonado, incapaz de cantar a elegia, e quando o homem martirizado pelo Destino emudece, então há ainda o coro

para restabelecer o equilíbrio lírico do mundo; são os coros do *Édipo em Colonos* que completam a tragédia do *Édipo*.

"Lirismo" é o verdadeiro nome da ordem divina e humana no mundo de Sófocles; sintomas dum equilíbrio precário, porque puramente estético. Na *Antigone*, não existe mediação dramática possível entre a lei cruel e inelutável que impõe a Creon, tirano contra a vontade, a perseguição do inimigo para além da morte, e, por outro lado, o sentimento íntimo, quase cristão, da Antígone: "Não nasci para odiar com os outros, mas para amar com os outros." Não existe mediação dramática entre Ésquilo e Eurípides. Mas existe, entre eles, a eurritmia poética, a medida lírica.

Sófocles estava inconsciente da natureza precária da sua solução. Não se afasta da realidade, não mente. A dor trágica, no *Philoctetes*, revela-se como instrumento da vontade divina, como instituição deste mundo, e ao homem só resta a elegia: "Nunca ter nascido seria o melhor; mas se vives, melhor é voltares, quanto antes, para o lugar de onde vieste." Contudo, o pessimismo de Sófocles – um crítico moderno fala de "visão pavorosa da vida" – não é absoluto; porque pelo sofrimento, e só pelo sofrimento, conseguimos a plena consciência da nossa situação no cosmo. Sem o conflito trágico com a lei do Estado, Antígone seria só uma criatura sentimental; o conflito lhe revela a força do seu imperativo de consciência que lhe impôs a resistência – e assim Antígone se tornou o símbolo permanente de todas as Resistências. De igual modo se torna Édipo o símbolo permanente dos erros trágicos da humanidade: através das complicações dum enredo quase diabólico, os erros se dissipam e Édipo se transforma de homem infeliz em homem trágico, aceitando o que a vida lhe impôs. No fim das tragédias sofoclianas, os personagens são mais dignos do que eram antes. Eis a solução euripidiana que Sófocles achou para o conflito esquiliano: ordem divina e ordem terrestre, cujo conflito torna tão dolorosa a vida, reconciliam-se na dignidade humana. Em Sófocles, tudo é harmonia, sem que fosse esquecido uma só vez o fundo escuro da nossa existência. Sófocles é humanista. Mas não é um humanismo satisfeito e suficiente, porque o humanismo grego nunca se esquece da precariedade do mundo, pela possível ira dos deuses, nem da tristeza deste mundo que nos impõe o silêncio piedoso no fim da tragédia.

O humanismo de Sófocles prestou-se para ser erigido em resultado definitivo, dogma estético, modelo. O humanismo antigo, porém, assim como a religião grega, não conheceu dogmas. O dogma teórico estava excluído pelo caráter pragmatista da civilização antiga, na qual era considerado peso morto, ou antes inexistente, o que não tinha efeitos vitais. O "humanismo" da literatura grega não significa guarda de tradições culturais e sim a capacidade de intervir na vida; é comparável ao "lugar na vida" pelo qual os folcloristas modernos classificam o conto de fadas, a lenda, a parábola e outros gêneros semelhantes da literatura oral. O "lugar na vida" da epopeia homérica encontra-se na interpretação da vida; o "lugar na vida" da poesia grega encontra-se na disciplina musical das emoções; o "lugar na vida" do teatro grego encontra-se na reinterpretação do mito; o "lugar na vida" da historiografia grega encontra-se, assim como o da filosofia, em interesses políticos, e está determinado pela retórica.

O gosto dos gregos pela retórica é, para nós outros, um fenômeno algo estranho: não se cansaram de ouvir discursos, inúmeros e intermináveis, na assembleia e perante o tribunal; de discursos metrificados encheram as tragédias, e até nas obras de historiografia inseriram discursos inventados; a retórica era considerada discípula principal da educação superior, e enfim foi identificada com a própria cultura. Evidentemente, não pode ser confundida com a retórica moderna, sempre subjetiva, instrumento de efeitos estilísticos ou tentativa de "mettre en scène" a pessoa do orador. A retórica grega visava a um fim objetivo, comum a todas as atividades espirituais: a vontade de garantir à obra um "lugar na vida".

O "lugar na vida" da obra historiográfica de Heródoto[103] é a explicação das guerras contra os persas. Heródoto era natural da Iônia, duma região de civilização muito antiga, sujeita porém, havia muito, à dominação persa. Como fora possível, às minúsculas cidades gregas, vencer esse colosso oriental? Heródoto sentiu certo orgulho patriótico pela vitória dos co-nacionais de além-mar, embora os seus próprios patrícios, decadentes desde muito, ficassem na servidão política dos persas. No Oriente, para além de fronteiras intransponíveis, devia haver coisas misteriosas, explicando a um tempo as riquezas excessivas do Império Oriental e a sua fraqueza inesperada. Propondo-se explorar, antes de narrar os acontecimentos bélicos, o mundo desconhecido fora das cidades gregas, Heródoto realizou obra de patriota

consciente e de repórter corajoso, ao mesmo tempo. Narrando as guerras persas, Heródoto criou uma porção de recordações inesquecíveis e lugares-comuns escolares: Leônidas e as Termópilas, Salamina, Maratona. Revela-se, aí, o retor. Mas Heródoto criou também uma tradição indestrutível quanto ao Oriente: a sabedoria misteriosa dos sacerdotes egípcios, a luxúria dos reis da Assíria, os palácios, labirintos, haréns, oráculos, grandes crimes e grandes profecias – aqui a retórica é substituída pela reportagem, no mais alto sentido da palavra; e não é esta a única tradição literária que iniciou. Na obra de Heródoto encontram-se insertos numerosos contos, lendas, narrações folclóricas, em que revela a arte consumada dum grande novelista; narra sem comentários morais nem explicações psicológicas os acontecimentos fabulosos, que parece aceitar como verdade histórica. E por que não? A providência que protegeu os gregos contra os persas, age por meios às vezes estranhos; o céptico religioso, que é Heródoto, zombando um pouco dos sacerdotes orientais com as suas atitudes teatrais e, no entanto, receando-lhes a terrível sabedoria mágica, esse céptico acha tudo possível. E muito do que antigamente se considerava invenção ou credulidade do repórter grego, como a história de povos de pigmeus na África, confirmou-se depois como fato etnográfico. Heródoto não é descrente; mas a sua religião já é um pouco moralizante – um Sófocles sem lirismo – e a sua moral já um pouco relativista: há tantos povos no mundo, com costumes tão diferentes – e no entanto a fé mais ardente e a civilização mais rica não os protegerão contra a decadência política; a decadência também abateu os patrícios jônicos do historiador, colocando-os apenas na situação de observadores abastados, cultos, curiosos e passivos, dos quais Heródoto era o primeiro representante literário, e o mais ingênuo, o mais inteligente, e muito bonachão.

E a hora dos gregos da Grécia chegou também: a guerra do Peloponeso. O caráter pragmatístico da historiografia grega revela-se no fato de que nunca um grego pensou em escrever a história de épocas ou povos sem relação direta com a sua própria época e a sua própria cidade. Tucídides[104] escreveu uma monografia histórica sobre o seu próprio tempo: sobre a guerra peloponésia que arruinou Atenas. A documentação solidíssima do seu relato e o estilo seco e quase militar ou burocrático não conseguem inspirar dúvidas sobre o fato que já a retórica consumada dos discursos insertos

fazia entrever: Tucídides é um grande artista, e a sua história tem a feição de uma tragédia. Poder, riqueza e glória da Atenas de Péricles estão no pórtico da obra. O ponto culminante é a oração fúnebre dos cidadãos atenienses mortos pela pátria, na qual Péricles celebra a Cidade como "escola da Grécia" e afirma: "Terra e mar não podem limitar a nossa coragem: em toda parte erigimos a nós mesmos monumentos do bem e do mal. E por esta Cidade morreram esses heróis, conscientes do dever de não a deixar perecer." Mas Atenas perecerá. O discurso de Péricles é a peripécia, seguida imediatamente pela grande peste, começo da catástrofe, das dissensões internas, dos crimes políticos e particulares, da confusão de todos os valores morais, descrita com palavras diretas, e contudo impassíveis, no famoso capítulo 82 do livro III, que se lê como uma diagnose do nosso tempo. Tucídides não moraliza; e já não conhece intervenção do mito. A sua tragédia historiográfica de Atenas é a primeira tragédia moderna cuja ação se rege por motivos puramente humanos, e dos quais o mais poderoso é a ambição do poder: em Atenas, em Esparta, e em toda parte. Tucídides é o Maquiavel do mundo antigo: só a política prática importa a esse político militante – mas é um Maquiavel às avessas. O imperialismo foi o grande mal que destruiu os "monumentos do bem", de Atenas: e Tucídides, político vencido, não pretende indicar remédios que seriam ineficientes ou então contaminados pelo espírito da violência e da guerra civil. O Péricles de Tucídides não é um ideal proposto à prática política, e é, no entanto, mais do que uma lembrança idealizada de tempos mais felizes. É um fato, testemunha da grandeza tão bem fundada e, apesar disso, derrotada, de Atenas. Tucídides é um estoico *avant la lettre*; o reino da política ideal renovar-se-á, talvez em outra nação, em outra época que ele não verá. Talvez na Utopia.

A construção dessa utopia – que é, entre os gregos, um programa imediato – foi a maior preocupação da filosofia grega. Com os sofistas e Sócrates, a filosofia torna-se "retórica", isto é, analisa a composição dos fatos morais, cujo fim último é a moralização das almas; "salvação" que parece religiosa e que se enquadra na renovação do mito. O mito – Platão é o maior criador de mitos na literatura universal – é o fundamento da Cidade grega.

Os diálogos de Platão[105] constituem um mundo completo como nenhum outro poeta – além de Dante – criou. No fundamento da construção

quase cósmica encontram-se os diálogos polêmicos com os sofistas, as discussões meio literárias, meio comediográficas, do tipo do *Protágoras* e *Górgias*; no *Mênon* estabelece-se o programa da Academia socrática que conservará nome e memória do mestre. Platão não tem, contudo, o intuito de escrever uma biografia documentada do seu mestre: Sócrates é, para ele, um símbolo, e simbólico é o fim da sua vida, o suicídio sereno após o discurso sobre a imortalidade da alma, no *Fédon*. Daí em diante, o Sócrates dos diálogos platônicos torna-se centro de uma companhia fantástica de seres superiores, cuja reunião máxima, cheia de alegria sublime, é o *Simpósio*, o banquete de Sócrates com o poeta trágico Ágaton, o comediógrafo Aristófanes, o pederasta Pausânias, o médico Eryximachos, o aluno de filosofia Fedro e a sacerdotisa Diótima; é uma noite de ebriedade patética; e durante a discussão desenfreada surge o mito de Eros, explicação da atração física e espiritual entre as criaturas humanas. Ao amanhecer, entra Alcibíades, e com ele a realidade de Atenas, associando-se ao banquete filosófico. Quer dizer, o Eros que está nas regiões "baixas" do corpo e igualmente no céu da especulação filosófica, o Eros também seria a nova força de ligação entre os cidadãos, o novo mito da Cidade. Desde então, Platão abandona os abismos do seu inferno de sofistas e as prisões do purgatório das almas, em que Sócrates sofreu, para subir ao paraíso da sua mitologia. No *Timeu* conta, como advertência, o mito historiográfico do continente de Atlântida que se perdeu como se está perdendo a Grécia. Na *República*, o mundo inferior é simbolizado como aquela caverna mítica, na qual os homens, prisioneiros dos sentidos, só veem as sombras das ideias verdadeiras, refletidas pela luz da "anamnese"; e Platão opõe, na mesma obra, à educação irreligiosa dos sofistas o mito da educação totalitária da mocidade grega, a fim de que ela integre o Estado utópico, em que a Verdade, a Beleza e a Justiça acham realização. O malogro de Platão na tentativa de realizar a Utopia na Sicília já não teve importância: o realismo grego incluiu também, no seu cosmos, as criações do espírito, e estas em primeira linha. Neste sentido, o mito platônico já era uma realidade, mais real até do que a vida política, que, desligada do seu mito tradicional, já não tinha realidade completa e ia agonizando.

Os mitos platônicos são criações poéticas em cuja realidade o seu autor acreditava; correspondem àquelas invenções na *Divina Comédia* que não

têm base no dogma ou nos axiomas da filosofia tomista, e que, no entanto, representam a realidade florentina que Dante encontrou no seu outro mundo. Tampouco os mitos platônicos são axiomas filosóficos; por isso, Platão os expôs em diálogos de índole literária, dramática, com a pretensão de criar uma Cidade e talvez uma religião, mas sem a pretensão de defender um sistema filosófico. Nunca, na Antiguidade, os diálogos de Platão foram citados como obras de filosofia racional. O grande criador de fórmulas filosóficas entre os gregos foi Aristóteles, do qual não pode tratar a história da literatura, porque – ao que parece – todas as suas obras literariamente elaboradas se perderam, ficando-nos apenas cadernos de notas e aulas[106]. Os mitos de Platão são antes metáforas poéticas, às quais a posteridade atribuiu correspondência com realidades superiores. A atividade de Aristóteles parece principalmente um esforço de corrigir, segundo as experiências empíricas e conclusões lógicas, os "erros" de Platão: o equívoco do "platonismo". Mas aqueles "erros" revelaram-se indestrutíveis: toda a história espiritual da humanidade, de Sócrates em diante, é uma psicomaquia entre os seus dois sucessores. No campo da filosofia racional, a vitória coube, as mais das vezes, a Aristóteles. Mas a influência indireta de Platão, através da especulação cristã e de toda a literatura idealista, foi maior. O filósofo Platão agiu, na história, indiretamente; a ação direta era impedida pela forma da sua obra. Pois Platão é poeta.

A origem da poesia platônica talvez fosse casual; a dramaturgia do diálogo seria – como o estilo coloquial de Platão revela – a transformação artística das conversas filosóficas que Sócrates inventara para refutar os sofistas e expor, de maneira dialética, os seus próprios conceitos. Essa origem será motivo das maiores dificuldades para a compreensão da filosofia platônica. A filosofia de Platão é dogmática: baseia-se num *a priori*, a existência das ideias e o seu reflexo na nossa mente. O método dialético, imposto pela índole pragmatística do espírito grego, era o mais impróprio para expor essa filosofia dogmática, e teve como consequência o fato de certos conceitos, como a relação ontológica entre as ideias e os objetos materiais, nunca se tornarem bem claros e constituírem até hoje a *crux* dos comentadores. O próprio conceito do mito, em Platão – realidade religiosa ou verdade filosófica? – não está inteiramente claro. Há em Platão as ambiguidades que caracterizam, segundo Coleridge, a poesia. O método dialético e a

exposição dialogal eram caminhos de evasão, assim como a explicação dos dogmas platônicos mediante as perguntas e respostas, um tanto cépticas, de um Sócrates meio imaginário. Essa interpretação da dramaturgia do diálogo, em Platão, baseia-se em duas premissas: a existência de outros escritos platônicos, não dialéticos e sim dogmáticos, embora estejam perdidos; a evolução da sua dramaturgia no sentido da eliminação gradual da dialética com a evolução do dogma idealista. A existência desses outros escritos, hoje perdidos, foi afirmada por Werner Jaeger, com argumentos convincentes. A evolução da dramaturgia platônica foi provada por Stenzel[107]; na *República*, o diálogo já está praticamente eliminado; no *Parmênides* e no *Sophistes*, a figura de Sócrates perde a importância. Nos últimos diálogos, o "Homero da filosofia" está transformado em legislador dogmático de uma utopia já malograda; e desaparecera a arte.

Platão, porém, era essencialmente poeta. Mais poeta do que filósofo, porque a mera "compreensão" não o deixou satisfeito. O caminho da sua evasão poética levou-o até os confins do mundo da razão, até o mito. Afinal, Platão é um grande espírito religioso. Não é fundador de uma academia; antes é o profeta de uma seita. Esta seita, porém, transformou-se na Humanidade.

Quem se bateu na última batalha pela ligação entre a realidade política e a realidade espiritual gregas, não foram os filósofos, e sim os retóricos; fato que basta para salvar a honra dos "oradores". Mas não basta estudar o maior de entre eles. A sua arte e o seu caráter humano compreendem-se melhor em comparação com os seus rivais, dos quais Lísias e Isócrates são os mais importantes.

Lísias[108] era orador forense. O seu discurso de acusação contra o tirano Eratóstenes, que lhe tinha morto o irmão, é um grande estudo psicológico, usado como libelo; os discursos contra o infiel tutor Diódoto e contra o denunciador Agorato não são menos eficientes. Mas a análise estilística revela-lhe a simplicidade extrema dos recursos de expressão, a clareza seca das exposições. Mais artista, mais "eloquente", é Isócrates[109], o orador político do partido conservador, o qual se bate pela aliança das cidades gregas e pela manutenção da paz. Os seus discursos muito elaborados, o *Panegyrikos*, o *Areopagitikos*, o *Panathenaikos*, eram os modelos preferidos da eloquência barroca, e até Milton alude, num soneto, a "that

old man eloquent". Juntai a arte de Lísias e o patriotismo de Isócrates, atribuindo-os a um grande caráter humano, e tereis a figura de Demóstenes.

Demóstenes[110] não tem "boa imprensa". A divulgação menor e as maiores dificuldades da língua grega em comparação com a latina criaram a preferência compreensível dos séculos por Cícero; mas em outro sentido também o orador grego foi menos compreendido. A filologia histórica do século XIX não compreendeu a política belicosa de Demóstenes contra a Macedônia, nem a sua resistência contra a unificação da Grécia; afinal Demóstenes foi condenado como reacionário. Os filólogos, porém, não ousaram dar o último passo: condenar-lhe o estilo. Toda a Antiguidade grega está cheia de elogios ao estilo de Demóstenes, combinação perfeita da simplicidade convincente de Lísias e da arte elaborada de Isócrates, estilo de um homem possuidor do equilíbrio sublime de um herói de Sófocles; estilo de último herói da tragédia de Atenas. Os filólogos de todos os tempos repetiram os elogios; parece, porém, que são necessários conhecimentos muito íntimos da língua grega para se gostar de Demóstenes após uma leitura de Platão, para sentirem-se os recursos musicais da sua prosa. Nos grandes discursos políticos contra a Macedônia, as *Filípicas* e as *Olínticas*, a simplicidade parece artificial e intencional, para arengar à massa inculta. A argumentação é sofística, às vezes insincera; as diatribes contra os adversários políticos são ocasionalmente grosseiras. Na mais famosa das suas orações, *Sobre a Coroa*, os ataques contra o rival Esquines e os elogios à sua própria atividade política são de um estranho personalismo. Os personagens de Sófocles não falaram assim. Mas não falaram assim porque ainda estavam identificados o Mito e a Cidade, ao passo que agora só havia identificação entre os interesses de Atenas e a situação pessoal de Demóstenes, oposicionista isolado contra uma assembleia de politiqueiros vendidos. O personalismo de Demóstenes tem alto sentido político.

Desde os estudos de Droysen sobre a época helenística, Demóstenes foi considerado como reacionário, porque se opôs à unificação da Grécia sob a liderança da Macedônia; e essa unificação, ideal de Isócrates e Esquines, estava no *trend* da História. Só unificando-se podia a Grécia cumprir a sua última grande tarefa histórica, a helenização do Oriente, e quem se opôs a esse determinismo da história universal foi vencido, como reacionário. Na verdade, Demóstenes era antiimperialista. Os planos de expansão oriental

preocupavam-no menos do que o nível ético e político da civilização grega. A sua luta contra Esquines e os outros pacifistas macedonófilos era a luta contra uma quinta-coluna ateniense. O seu personalismo violento baseava-se num alto ideal, mortalmente ameaçado por interesses diplomáticos e comerciais. Demóstenes dominava todos os recursos da retórica, desde a simplicidade de Lísias e os artifícios de Isócrates até os truques dos demagogos populares, para pregar a resistência contra os "muniquistas" da época; nem sequer a unificação das cidades gregas sem a Macedônia o atraiu, porque esse programa – comparável ao ideal dos nacionalistas burgueses do século XIX – ameaçavam a multiformidade da civilização grega. Neste ponto, também, Demóstenes nos parece defensor da verdadeira civilização europeia. Em 330, quando proferiu o discurso *Sobre a Coroa*, já estava vencido; tinha todos os motivos para denunciar no adversário o inimigo desmascarado da pátria, que já sobrevivia apenas no espírito de Demóstenes. Lidos assim os seus discursos, cheios de eloquência retumbante e argumentação menos escrupulosa, destinados a ouvintes que não o compreenderam, esses discursos revelam-se como documentos de alta sabedoria política. Por isso talvez foi Cícero preferido pelos séculos da Renascença e do Barroco, épocas sem verdadeira eloquência política. Mas Demóstenes foi modelo confessado dos dois Pitts, de Burke, Fox, Sheridan, Canning e Brougham. Para compreender Demóstenes, é preciso respirar, num dia de grande debate sobre política exterior, o ar da Casa dos Comuns. Mas na prosa dos oradores ingleses não ressoarão, como em Demóstenes, os acordes sombrios que acompanharam o coro final da tragédia grega.

Depois do suicídio de Demóstenes, a retórica grega já não terá sentido. Degenera em "l'art pour l'art". Os seus representantes tornam-se mestres-escolas. Entre eles, Xenofonte[111] é o único homem da ação. A sua obra de pedagogia política, a *Ciropedia*, já se dirige a príncipes estrangeiros; os segredos antiditatoriais de sabedoria política que escondeu no seu diálogo *Hiéron*, só em nossos dias foram precariamente decifrados; e os requintes da sua prosa artística não nos interessam. Xenofonte, para nós, é o autor de uma obra de ocasião: da *Anábase*. Como repórter ou correspondente de guerra, participou da campanha asiática de um exército de mercenários gregos, e quando essa aventura acabou, com o malogro das esperanças e a morte de todos os comandantes, o retor Xenofonte assumiu o comando dos

remanescentes, guiando-os pelas regiões mais bárbaras da Ásia Menor, para a montanha de onde viram o mar, o mar grego, e gritaram: "Thalassa! Thalassa!". A *anabasis* é o assunto eterno – quantas vezes se repetiu, desde então! – narrado por um homem razoável, realista e idealista ao mesmo tempo: um grego. Mas já é o relato de uma derrota.

A Grécia daquele tempo já não é o centro do mundo. As suas cidades estão ainda cheia de rumor levantino, e nas suas escolas ainda se conserva a arte e o pensamento dos antepassados. Mas este tesouro já não cresce e aquele rumor já não tem sentido político. A vida torna-se burguesa. Os cidadãos são comerciantes abastados e os seus filhos constituem uma *jeunesse dorée*, ocupada em aventuras amorosas com escravas. A vitória esportiva, que Píndaro cantara, é substituída pela vitória sobre o pai: cumpre arrancar-lhe, com a ajuda de um escravo astuto, o dinheiro para comprar a "pequena". Eis o mundo do comediógrafo Menandro, representante principal da "comédia nova", ao lado de Filêmon, Dífilo e Apolodoro.

Não é fácil formar ideia bastante clara da arte de Menandro[112]. Durante muito tempo só se conheciam as suas famosas sentenças, conservadas como citações em outros autores, máximas de uma sabedoria pacatamente burguesa. Os fragmentos substanciais das comédias *Epitrepontes*, *Samia*, *Perikeiromene* e *Heros*, encontrados em papiros egípcios, em 1905, revelam algo como um Ibsen sem problemas, um Shaw sem força cômica, um realista sem excessos de vulgaridade. É verdade que certos críticos modernos se entusiasmam com Menandro. Mas esse entusiasmo baseia-se em traduções de que desconhecem a precariedade. As dificuldades da língua grega antiga, em Menandro, talvez sejam mais de ordem intelectual do que filológica; porque a "comédia nova" revela-se bem viva e permanente em Plauto e Terêncio, seus representantes latinos.

Mas se Plauto[113] só fosse o reflexo romano de Menandro, não seria o primeiro comediógrafo, no sentido cronológico e talvez no sentido do valor também. O seu mundo é o das pequenas cidades mediterrâneas de então: comércio florescente, burgueses imbecis, pais avarentos, filhos devassos ou tímidos, escravos astutos e pérfidos, escravas ternas ou espertas, parasitos indolentes, sargentos grosseiros. É o pequeno mundo grego. Mas Plauto sabia romanizá-lo e latinizá-lo até à perfeição. Os seus pais são "nobres senadores", os filhos *graeculi*, já contaminados pela civilização estrangeira,

os escravos são simplesmente plebeus que vencem o patrão pelo bom senso do homem da rua. A comédia de Plauto já não pertence à civilização grega, e sim à romana, que gerou a latina moderna e por isso está incomparavelmente mais perto de nós; a atmosfera plautina volta sempre na história do teatro europeu. Do *Anfitrião* de Plauto contam-se, através de Camões, Molière, Dryden e Kleist, até Giraudoux, 38 versões. Euclion, o herói da *Aulularia*, volta no Harpagão de Molière. As estranhas aventuras dos *Menaechmi*, gêmeos parecidos até à confusão, ressuscitam em *A Comédia dos Erros*, de Shakespeare, e em mais de 38 versos, assim como o imortal *Miles Gloriosus*, o sargento grosseiro e fanfarrão. A paixão de pai e filho pela mesma moça, na *Casina*, inspira a *Clizia* de Maquiavel e inúmeras farsas francesas. Os personagens de Plauto vivem nos Pantalone e Tartaglia, capitano Spaventa, Arlequim e Colombina da "commedia dell'arte". Dos temas de Plauto vive todo o nosso teatro popular. Plauto é um dos autores mais influentes da literatura universal.

O seu teatro é popular; quer fazer rir as massas, e consegue o seu fim, porque Plauto é um sabidíssimo profissional da cena, o criador de todas as intrigas e complicações burlescas para todos os tempos: um gênio do palco. Fala a língua do povo, não a dos literatos, ao ponto de criar as maiores dificuldades aos nossos filólogos, acostumados à fala ciceroniana. Ao mesmo tempo, esse gênio da gíria dispõe de inesperada riqueza de metros complicados, de modo que a relação entre o verso plautino e a poesia grega constitui objeto de estudos importantes[114]; e esses estudos revelam o terceiro gênio de Plauto, o seu gênio poético, lírico. Plauto sabe cantar, e por isso, mais do que pelos temas, o comediógrafo romano pertence à literatura grega. As suas variações métricas assemelham-se a modulações musicais; talvez os seus entremezes líricos fossem realmente cantados, e as suas comédias tivessem sido espécie de óperas-cômicas; *vaudevilles* que sobreviveram à temporada e a todos os tempos.

A glória universal de Terêncio[115] é pouco menor: mas perturba menos os filólogos, que o preferem por muitos motivos. O parasito no *Formio* é mais decente que os parasitos plautinos; e quando Chaereas, no *Eunuchus*, se disfarça em castrado para poder aproximar-se de Pamphila, tudo acontece de maneira tão discreta que um leitor ingênuo não chega a compreender a situação. Plauto, tratando um assunto assim, teria soltado

gargalhadas; Terêncio fala como o "epistolário universal dos enamorados" e o seu latim é muito bom. Por tudo isso, Terêncio é, desde os conventos beneditinos da época de Carlos Magno até os colégios humanísticos dos jesuítas e jansenistas, o autor preferido da escola. E também é o preferido daquela escola de adultos que é o salão literário: Terêncio sabe dizer tudo em tom de conversa polida; transforma as obscenidades plautinas em problemas psicológicos sérios, discutindo, nos *Adelphoi*, se a educação dos filhos deve ser severa, para impedir excessos, ou indulgente, para acostumar às exigências da vida – é o tema das duas "Écoles" de Molière. De maneira semelhante, a misantropia de Menedemus, no *Heautontimoroumenos*, preludia as expectorações de Alceste. Terêncio é o comediógrafo da aristocracia romana, quando já bastante grecizada. É mesmo um *graeculus*. O seu método de trabalho lembra os comediógrafos ingleses do século XIX, que adaptaram as peças parisienses de Augier e Dumas Filho para o gosto da burguesia vitoriana. Cria a intriga complicada e explica-a pela boca do escravo inteligente, precursor do *raisonneur* da comédia francesa. Tudo é verossímil, realista, mas também polido e – em certo sentido – mais humano do que em Plauto. Porque, em Terêncio, verdade e humanidade são idênticas. Foi esse comediógrafo romano quem criou o lema do humanismo grego: "Homo sum; humani nihil a me alienum puto." É pena que Terêncio já não seja lido nas escolas.

A "comédia nova" não é o único gênero da literatura grega que conhecemos principalmente através de versões latinas. Outro tanto se pode afirmar com respeito à última época da poesia grega, a "alexandrina", poesia erudita e livresca, o que não exclui, aliás, certa independência do espírito poético, nem sequer o sentimento pessoal. O maior poeta alexandrino foi Calímaco[116] do qual temos obras em número suficiente – elegias, epigramas, hinos – para poder apreciá-lo como poeta notável; mas sua poesia mais famosa "O Caracol de Berenice", só nos chegou através da versão latina de Catulo. Às epopeias insuportáveis dos epígomos apôs Calímaco o poema curto, inspirado; sua teoria poética lembra, a uma distância de mais de dois milênios, a de Edgar Allan Poe. Mas Calímaco já é menos poeta original do que humanista.

O humanismo moderno é um ideal; o humanismo grego é realidade; e a diferença baseia-se no fato de que o conceito da realidade é mais amplo nos

gregos, compreendendo também as realidades criadas pelo espírito humano. A distinção ajuda à compreensão da última fase da literatura grega. É idílio pastoral e romance fantástico: quer dizer, literatura de evasão. Mas serve-se de expressões da literatura grega realista. Se se tratasse de evasionismos modernos, poderia acontecer ficarmos enganados, tomando como realismo o que é evasão; o conto rústico dos modernos produz muitas vezes, e deliberadamente, esse equívoco. No caso grego, dá-se, estranhamente, o contrário. As cenas rústicas, bem realistas, de Teócrito, foram consideradas, até há pouco, como expressões de bucolismo evasionista. No que se refere à situação social de Teócrito, poeta urbano que canta o idílio rústico, está certo. Apenas, a evasão tem, aqui, direção contrária à que se observa nas literaturas modernas. Os nossos evasionistas são românticos; procuram nos campos o idílio. O grego não conheceu romantismo; quando pretendeu evadir-se do mundo ideal da "Cidade", já agonizante, tornou-se realista bucólico, como Teócrito. E esse realismo só se transformaria em evasionismo quando aquele mundo ideal já não existia. Teócrito ainda se encontra num ponto crítico: o grego começa a perder o contato com a realidade no momento em que parece tê-la atingido.

Teócrito[117] é o poeta da Sicília grega. O espírito da *Odisseia* renasce nos seus idílios. O sol mediterrâneo ilumina campos e pastagens levantinos, os pastores dançam ou cantam os seus amores, e o deus Pã dorme ao calor do meio-dia; ao crepúsculo, o coro das flautas convida para a festa de Adônis, os pescadores preparam as redes e, na melancolia da noite, lamenta o ciclope Polifemo o seu amor infeliz à ninfa Galateia (idílio 11). É a Arcádia. A Arcádia de Sannazzaro e Montemayor, Garcilaso de la Vega e Camões, Sidney e D'Urfé.

Na verdade, Teócrito é um homem da cidade que faz excursões pelos campos perto de Siracusa, pintando fielmente o que vê. A demonstração do seu realismo torna-se fácil comparando-se os idílios 14 e 15, que se passam na cidade, com os *mimos* urbanos de Herondas, que Kenyon, em 1891, encontrou em um papiro do British Museum[118]. O *mimos* grego, representação dramática de pequenas cenas da vida cotidiana, as mais das vezes humorísticas ou obscenas, continuar-se-á no *mimo*s grosseiro dos subúrbios da Roma imperial; depois, encontram-se os seus vestígios nos *ludi* bizantinos e nas *sottises* dos *jongleurs* dos mistérios medievais, e até na

"commedia dell'arte" italiana[119]. Mas este cortejo fantástico esconde as origens realistas do *mimos*. Herondas foi realista verdadeiro; mas não é mais realista do que o seu contemporâneo Teócrito.

Os idílios de Teócrito não se passam na Arcádia, mas na Sicília real. Os nomes dos seus personagens – Thyrsis, Corydon, Daphnis, Gorgo, Praxinoa – tão conhecidos através do bucolismo fantástico dos modernos, são nomes comuns entre o camponeses sicilianos daquela época. Teócrito consegue transfigurar a realidade trivial em encantadora música verbal, uma poesia de melancolia erótica. Ezra Pound considera Teócrito como um dos maiores poetas de todos os tempos. É um fato que esse grego da Sicília é sobremaneira acessível a leitores modernos.

Encontram-se as mesmas cenas rústicas e as mesmas licenciosidades dissimuladas no famoso idílio *Dáfnis e Chloe*, de Longos[120]. É uma obra de estranha modernidade, como se a tivesse escrito por volta de 1900 um francês, admirador da literatura grega da decadência. Foi leitura de predileção de André Gide; e Maurice Ravel transformou-a em bailado.

Enfim, com a perda definitiva da realidade grega, vencerá o elemento romanesco. Surge um novo gênero: o romance de aventuras. A mais célebre dessas obras foi, durante séculos, as *Histórias Etiópicas de Theagenes* e *Chariclea*, de Heliodoro[121]. Através de versões bizantinas e traduções latinas, esse gênero invadirá, depois, o Ocidente. Contribuirá para a formação final do romance de cavalaria, perturbando o espírito do pobre Don Quixote. Mas o próprio Cervantes também imitou o modelo, em *Persiles y Segismunda*; e os maiores eruditos do século XVI, inclusive um Melanchthon, consideravam o ilegível romance de Heliodoro como peça de historiografia autêntica. Até nos seus últimos rebentos, o espírito grego não cessou de "criar realidade", embora já incapaz de distinguir realidade histórica e realidade novelística[122].

O mundo ideal dos gregos só existia em função da realidade material. Quando a realidade material dos gregos desapareceu, o espírito grego prendeu-se à realidade romana, explicando-a duma maneira idealista de que os próprios criadores dessa realidade não eram capazes.

Políbio[123], o grande historiógrafo, pretende explicar por que os romanos venceram o mundo. A pergunta é pragmática, no melhor estilo de

pensar de Heródoto e Tucídides. A resposta, porém, é diferente. O mundo já não se limita às pequenas cidades da Iônia, Ática e do Peloponeso. Já é possível abranger a história universal, deduzindo uma lei histórica de evoluções cíclicas, que Vico, o historiador da Itália vencida, e Spengler, o historiador da Alemanha vencida, reencontrarão no grego vencido. Apenas, Spengler é positivista, Vico é cristão, e o grego é humanista. É o homem que lhe importa. Como na frase de Napoleão, a política é, em Políbio, o destino. A história é a luta do homem contra a *Tyche*. Políbio é o primeiro historiógrafo estoico.

Dois séculos e meio depois, Plutarco[124] cria a biografia; agora já é só o indivíduo que importa. Plutarco é – o que Políbio não foi – um grande artista da narração; sabe caracterizar à maravilha, de modo que, de todas as figuras da Antiguidade, só as que ele biografou se transformaram em personagens tão reais como Don Quixote, Hamlet ou Napoleão. Foi ele quem criou para nós os Coriolanos, Mários, Silas, Catões, Brutos e Marco Antônios. Plutarco sabe narrar como um romancista; sabe interessar e até entusiasmar: Montaigne, Rousseau, Alfieri e Schiller embriagaram-se em Plutarco, e ainda Whittier não encontrou elogio maior para Abraham Lincoln do que compará-lo aos heróis de Plutarco. As biografias de Plutarco, lidas em seguida, são monótonas; o herói parece sempre o mesmo. Isto acontece porque a composição das biografias é determinada por um conceito imutável do homem, do grande homem. Plutarco é estoico, na política e na psicologia. Mas na religião, não. Os *Moralia*, escritos enciclopédicos sobre tudo o que existe e não existe entre o céu e a terra, revelam um platonismo já contaminado pelas superstições do Oriente, um neoplatonismo *avant la lettre*, enfim, aquela forma de platonismo que irá atingir tão intimamente a religiosidade cristã do Ocidente; mas as veleidades laicistas da história ocidental também tomarão a cor da independência do homem estoico em face do destino. Plutarco legou ao mundo moderno a última atitude do homem grego.

76 G. Murray: *The History of Ancient Greek Literature.* New York, 1912.
A. et M. Croiset: *Histoire de la Littérature Grecque*. 2.ª ed. Paris, 1920.
W. Christ: *Geschichte der Griechischen Literatur.* 6.ª ed. 3 vols. Muenchen, 1920.
H. J. Rose: *A Handbook of Greek Literature.* 3.ª ed. London, 1948.

77 A primeira edição impressa das epopeias homéricas é a da Chalkondylos, Florença, 1488. Seguiram-se a Aldina, de 1504, a de Stephanus, de 1566, e inúmeras outras, até a edição crítica de Immanuel Bekker, 1858. A melhor edição moderna é a de Allen, 5 vols., Oxford, 1902/1912. As obras principais sobre Homero, além das citadas na discussão da "questão homérica", são as seguintes:

K. Bréal: *Pour mieux connaître Homère*. 2ª ed. Paris, 1911.
K. Roth: *Die Odyssee als Dichtung*. Paderborn, 1914.
T. T. Sheppard: *The Rise of the Greek Epic*. Oxford, 1924.
E. Turolla: *Saggio sulla Poesia di Omero*. Bari, 1930.
W. I. Woodhouse: *The Composition of Homer´s Odyssey*. Oxford, 1930.
F. Robert: *Homère*. Paris, 1950.
E. M. Bowra: *Heroic Poetry*. Oxford, 1952.

78 M. Arnold: "On Translating Homer", 1861. (In: *Essays Literary and Critical,* 1865.)

79 U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Die Ilias und Homer*. Berlin, 1920.
U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Die Heimkehr des Odysseus*. Berlin, 1927.
P. Cauer: *Grundfragen der Homerkritik*. 3ª ed. 2 vols. Leipzig, 1921/1923.

80 I. Van Leeuwen: *Commentationes Homericae*. Leyden, 1911.
E. Bethe: *Homer. Dichtung und Sage*. 3 vols. Leipzig, 1914/1927.
E. Drerup: *Homerische Poetik*. Wuerzburg, 1921.
C. M. Bowra: *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford, 1930.
P. Von der Muehll: *Der Dichter der Odyssee*. Leipzig, 1940.
E. Howald: *Der Dichter der Ilias*. Zurich, 1946.

81 E. Schwartz: *Die Odyssee*. Muenchen, 1924.

82 W. Jaeger: *Paideia. Die Bildung des griechischen Menschen*. Berlin, 1933.

83 A. Lang: *The World of Homer*. London, 1910.
W. Schadewaldt: *Von Homers Welt und Werk*. 2.ª ed. Stuttgart, 1951.

84 V. Bérard: *Introduction à l'Odyssée*. 2.ª ed. 2 vols. Paris, 1933.

85 A *Batracomiomaquia* foi atribuída ao poeta lendário Pigres. É provavelmente do século V antes da nossa era, embora a linguagem seja da época alexandrina (talvez versão posteriormente retocada). Edição por A. Ludwich, Leipzig, 1896.

86 Edições críticas por A. Rzach, Leipzig, 1902, e por P. Mason, Paris, 1928.
R. Waltz: *Hésiode et son poème moral*. Paris, 1906.
F. Jacoby: Introdução à edição crítica da *Teogonia*. Berlin, 1930.

87 Edições:
E. Diehl: *Anthologia Lyrica Graeca*. 2 vols. Leipzig, 1925.
G. Fraccaroli: *I Lirici greci.* 2 vols. Torino, 1904/1912.

88 E. M. Bowra: *Early Greek Elegists.* Oxford, 1938.

89 P. Ercole: "Mimnermos". (In: *Rivista di filologia classica*, 1929.)
E. M. Bowra: obra citada [na nota anterior].

90 Edição por T. Hudson-Williams, London, 1910.
T. W. Allen: "Theognis". (In: *Proceedings of the British Academy,* 1936.)
J. Carrière: *Théognis de Mégare*. Paris, 1948.

91 A. Hauvette: *Un poète ionien du VIIe siècle: Arquiloque, sa vie et ses poésies.* Paris, 1905.
N. Kontoleon: *Ephemeris archeologike.* Atenas, 1953.

92 Edição dos fragmentos por Th. Reinach e A. Puech, Paris, 1937.
G. Fraccaroli: *I lirici greci.* Vol. II. Torino, 1912.

93 Edições por E. Lobel, Oxford, 1925, e por Th. Reinach e A. Puech, Paris, 1937.
U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Sappho und Simonides*. Berlin, 1912.
J. M. Robinson: *Sappho and her Influence*. New York, 1924.
M. Meunier: *Sappho*, Paris, 1932.
G. Perrotta: *Saffo e Pindaro.* Bari, 1935.
W. Schadewaldt: *Sappho, Welt und Dichtung*. Potsdam, 1952.
D. Page: *Sappho and Alcaeus.* Oxford, 1955.

94 Edições na *Antologia* de Diehl (v. nota 87).
O. Crusius: "Anakreon". (In: Pauly-Wissowa: *Real-Enzyklopaedie des klassischen Artertums.* Vol. I.)
L. A. Michelangeli: *Anacreonte e la sua fortuna nei secoli*. Bologna, 1922.

95 *Anthologia Graeca.* Edições por F. Duebner, 2 vols., Paris, 1871/1888, e por H. Stadtmueller, 3 vols., Leipzig, 1894/1906.
F. Wolters: *De Epigrammatum Graecoromanis Anthologiis.* Halle, 1882.
R. Reitzenstein: *Epigramm und Skolion.* Giessen, 1893.
Sobre a imitação intensa da poesia epigramática grega nas literaturas modernas:
J. Hutton: *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800.* Ithaca, 1935.
J. Hutton: *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the year 1800.* Ithaca, 1946.

96 Pindaros, 518-446 a. C.

Existem 14 "epinikios" (canções de vitória) olímpicos, 12 epinikios píticos, 11 epinikios nemeus e 8 epinikios ístmicos. Em papiros de Oxyrynchos foram encontrados 12 "paeans" (canções de triunfo), algumas "parthenias" (canções de virgens) e o fragmento de um ditirambo.
W. Schadewaldt: *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion.* 2ª ed. Halle, 1928.
G. Coppola: *Introduzione a Pindaro.* Roma, 1932.
G. Norwood: *Pindar*. Cambridge, 1946.
M. Untersteiner: *La formazione poetica di Pindaro.* Messina*,* 1951.

97 G. Norwood: *Greek Tragedy.* London, 1920.
T. D. Goodell: *Athenian Tragedy*. New Haven, 1920.
R. C. Flickinger: *The Greek Theatre and it´s Drama*. 2.ª ed. Chicago, 1922.
M. Pohlenz: *Die griechische Tragödie.* 2 vols. Leipzig, 1930.
E. Howald: *Die griechische Tragödie.* Muenchen, 1930.
A. M. G. Little: *Myth and Society in Attic Drama.* New York, 1942.
J. Duchemin: *L'Agon dans la tragédie grecque.* Paris, 1945.
G. Nebel: *Weltangst und Götterzorn. Eine Deutung der griechischen Tragoedie.* Stuttgart, 1951.

98 W. Ridgeway: *The Origin of Tragedy, with Special Reference to the Greek Tragedians.* Cambridge, 1910.
M. Nilsson: "Der Ursprung der Tragödie*".* (In: *Neue Jahrbücher für klassische Philologie*, 1911.)
J. E. Harrison: *Themis.* Cambridge, 1912.
J. E. Harrison: *Ancient Art Ritual.* New York, 1913.
A. W. Pickard-Cambridge: *Dithyramb, Tragedy and Comedy.* Oxford, 1927.
A. W. Pickard-Cambridge: *The Theatre of Dionysus.* Oxford, 1946.

99 Aischylos (lat. Aeschylus), 525-456 a. C.
De cerca de 90 peças que a tradição lhe atribui, existem 7, entre elas a única trilogia completa que se salvou: *Hiketides, Prometeu Agrilhoado* (representado em 478), *Os Persas* (representada em 472), *Os sete contra Tebas* (representada 467), e a trilogia *Oréstia*, compondo-se de *Agamemnon*, *Choephoras* e *Eumênidas* (representada em 458). Entre as peças perdidas, mencionam-se: *Myrmidones, Nereidas, Memnon, Ifigênia, Psychagogoi, Penélope, Alkmene, Heraclides, Niobe, Atalanta, Ixion*, etc. E. Breccia descobriu em 1932 num papiro de Oxyrynchos 21 versos dum lamento de Niobe, e fragmentos da peça de sátiros *Os Pescadores*, que pertenceu, talvez, à trilogia *Danae*. Edições críticas de W. Paley, 1846, e G. Hermann, 1859. Edições modernas por U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin, 1914, e por G. Murray, Oxford, 1937.
W. Kranz: "Gott und Mensch in drama Aeschylos". (In: *Sokrates*, 1920.)
H. W. Smyth: *Aeschylean Tragedy.* Berkeley, 1924.
M. Croiset: *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre.* Paris, 1928.
G. Murray: *Aeschylus, the Creator of Tragedy.* Oxford, 1940.

G. Thomson: *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama.* 2.ª ed. London, 1947.
F. R. Earp: *The Style of Aeschylus.* Cambridge, 1948.
E. J. Owen: *The Harmony of Aeschylus.* Toronto, 1952.

100 Eurípides, 480-406 a. C.
Das suas 80 ou 90 peças, existem 17: *Hiketidas, Alcestis* (438), *Andromaque* (431), *Medea* (431), *Hyppolytus* (428?), *Troades* (415), *Phoenissae* (413?), *Electra* (413?), *Helena* (412), *Hécuba, Íon, Orestes* (408), *Heraclides, Ifigênia em Aulis* (406?), *Ifigênia em Tauris, Becchae* (405), e a peça de sátiros *O ciclope*. Entre as peças perdidas, havia *Oedipus, Antigone, Andrômeda, Erechtheus, Melanippe, Philoctetes, Phaeton, Antiope,* etc. Da *Antiope* Petrie encontrou um fragmento num papiro de Fayum, em 1891. Também em papiros egípcios, foram encontrados fragmentos de *Hypsipile*.
Primeira edição crítica de 4 peças, por Richard Porson, 1797/1801. Edição moderna por G. Murray, 3 vols., Oxford, 1901/1913.
E. Nestlé: *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklaerung.* Stuttgart, 1901.
A. W. Verrall: *Essays on Four Plays of Euripedes.* Cambridge, 1905.
H. Steiger: *Euripides*. Leipzig, 1912.
P. Masqueray: *Euripide et ses idées*. Paris, 1908.
G. Murray: *Euripides and His Age.* 2ª ed. Oxford, 1922.
W. N. Bates: *Euripides, A Student of Human Nature.* Philadelphia, 1930.
G. Grube: *The Drama of Euripides*. London, 1941.
A Rivier: *Essai sur le tragique d'Euripide.* Lausanne, 1944.
F. Martinazzoli: *Euripide*. Roma, 1946.
Ch. Nellacott: *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning.* Cambridge, 1975.

101 Aristophanes, c. 446-385 a.C.
Subsistem 11 comédias: *Acharnoi* (425), *Os cavaleiros* (424), *As nuvens* (423), *As vespas* (422), *A paz* (421), *Os pássaros* (414), *Lysistrata* (411), *As Thesmophoriazusas* (411), *As rãs* (404), *As Ekklesiazusas* (392), *Plutos* (388). Edições modernas por F.
W. Hall e W. M. Geldart, 2 vols., Oxford, 1917; e por V. Coulon, 5 vols., Paris, 1923/1930.
E. Deschanel: *Études sur Aristophane.* 3.ª ed. Paris, 1892.
M. Croiset: *Aristophanes.* New York, 1923.
G. Murray: *Aristophanes*. *A Study*. Oxford, 1933.
V. Ehrenberg: *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy.* Oxford, 1943.
K. Lever: *The Art of Greek Comedy*. London, 1956.

102 Sophokles, 496-406 a. C.
Das mais ou menos 120 peças que a tradição antiga menciona, existem 7: *Ajax furens, Antigone* (representada em 442), *Oedipux Rex* (429), *As Traquinianas, Electra* (413?),

Philoctetes (409), *Oedipus em Colonos* (representada só em 401). Perderam-se: *Ifigênia em Aulis, Laocoon, Nausicaa Niobe, Danae, Bellerophon, Daidalos, Phaedra,* etc.
Edição por A. C. Pearson, Oxford, 1923.
U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Die dramatische Technik des Sophokles.* Berlin, 1917.
T. T. Sheppard: *Aeschylus and Sophocles.* New York, 1927.
H. Weinstock: *Sophocles.* Leipzig, 1931.
E. Turolla: *La poesia di Sofocle*. Bari, 1933.
K. Reinhardt: *Sophokles*. Frankfurt, 1933.
G. Perrota: *Sofocle*. Bari, 1935.
C. M. Bowra: *Sopoclean Tragedy.* Oxford, 1945.
F. R. Earp: *The Style of Sophocles.* Cambridge, 1945.
A. I. A. Waldock*: Sophocles Dramatist.* Cambridge, 1951.

103 Herodotos, c. 484-425 a. C.
Edição crítica por D. Godley, 4 vols., Cambridge (Mass.), 1921/1924.
W. Aly: *Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot.* Goettingen, 1921.
T. R. Glover: *Herodotus*. Berkeley (Calif.), 1924.
F. Fock: *Herodotus*. Berkeley (Calif.), 1927.
V. L. Myers: *Herodotus, Father of History*. Oxford, 1953.
H. R. Immervahr: *Form and Thought in Herodotus.* Cleveland, 1966.

104 Thukydides, c. 460-396 a. C.
Edição crítica por C. F. Smith, 4 vols., Cambridge (Mass.), 1919/1923.
G. B. Grundy: *Thucydides and the History of His Age.* London, 1911.
E. Meyer: *Thukydides und die Entstehung der wissenschaftlichen Geschichtschreibung.* Berlin, 1913.
E. Schwartz: *Das Geschichtswerk des Thukydides.* Bonn, 1919.
G. F. Abbott: *Thucydides. A Study in Historical Reality*. London, 1925.
W. Schadewaldt: *Die Geschichtschreibung des Thukydides.* Berlin, 1929.
A. Momigliano: “La composizione della storia di Tucidide”. (In*: Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino,* LXVII, 1933.)
J. Romilly: *Thucydide et l’impérialisme athénien.* Paris, 1951.
J. Romilly: *Histore et Raison chez Thucydide*. Paris, 1956.

105 Platon, 427-347 a. C.
A ordem cronológica dos diálogos, estabelecida por Wilamowitz-Moellendorff, é a seguinte: *Íon, Hippias, Protágoras, Apologia, Criton, Laches, Lysis, Charmides, Euthyphron, Thrasymachos, Gorgias, Menexenos, Menon, Kratylos, Euthydemos, Phaidon, Symposion, Respublica, Phaidros, Parmênides, Theaitetos, Sophistes, Politikos, Kritias, Timaios, Philebos, Leges.*
Edição moderna por I. Burnet, 2ª ed., 7 vols., Oxford, 1941.
U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Platon*. 2 vols. Berlin, 1919.
A. E. Taylor: *Plato; the Man and His Work.* New York, 1927.
P. Friedlaender: *Platon*. 2 vols. Berlin, 1928.

A. Diès: *Platon*. Paris, 1930.
G. Lowes Dickinson: *Plato and His Dialogues.* London, 1947.
R. Wildholz: *Der philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk.* Bern, 1953.

106 W. Jaeger: *Aristoteles*. *Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*. Berlin, 1923.

107 J. Stenzel: *Studien zur Entwicklung der platonischen Dialektik von Sokrates zu Aristoteles.* 2ª ed. Leipzig, 1931.

108 Lysias, c. 445-380 a. C.
Edição por L. Gernet e M. Pizos, 2 vols., Paris, 1924/1926.
W. L. Devries: *Ethopya. A Rhetorical Study of the Types of Caracter in the Orations of Lysias*. Baltimore, 1892.

109 Isokrates, 436-338 a. C.
Edição por E. Drerup, Leipzig, 1906.
G. Mathieu: *Les idées politiques d'Isocrate.* Paris, 1925.

110 Demosthenes, 384-322 a. C.
Os discursos principais são: *Contra Leptines* (354), *Pro os Megalopolitanenses* (353), *Pro Rhodios* (351), *I Philippica* (351), *3 discursos Olynthicas* (349), *Pro Paz* (346), *II Philippica* (344), *Sobre a Embaixada* (343), *Sobre o Chersones* (341), *III Philippica* (341), *Sobre a Coroa* (330).
Edições críticas por S. H. Butcher e Rennie, 2 vols., Oxford, 1903/1921, e por M. Croiset, 2 vols., Paris, 1924/1925.
A. Schaefer: *Demosthenes und Seine Zeit*. 2ª ed. Leipzig, 1885.
L. Brédif: *Demosthène*. 2ª ed. Paris, 1886.
W. Jaeger: *Demosthenes*. Berkeley (Calif.), 1938.
G. Mathieu: *Demosthène*, *l' homme et l'oeuvre.* Paris, 1948.

111 Xenophon, c. 430-354 a. C.
Edição por E. C. Marchant, 5 vols. Oxford, 1900/1919.
A. Boucher: *L'Anabase de Xénophon.* Paris, 1913.
E. Scharr: *Xenophons Staats-und Gesellschaftsideal*. Halle, 1919.
L. Strauss: *On Tyranny. An Interpretation of Xenophon's Hieron.* New York, 1948.

112 Menandros, c. 342-292 a. C.
Edições por Chs. Jensen, Berlin, 1929, e por A. Koerte, Leipzig, 1938. Novas obras descobertas em papiros: *Dyscobolos* (1959), *Siyonsos* (1964).
G. Capovilla: *Menandro*. Milano, 1924.
K. Lever: *The Art of Greek Comedy*. London, 1956.

113 Titus Maccius Plautus, c. 254-184 a. C.

As comédias subsistentes: *Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Bacchides, Captivi, Casina, Cistellaria, Curculio, Epidicus, Menaechmi, Mercator, Miles gloriosus, Mostellaria, Persa, Pseudolus, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus, Vidularia.*
Edição crítica por F. W. Ritschl, 1848/1854 (em 2.ª edição, 1871/1894). Edições modernas por F. Leo, 2 vols., Berlim, 1895/1896, e por W. M. Lindsay, 5.ª ed., 2 vols., Oxford, 1936.
G. Michaut: *Plaute*. Paris, 1920.
P. Lejay: *Plaute*. Paris, 1925.
A. Freté: *Essai sur la structure dramatique des comédies de Plaute.* Paris, 1930.
G. Norwood: *Plaute and Terence.* London, 1932.
F. Arnaldi: *Da Plauto a Terenzio.* Napoli, 1946.

114 F. Leo: *Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyric.* Berlin, 1897.

115 Publius Terentius Afer, c. 184-159 a. C.
Comédias: *Andria* (166), *Hecyra* (165), *Heautontimoroumenos* (163), *Eunuchus* (161), *Phormio* (161), *Adelphoi* (160).
Renovação crítica do texto por Richard Bentley, 1726. Edição moderna por R. Kauer e W. M. Lindsay, Oxford, 1926.
G. Norwood: *The Art of Terence*. Oxford, 1923.
N. Terzaghi: *Prolegomeni a Terenzio.* Torino, 1931.
B. Croce: "Terenzio". (In: *Poesia antica e moderna*. 2ª ed. Bari, 1943.)

116 Kallimachos, c. 305-240 a. C.
Aitia, Hinos, O Caracol de Berenice.
Edição por R. Pfeiffer, London, 1949.
E. Cahen: *Callimaque et son oeuvre poetique.* Paris, 1929.
R. Pfeiffer: *Kallimachos*. London, 1950.

117 Theokritos, século III a. C.
Edição por U. von Wilamowitz-Moellendorff, 2 vols., Oxford, 1910.
P. E. Legrand: *Étude sur Théocrite.* Paris, 1898.
R. J. Cholmondeley: *The Idylls of Theocritus.* Oxford, 1919.
B. Bignone: *Teocrito, studi critici*. Bari, 1934.

118 L. Laloy: *Herondas*. Paris, 1928.

119 H. Reich: *Der Mimus.* Berlin, 1903.

120 Edição por J. M. Edmonds, London, 1924.

121 Edição por J. Bekker, Leipzig, 1855.
E. Rohde: *Der griechische Roman.* 3.ª ed. Liepzig, 1914.

B. Savagnini: *Studi sul romanzo greco*. Bologna, 1950.

122 M. Braun: *History and Romance in Graeco-Oriental Literature*. Oxford, 1938.

123 Polybios, c. 200-120 a. C.
Edição por W. R. Paton, 6 vols., Cambridge, 1922/1927.
A. Wunderer: *Polybios*. Leipzig, 1927.

124 Plutarchos, c. 46-120 d. C.
Vitae parallelae: Theseus e Romulus, Likurgos e Numa, Sólon e Valerius Publicola, Themistocles e Camillus, Pericles e Quintus Fabius Maximus, Alkibiades e Coriolanus, Timoleon e Paulus Aemilius, Pelopidas e Marcellus, Aristides e Cato, Philopoemen e Flaminius, Pyrrhos e Marius, Lysandros e Sulla, Kimon e Lucullus, Nikias e Crassus, Eumenes e Sertorius, Agesilaos e Pompejus, Alexander Magnus e Caesar, Phokion e Cato Uticensis, Agis e Kleomenes e os Gracchi, Demosthenes e Cicero, Demetrios Poliorketes e Marcus Antonius, Dion e Brutus. – *Moralia: De superstitione, De curiositate, De sera numinis vindicta, De jacie quae in orbe lunae apparet, De defectu oraculorum, De cohibenda ira, Quaestiones conviviales, Conjugalia praecepta, De Isi et Osiride, Quaestiones graecae, Quaestiones romanae,* etc., etc.
Edição moderna por B. Perrin, 11 vols., Cambridge (Mass.), 1914/1926; edição das *Vitae* por C. Lindskog e K. Ziegler, Leipzig, 1914 sg.
I. Oakesmith: *The Religion of Plutarch.* London, 1903.
R. Hirzel: *Plutarch*. Leipzig, 1912.
A. Weizsaecker: *Untersuchungen über Plutarchs biographische Technik*. Berlin, 1931.
M. A. Levi: *Plutarco e il V secolo.* Milano, 1955.

Capítulo II

O MUNDO ROMANO

A OBRA CAPITAL da literatura romana é o *Corpus Juris*. Desaparecera o Império político-militar dos romanos sobre o mundo mediterrâneo-ocidental, da África até a Britânia. Mas a dominação romana subsiste no fundo da consciência política, na linguagem dos parlamentos e tribunais, nos conceitos da jurisprudência e na organização da Igreja Romana. O monumento literário dessa capacidade de organização é o *Corpus Juris*. E mesmo esta obra “literária” não é obra de escritores romanos, porque a sua redação definitiva coube aos jurisconsultos de Bizâncio.

A literatura romana[125], apesar de ter produzido grandes poetas e grandes prosadores, parece de segunda mão. A comédia romana já se nos revelou como reflexo da comédia nova ateniense, e a tragédia de Sêneca será reflexo da tragédia de Eurípides. Os poetas líricos romanos imitam Teógnis, Alceu e Safo; Virgílio seria a sombra de Homero; os retores e historiógrafos acompanham os métodos gregos; os filósofos romanos procuram, como ecléticos, um caminho de compromisso entre as discussões das escolas de Atenas e da Ásia Menor. Em geral, é uma literatura de imitação. Conhecemos grande parte da literatura grega – particularmente da poesia lírica e do teatro cômico – só através das imitações latinas. Não há, porém, uma equivalência perfeita entre as duas literaturas, porque os romanos – donos duma capacidade de assimilação comparável só à dos ingleses – modificaram o espírito dos modelos, produzindo sempre coisas

um tanto diferentes. São justamente essas diferenças que nos aproximam da literatura romana. A civilização grega continuou sempre algo de alheio, quase exótico, ao passo que a civilização romana, com a qual temos em comum poderosas instituições jurídicas e religiosas, ainda faz parte da nossa. Todas as literaturas modernas começaram com uma fase medieval em língua latina, e os modelos latinos nunca eram critérios impostos de fora pela evolução histórica – como os gregos – e constituem antes, por assim dizer, fases anteriores da nossa própria evolução. Mas entre a literatura romana, imitação de uma literatura estrangeira por parte de uma elite culta, e as instituições romanas, obra original da nação, há um abismo. Por força das suas origens e da sua própria existência, a literatura romana constitui o modelo de uma literatura de elite, literatura intencional, artística, de evasão. Os literatos romanos já são humanistas no sentido moderno da palavra. A separação entre os escritores romanos e a realidade romana tem contaminado a nossa própria civilização inteira.

Mas a literatura romana tem justamente "les qualités de ses défauts". Devia ser literatura de evasão, porque não tinha nada com a realidade no meio da qual surgiu. O espírito grego cria as suas realidades: Estado e poesia, religião e teatro estão no mesmo plano; a distinção entre realidade material e realidade espiritual, para o grego, não tem sentido. A realidade romana é construção em material dado. É realidade econômica, política, jurídica, administrativa. O romano não criou o seu mundo; encontrou-o, dominou-o, continuou a dominá-lo, pensando em termos administrativos. A realidade espiritual, importada de fora, é uma planta exótica em Roma; e os que pretendem viver nela só podem fazê-lo como um alto funcionário que nas horas de ócio se entrega a caprichos de diletante, ou como um boêmio que se afasta das ocupações sérias da vida. Existe, no entanto, entre o diletantismo romano e o diletantismo moderno, uma diferença; e nessa diferença reside aquele "algo de novo" que os romanos introduziram na imitação dos modelos gregos. O diletantismo moderno é sempre participação, às vezes incompetente, às vezes irresponsável, na realidade espiritual; entre nós sobrevive – na arte, na literatura, na ciência – a herança grega duma realidade espiritual, criada pelos próprios homens. A realidade romana não era assim; era força alheia ao espírito. E os representantes romanos do espírito defenderam a sua independência contra essa realidade material, com a

mesma coragem e tenacidade de estoicos natos com as quais os seus antepassados tinham conquistado o mundo e os seus descendentes, mais tarde, haveriam de sucumbir aos bárbaros. Aí está o elemento original da literatura romana. Para os romanos e para nós. Entre nós, como entre os gregos, existe uma realidade espiritual; mas só ao lado da realidade material, sem o equilíbrio do realismo homérico. Entre nós, o Espírito está sempre ameaçado. A sua defesa tirou as lições mais edificantes do exemplo da defesa dos romanos cultos contra a sua realidade bruta. A literatura romana não é um templo da beleza; é uma lição de coragem, uma escola de oposição. Eis o "lugar na vida" dessa pretensa literatura de evasão, que é, na verdade, uma alta escola de humanidade[126].

É significativo: no pórtico da literatura romana estão dois autores, nenhum dos quais era escritor profissional. Um arquiteto e um general: Vitrúvio e César. Do ponto de vista literário, não são "grandes escritores"; mais exato seria dizer que não pertencem à literatura. São os representantes mais típicos da "construção", em oposição à qual nasceu a literatura romana.

Caius Julius Caesar[127] não é escritor profissional, já se disse. Só escreve para explicar os seus fins políticos. Só dá fatos, a realidade nua. Os *Commentarii de bello gallico* e *Commentarii de bello civili* estão cheios de vozes de comando: aos soldados, aos povos subjugados, aos politiqueiros vencidos, à língua. No fim dos relatórios, a Gália e a Itália estarão organizadas. O seu contemporâneo Vitruvius Pollio[128] dá vozes de comando às colunas; é criador daquela arquitetura oficial que até hoje forma os centros das nossas capitais. No seu sucessor renascentista, Palladio, essa arquitetura de colunas, enfileiradas como soldados e alinhadas como parágrafos, já tem qualquer coisa de alheio à vida. Em Vitrúvio, não; na sua obra *De Architectura*, fala também sobre o serviço de águas e esgotos e sobre todas as *public utilities* que servem à manutenção da boa ordem administrativa. Em César e Vitrúvio Roma está construída.

É a realidade. Mas os cultos, entre os romanos, não a sonharam assim, desde Cipião, o Africano, e o seu círculo de *graeculi*, que se enamoraram da literatura grega. Não suportavam a companhia dos militares e burocratas. Quando, nos últimos anos da República, a corrupção se introduziu entre os generais e governadores, e quando demagogos anarquistas se aproveitaram da situação para arengar às massas urbanas, formadas pelo êxodo rural, dos

latifúndios, então as elites cultas, vivendo da corrupção geral e no meio dela, indignaram-se e se alegraram simultaneamente, como se dissessem: "Esses sargentos e burocratas encontrarão o fim merecido na revolução social, que será, no entanto, o fim da nossa própria vida, culta porque abastada." Eis o espírito, ambíguo entre indignação moral e corrupção espiritual, em que Salústio[129] descreve as discussões turbulentas no Senado, na época da revolução anarquista de Catilina (*De coniuratione Catilinae*), e a corrupção criminosa dos generais e governadores romanos, na época da conquista da África (*De bello Iugurthino*).

Salústio é um historiador inexato e um estilista artificial e obscuro. Mas esse seu estilo rápido, nervoso, sentencioso, como carregado de *esprit* e eletricidade, é o instrumento adequado da sua polêmica contra a escandalosa política da alta administração e da burguesia romana. Sabe caracterizar os seus personagens como Dryden, e tem dos homens e da humanidade o mesmo conceito pessimista de Swift. Como todos os escritores que acreditam em qualidades permanentes – permanentemente más – da natureza humana, Salústio torna-se de vez em quando atualíssimo. Nos poucos decênios passados da nossa época, já vimos várias vezes surgir e perecer os seus personagens, desaparecer e voltar as suas situações. Não se pode abrir uma página de Salústio sem encontrar "atualidades" surpreendentes. Salústio é o maior observador da literatura romana.

Mas não bastava observar. "Casca il mondo." O homem de letras tem de agir; ou terá de se retirar para a Natureza, que fica insensível às mudanças insignificantes que os homens operam. É possível a tentativa de introduzir motivos ideais, literários, na política; ou não abrigar o espírito no seio da grande mãe Natureza. É a alternativa entre Cícero e Lucrécio.

A tradição classificou as obras de Cícero[130], distinguindo discursos forenses e parlamentares, tratados filosóficos e cartas. Cícero é jornalista, advogado, político, vulgarizador das ideias filosóficas gregas em Roma; é literato. Aplicando-lhe os critérios rigorosos da profundidade na filosofia e da solidez de uma política baseada em ideologia certa, Cícero não sai bem: foi um jornalista algo superficial, em todos os setores da sua atividade. Esse "jornalista" exerceu, porém, uma influência tão universal como – além de Platão – nenhum autor da Antiguidade. Durante séculos, todos os homens cultos, os "letrados" da Europa inteira, falaram e escreveram a língua de

Cícero; e pode-se afirmar que a sua influência criou o tipo do *homme de lettres*. Julgado como exemplo supremo desse tipo, Cícero apresenta-se de maneira mais favorável e até a sua volubilidade política é a de um intelectual, incapaz de conformar-se com a disciplina – "right or wrong, my party" – dos partidos políticos. Começou a carreira como democrata. Os sete discursos contra o governador corrupto Verres ainda são libelo e defesa de reivindicações populares. A ameaça da revolução social leva-o para o "centro"; naquela época, proferiu os famosos discursos contra o anarquista Catilina. Depois, Cícero é advogado da burguesia, que se conformara com a ditadura temporária. Elabora os seus discursos mais artísticos, como *Pro Milone*; fala, perante ouvintes cultos, contra os demagogos violentos da rua. Mas quando a ditadura se alia aos democratas para estabelecer o totalitarismo, então o intelectual Cícero lança-se na oposição corajosa das quatorze *Filípicas* contra Marco Antônio. Caiu como vítima das suas convicções pouco coerentes, mas sempre honestas.

Cícero era um grande trabalhador. Em três anos de ócio forçado pela ditadura, escreveu verdadeira biblioteca de escritos filosóficos, que revelam um conhecedor perfeito da matéria. A obras como *Academica* e *Tusculanae disputationes* devemos grande parte dos nossos conhecimentos da filosofia grega. Outras são obras de compreensiva sabedoria humana – como *Cato Maior seu de Senectute*, *Laelius seu de Amicitia* e *De Officii* – que influenciaram profundamente a ética cristã e a moral leiga moderna. Contudo, Cícero não é um filósofo profundo. Assim como na política, não sabe decidir-se entre as ideologias, todas exigentes e demasiadamente dogmáticas. Abraçando o cepticismo moderado da Academia Nova, não rejeita porém inteiramente a religião tradicional, interpretando-lhe o credo como suma de símbolos de verdades mais profundas; levando a vida despreocupada de um epicureu culto e abastado, é no entanto capaz de afirmar sinceramente a moral estoica, ao ponto de morrer assim como ela o exige. Afinal, Cícero, sem criar um sistema filosófico, criou a "filosofia", a atitude dos intelectuais em muitos séculos. E de outra maneira, mais coerente, não teria sido possível introduzir filosofia política na política romana. Só enquanto não se reconhece a natureza profundamente imoral, porque sem espírito, da realidade romana, as teses de Cícero parecem lugares-comuns brilhantes de um advogado profissional. Não é mero declamador. Com

elogios desmesurados ao seu constituinte e acusações maliciosas ao adversário, engrandece a importância das causas defendidas, porque o orador parlamentar está acostumado a reconhecer em pequenas interpelações e apartes a atitude do inimigo e mudanças de situação, talvez de importância histórica. Cícero sabe observar. Como todos os conservadores, é bom psicólogo. A sua compreensão dos fatos políticos é muito superior à sua atitude algo tímida do homem de letras em face de demagogos e militares violentos. A sua psicologia lhe ensina o uso eficiente da ênfase; mas nunca é vulgar ou fútil. E quando não precisa do efeito retumbante, como nas cartas particulares, escreve o latim mais elegante, mais fácil e coloquial. O crítico inglês I. W. Mackail, respondendo às acusações da historiografia alemã contra o retor romano, observa que a língua de Cícero é a língua da literatura romana, dos Padres da Igreja ocidental, da Igreja medieval, da Renascença, e portanto, indiretamente, a nossa própria: “a língua do gênero humano”. Talvez não chegasse a tanto: Cícero foi sempre alvo de discussões e objeto das apreciações mais divergentes[131]. É o destino do ideólogo incoerente, mas também o destino do *homme de lettres* fora dos partidos, do intelectual independente.

Independência mais segura, Lucrécio[132] encontrou-a na contemplação da natureza. Mas não era contemplação desapaixonada, nem era Lucrécio um homem feliz. Virgílio erigiu um monumento ao amigo, nos belos versos que celebram a “felicidade de quem pesquisou as causas das coisas” e “afastou o medo supersticioso do Destino e do Inferno”:

“Felix qui potuit rerum cognoscere causas
Atque metus omnes et inexorabile fatum
Subjecit pedibus strepitumque Acherontis avari.”

Esse encômio monumental não é, aliás, muito exato. No vencedor do Destino, Virgílio idealiza o herói da sua própria religião estoica. Lucrécio, porém, não tem religião; é materialista, epicureu. Mas o poeta distingue-se dos epicureus prosaicos pelo fato de que a sua própria irreligião se transforma em religião pela poesia. Manilius, quase seu contemporâneo, autor de

um poema didático sobre *Astronomica*, é um crente no sentido divino do Universo; a sua fé não lhe inspira, porém, o grande *pathos* com que o descrente Lucrécio descreve os sofrimentos dos homens e dos animais, e os angustiosos desesperos do sexo insaciável. Manilius sabe rezar; Lucrécio também chega a compor rezas, não importa que sejam dirigidas às forças cegas da Natureza e ao espírito do mestre Epicuro.

O próprio Lucrécio é um mestre. *De Rerum Natura* é um poema didático. Lucrécio pretende ensinar, convencer. Fala da teoria atomística, da pluralidade dos mundos, da cosmologia, antropologia e sexualidade, terremotos, enchentes, vulcões e outros fenômenos da Natureza que se explicam de maneira científica, e cujas consequências fatais não justificam a superstição, da qual tiram proveito os sacerdotes. Em Lucrécio encontram-se quase todas as teorias do positivismo científico. Seria um grande erudito, se não fosse um grande poeta. Não pensam assim os idólatras do latim clássico; porque a língua de Lucrécio é dura, intencionalmente arcaica. Mas o seu verso é de uma energia incomparável; e os pensamentos mais secos transformam-se-lhe em imagens sugestivas e, às vezes, cheias de paixão. Lucrécio não era um homem feliz. Sentiu com todas as criaturas torturadas, e sua força de condenar o Universo malogrado não é menor do que a paixão acusatória de Dante. Assim como o cristão herético Milton está ligado pela simpatia íntima a Satanás, assim o materialista herético Lucrécio está ligado aos deuses condenados, pela desesperada angústia. Por isso, *De Rerum Natura* é, entre todos os poemas didáticos da literatura universal, a única obra de poesia autêntica: obra de lirismo sincero, do poeta mais original em língua latina e do poeta mais moderno da Antiguidade.

Com Cícero e Lucrécio acaba uma fase decisiva da literatura romana: a tentativa de introduzir espírito filosófico na política ou na religião de Roma não foi, depois, repetida. A literatura romana volta-se para individualismo algo evasionista que lhe convém, produzindo uma série admirável de poetas líricos, poetas menores, sim, mas por isso mais perto da poesia lírica moderna do que qualquer poeta lírico grego.

Catulo[133], o mais velho entre eles, é o maior. Os seus contemporâneos sentiram isso de maneira muito segura: Cícero, o crítico literário da burguesia moderada, indignava-se contra esse poeta “moderno”, licencioso e modernista. Era preciso conhecer bem a poesia grega para chegar a esse

julgamento; porque a comparação com os fragmentos conservados da poesia grega revela a dependência do poeta romano; a originalidade não é o seu lado mais forte. Parece até decadente, nas suas miniaturas cinzeladas da vida amorosa de um jovem aristocrata que leva uma vida boêmia sem trabalho, fora da política, pensando só em Lésbia; e essa Lésbia parece uma amante convencional, como qualquer outro dos poetas da rotina erótica. Mas não é assim. Nem sempre Catulo elabora a forma. Às vezes, fala em ligeiro estilo coloquial – um crítico francês lembrou Musset – e às vezes escapam-lhe imagens inesperadas da "luz noturna". E o autor da famosa expressão "Odi et amo..." conhece os segredos psicológicos do amor. Catulo é um apaixonado. Lésbia é uma mulher real que o fez sofrer amargamente. As poesias dedicadas a ela constituem um ciclo; são "poemas de ocasião", no sentido da expressão de Goethe, nascidos, sem artifício, de uma paixão poderosa. Catulo domina todas as modulações: desde a alegria ébria do canto de núpcias –

"Hymen, O Hymenaee, Hymen ades, O Hymenaee!"

até a melancolia desesperada perante a certeza da noite perpétua que nos espera:

"Nobis, cum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda."

Catulo é um poeta muito humano. A ele também, nada de humano foi alheio, e defendendo-se contra a acusação da licenciosidade ("mais infeliz" o poeta se sente do que decaído) –

"Non est turpe, magis miserum est" –

revela a sua condição humana. Catulo é, no primeiro século antes da nossa era, um poeta moderno. É, entre os poetas, o primeiro que se comove com a paisagem. As águas azuis do Lago di Garda evocam-lhe os dias da infância feliz, e a solidão melancólica da sua vida em Tibur lembra-lhe a sombra do irmão morto, ao qual dedicou a mais bela das canções de despedida para sempre:

"... atque in perpetuum, frater, ave atque vale."

Como um irmão, o leitor moderno sente o poeta romano Valério Catulo.

Dos outros elegíacos romanos, só Propércio[134] se compara um tanto a ele. A imitação dos modelos gregos sufoca-o. É um decadente. Complica os assuntos com multidão de alusões mitológicas, perde-se em confusões sintáticas; a sua linguagem é a mais obscura e difícil de todos os poetas romanos. Só quando, depois de havermos lido uma imitação genial de Propércio, como são as *Elegias Romanas*, de Goethe, voltamos aos versos do romano, é que descobrimos a flama da sua paixão, mais violenta que a de qualquer moderno:

"Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit."

Propércio é artista; menos nas tentativas de solenes elegias patrióticas – essa tentativa um tanto estranha do poeta erótico explicar-se-á mais tarde – do que na música extraordinária das suas palavras. Versos como os da Elegia I só se encontrarão em Virgílio.

Enfim, quanto a Tibulo[135], é forçoso confessar que não somos capazes de formar uma ideia bem clara da sua poesia. Dos seus quatro livros de poemas, mal se conservou uma dúzia de poesias, misturadas com produções alheias que constituem o "Corpus Tibullianum", objeto de estudos intermináveis dos filólogos. É confuso como Propércio, mas muito mais suave;

Ronsard e todos os classicistas o preferiram ao “ardoris nostri poeta”. Tibulo é, entre os elegíacos, o mais elegíaco.

A injustiça evidente da preferência dada a Tibulo explica-se pela modificação semântica que a acepção da palavra *elegia* sofreu. Propércio é elegíaco; mas não é “elegíaco” sentimental. Com mau gosto infalível, a posteridade elegeu Ovídio, o mais sentimental entre os elegíacos romanos, excessivamente sentimental porque desiludido pela própria fraqueza, e conferiu-lhe uma glória póstuma sem par. “Sentimentalismo é sentimento, comprado abaixo do preço” – a frase de Meredith aplica-se bem a Ovídio[136].

A diversidade das suas obras revela o virtuose. Sabe fazer tudo. Cria, nos *Amores* e nas *Heroides*, cartas imaginárias de amantes famosos, uma “teoria do amor” que exercerá influência profunda nos *troubadours* da Idade Média. Cria até, na *Arte de Amar*, uma verdadeira estratégia da conquista erótica, e logo depois, nos *Remedia Amoris*, a estratégia da “libertação”. Os *Fastos* acompanham com pequenas poesias narrativas o calendário das festas romanas; ao lado de idílios encantadores, aparecem versões fastidiosas de episódios patrióticos − é pela segunda vez, depois de Propércio, que encontramos isso. As *Metamorfoses* regalam-nos com uma multidão de contos mitológicos bem conhecidos, conhecidos até demais: Vênus e Adônis, Faetonte, Píramo e Tisbe, Perseu e Andrômeda, Eco e Narciso, Ícaro, Níobe, Orfeu, Midas, Dáfnis, Filêmon e Baucis, Polifemo e Galateia. Ovídio contaminou a literatura universal, fornecendo-lhe assuntos tediosos; enfim, o tédio tornou-se seu próprio destino. Exilado, por motivo de qualquer *affaire de femme*, para a região bárbara do Mar Negro, mandou para Roma suas elegias sentimentais: as *Tristes* e *Epistolae ex Ponto*. São comoventes. Mas Ovídio não é um poeta sério. Nele perdeu-se, pela ambição do mitologismo falso, um notável poeta ligeiro, talvez um humorista à maneira de Heine ou Musset. Contudo, não são nomes desprezíveis estes, embora não convenha colocá-los ao lado de Goethe e Racine. Mas foi justamente isso o que aconteceu com Ovídio. A posteridade tomou-o a sério: já o lê nas escolas a mocidade, há quase doze séculos. Os meninos não lhe compreendem o erotismo; os adultos não lhe compreendem a malícia. Do outro mundo, Ovídio poderia repetir o que gemeu entre os bárbaros do Oriente onde ninguém lhe compreendeu a língua:

"Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli."

Ovídio é hoje algo mais apreciado do que ainda há 30 ou 50 anos. É um artista elegante, um parnasiano à maneira de Banville. Até se descobriram "verdades" na sua poesia mitológica; nos *Fastos* existem tradições autênticas da antiga religião romana, antes da grecização; apenas não foi fácil perceber isso porque o poeta mundano fala sempre a linguagem da sua própria época. Não foi por acaso que Ovídio se tornou o poeta mais lido da Idade Média: a maneira anacrônica dos medievais, vestindo os deuses e heróis antigos de trajes da sua própria época, já é a maneira de Ovídio, que poderia ser interpretado, neste sentido, como "o mais moderno" dos poetas da Antiguidade.

A desporporção ovidiana entre assunto e estilo é um fenômeno geral da literatura romana; é reflexo da desproporção entre a realidade romana e a literatura latina. As tentativas de poesia patriótica em Propércio e Ovídio são sintomas de uma crise aguda dessa convivência, daquele momento transitório que foi considerado pela posteridade como época de apogeu da literatura latina; a "época augustana". Por isso, aconteceu que os lugares de maiores poetas romanos, devidos a Lucrécio e Catulo, couberam, na tradição dos séculos, a Horácio e Virgílio.

O restabelecimento da paz por Autusto parecia tornar possível a conjunção dos esforços políticos e culturais. A proteção que Mecenas deu às letras é uma tentativa de conseguir artificialmente a unidade das realidades material e espiritual, própria dos gregos. O Estado romano esperava os seus Homeros e Píndaros. A literatura latina, porém, por força das suas origens, é individualista e elegíaca. A dois grandes poetas menores, Horácio e Virgílio, coube a tarefa de realizar uma poesia maior. A consequência foi o artifício sublime: o classicismo.

Horácio[137] é, talvez, o maior entre os poetas menores: sensível sem sentimentalismo, alegre sem excesso, espirituoso sem prosaísmo. Para falar em termos da filosofia antiga, é um eclético, como Cícero e quase todos os romanos: dado ao gozo epicureu da vida, é capaz de atitudes estoicas. Verifica-se certa ambiguidade em Horácio, e esta, aliada ao domínio perfeito e até virtuoso da língua e de todos os metros da poesia grega, criou um

poeta autêntico. Horácio é poeta lírico à maneira de Heine ou Musset, poeta satírico à maneira de Pope, poeta moralista-político à maneira de Carducci; às vezes consegue o equilíbrio pelo qual se distingue Andrew Marvell, o grande horaciano inglês. Não é o maior, mas o mais completo dos poetas romanos.

Os quatro livros de *Odes* constituem a coleção mais variada de poesias. Desfrutador alegre e até licencioso da vida, o amante – "nympharum fugientum amator" – de várias Pirras, Lídias, Leucônoes, Glicérias, Cloes, Fílis, e também de diversos meninos, celebra o vinho e a dança ("Nunc est bibendum, nunc pede libero pulsanda tellus"), mas sente ligeiros acessos de melancolia ao pensar na instabilidade das coisas deste mundo: "Carpe diem!", recomenda, porque "Eheu fugaces, Postume, Postume, labuntur anni". Sempre o atrai a retirada para a vida pacífica nos campos ("Ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet"). Os antepassados – pensa o romântico – viveram assim – longe dos negócios da cidade, dedicados aos idílicos trabalhos rurais:

"Beatus ille qui procul negotiis,
Ut prisca gens mortalium,
Paterna rura bubus exercet suis."

As alusões à "gens prisca" são significativas. Quando Horácio for chamado ("Poscimur!") a poetizar a realidade romana, irá encontrar versos de patriotismo imperalista. Mas o verdadeiro Horácio não está aí. Em contradição flagrante com a poesia de sentido coletivo celebra a atitude da elite culta, odiando os plebeus vulgares e mantendo-os ao longe – "Odi profanum vulgus et arceo" – e, quando muito, aproxima-se do ideal estoico, do homem puro e íntegro – "integer vitae scelerisque purus", profetizando que até as ruínas do Fim do Mundo o encontrariam indomável e indomado:

"Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae."

Mas Horácio não nasceu para isso. Do seu posto de observação na vila no campo, prefere satirizar os costumes da capital: primeiro, nos *Epodos*, com moralismo amargo, mais tarde, nos dois livros de *Sátiras*, com sorriso amável, zombando dos avarentos, devassos, parasitos, loquazes, sem ferir a fundo. As *Epístolas* afirmam a sabedoria do "Nil admirari", e a famosa Arte Poética, *Ad Pisonem*, ensina a doutrina do classicismo moderado: "Est modus in rebus, sunt certi denique fines". Depois de tudo isso, Horácio acredita ter erigido a si mesmo um monumento poético para sempre:

"Exegi monumentum aere perennius."

Terá razão? Horácio é um anacreôntico, um epicureu ligeiro, um irônico polido e elegante. O grande moralismo político não é o seu lado mais forte. É menos poeta do que artista, virtuoso admirável da construção de poemas, da eurritmia do verso, dos metros complicados. Não é gênio titânico. É um poeta culto, ligeiramente epígono, ligeiramente romântico. E não só culto, mas que sabe viver, e que se retira, em tempos de guerra civil e perturbação social, para a vila no campo e para a poesia. Estaremos em presença de um evasionista? Não. Ele é antes um grande egoísta. São apenas os seus prazeres e as suas melancolias que o preocupam. Nas tempestades do mundo lá fora, Horácio conserva a cabeça e o bom senso: o que importa é o homem, o indivíduo. Não é romano típico, mas é poeta romano típico.

Horácio é o poeta culto entre e para os poetas cultos, um "poet's poet". Daí a sua influência imensa na poesia culta de todos os tempos[138], em Ariosto e Parini, Fray Luis de León e Quevedo, Ronsard e La Fontaine, Marvell, Pope e Goethe. Criou uma infinidade de versos memoráveis, expressões inesquecíveis; e se se tornaram frases feitas e lugares-comuns, não é sua culpa, e sim a sua glória, o seu "monumentum aere perennius". Horácio criou um dicionário poético e uma língua poética comuns à humanidade inteira.

Virgílio morreu antes de terminar a última redação dos versos da *Eneida*; e da obra histórica de Tito Lívio[139], *Ab urbe condita*, só possuímos fragmentos: os livros I – X e XX – XLV, tratando dos anos 753 – 293 e 218

– 167 da nossa era, e ainda com lacunas. Isso não tem grande importância, porque as duas obras, nascidas do mesmo impulso de idealizar a história romana, se completam. É difícil imaginar perfeição maior que os versos virgilianos; e quanto às lacunas em Lívio, a perda da historiografia não é muito sensível. Lívio não é uma fonte de primeira ordem. É inexato, não tem espírito crítico, aceita lendas e invenções patrióticas, vê tudo do ponto de vista de um aristocrata romano, não tem perspectiva histórica. Gosta de engrandecer os acontecimentos, como se a cidadezinha bélica, meio selvagem, dos primeiros tempos já tivesse sido a "Urbs" do Império. São resultados dessa teatralização os famosos episódios que conhecemos da escola – Rômulo e Remo, o rapto das Sabinas, os Horácios e Curiácios, a morte de Lucrécia, a revolta de Coriolano, a virtude cívica de Cincinato, Ápio e Virgínia, a invasão dos gálios, Aníbal "ante portas" e em Cápua, a morte de Sofonisba e a obstinação de Catão. À idealização da história romana corresponde o estilo solene, às vezes poético, quase sempre monótono. Lívio escreve o comentário em prosa daquelas odes patrióticas. Na escola, serve ainda como espelho de feitos do mais alto patriotismo; e tornou-se modelo internacional quando a historiografia moderna começou a escrever a história nacional das pátrias europeias. Contudo, não é justo qualificar a história *Ab urbe condita* como "epopeia nacional em prosa". Lívio inventou só onde não havia fontes; teve de inventar, porque os romanos haviam esquecido a sua própria história primitiva. E o moralismo de Lívio torna-se suportável pela ligeira melancolia de um espírito aristocrático que sabe decadente a moral da sua própria época. Afinal, não pretendeu dar historiografia exata, mas uma história exemplar; não como foi, mas como devia ser. Fê-lo de maneira tão discreta que épocas posteriores puderam interpretá-lo de maneira anacrônica, tirando das suas lendas os axiomas da mais alta sabedoria política. Não há outro historiógrafo que possa gabar-se de comentadores como Maquiavel, Vico e Montesquieu. A história ideal dos romanos transformou-se em história ideal da Humanidade.

Deste modo estranho, Lívio salvou-se pelo idealismo. O mesmo idealismo prejudicou a poesia de Virgílio[140]. O gênio do idílio realista não conseguiu o realismo homérico; só o idealizou. Mas quase criou, com isso, uma poesia ideal.

Para provar a primeira parte da tese – o realismo inato de Virgílio – não é preciso afirmar a autenticidade duvidosa do idílio "Moretum", descrição exata da preparação de uma refeição de camponeses. Basta comparar as *Bucólicas* e as *Geórgicas*. As *Bucólicas*, obra da mocidade, já dão testemunho da predileção de Virgílio pela poesia rústica ("Fortunatus et ille deos qui novit agrestes"). Mas Virgílio não é homem dos campos; tem apenas a nostalgia do homem urbano pela vida rústica, que – no belíssimo verso "Deus nobis haec otia fecit" – lhe aparece como "ócio", o que é significativo. O estilo corresponde a esse erro melancólico: é melódico e altamente artificial. Virgílio é responsável pelas inúmeras éclogas da Renascença, com os seus pastores amorosos e as alusões a acontecimentos políticos que preocupam os poetas. Em comparação, o poema didático *Geórgicas* é realista num sentido elevado. Realismo classicista, talvez realismo clássico. Aí, também, não estão ausentes as preocupações políticas: Virgílio faz propaganda da reagrarização da Itália, pronunciando-se contra o latifúndio, para salvar a "justissima tellus". Mas as descrições da agricultura, da vida das árvores, da criação de gado, da apicultura, são de um realismo sereno e só parecem idealizadas a leitores acostumados a certa barbaridade da vida rústica em outras regiões. Há três milênios que o arado não pousou na terra itálica. É uma paisagem altamente humanizada, à qual Virgílio está saudando:

"Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus."

A esta "Mãe Itália" está dedicada a *Eneida*. Comparações com Homero, provocadas pela imitação manifesta, não são, no entanto, convenientes. O espírito é diverso. O estilo "rápido, direto e nobre" é substituído por certa dignidade melancólica e monótona; o espírito bélico, pelo civismo e senso de justiça; o antropomorfismo, pela fria religião de Estado. Mas Virgílio é o que Homero não foi e não podia ser: é artista. Um artista incomparável do verso, da música das palavras. As expressões poéticas do imperalismo romano estão como que envolvidas no "altum silentium" da música virgiliana. Sol e lua da Itália real levantam-se e põem-se – "fugit irreparabile

tempus" – sobre personagens pálidas e acontecimentos penosamente inventados. A tarefa de inventar uma tradição oficial do Império Augustano inspirou ao poeta uma utopia das virtudes políticas dos romanos, quase já uma política cristã. A Idade Média cristã, encantada pelos amores de Dido e Eneias, não viu esse aspecto de Virgílio; só Dante o adivinhou, após a derrota da sua própria utopia política – e por todos os séculos depois ecoou o verso modesto e profético:

"Forsan et haec olim meminisse juvabit."

A Virgílio aplica-se, mais do que a outro qualquer poeta, a distinção de Schiller entre "poesia ingênua" e "poesia sentimental". Virgílio não é nada ingênuo, e desde que o romantismo descobriu o gênio na poesia popular e de boêmios indisciplinados, a glória multissecular de Virgílio empalideceu. Em comparação com o "gênio popular" Homero, Virgílio foi considerado como poeta da decadência, de falsa dignidade, incapaz de representar a vida real. É verdade que Virgílio pertence a uma época de decadência; e é justamente por isso que não quer reproduzir a realidade que lhe pretendem impor. É artista, inventa um mundo ideal, melhor, superior. Apresenta-nos santos e heróis artificiais, porque não existem outros. Não como romano, mas como intelectual romano, Virgílio é da Resistência. Opõe ao caos moral da sua época os ideais do trabalho rústico ("Labor omnia vincit improbus"), da justiça imparcial ("Parcere subjectis et debellare superbos") e do amor ao próximo ("Non ignara mali miseris succurrere disco"). A ideia central da sua obra inteira é a utopia de uma "aetas aurea": utopia romântica nas *Bucólicas*, utopia social nas *Geórgicas*, utopia política na *Eneida*. Sente, com amargura melancólica, a distância entre esse ideal e a sua época crepuscular ("...cadunt, altis de montibus, umbrae"), e qualquer acontecimento insignificante, como o nascimento de uma criança, lhe sugere logo esperanças indefinidas de um futuro melhor, como naquele verso – "Magnus ab integro, saeclorum nascitur ordo" – da Écloga IV das *Bucólicas*. Então, aquele crepúsculo melancólico aparece como aurora esperançosa de uma nova era, e o poeta pagão Virgílio, insatisfeito com a religião oficial e

os sistemas filosóficos, ergue a voz como um profeta no Advento. Com efeito, todos os séculos cristãos interpretaram a Écloga IV como profecia pagã do nascimento do Cristo. Compararam-se as viagens mediterrâneas de Eneias às do apóstolo Paulo, a fundação da Urbs à da Igreja. Lembrou-se a unificação do Império Romano por Augusto, o soberano de Virgílio, como condição indispensável da missão do cristianismo. A Idade Média não sabia explicar a profecia e o gênio de Virgílio senão transformando-o em feiticeiro poderoso, em herói de inúmeras lendas; em Dante, Virgílio já é o representante da "Razão" pagã, não batizada, mas "naturaliter christiana" e iluminando todo o mundo latino e católico. Chamaram a Virgílio "pai do Ocidente"[141].

Virgílio é "pai do Ocidente" num sentido muito amplo. O seu ideal do "labor" está na disciplina dos monges de S. Bento, união do trabalho nos campos e do trabalho intelectual; e o seu ideal do "otium" está na dedicação dos humanistas à ciência desinteressada. Até a música dos seus versos melancólicos ensinou a todas as épocas a transformação da angústia em arte. Homero é maior, sem comparação; mas é Virgílio que nos convém.

A posição de Horácio e Virgílio dentro da literatura romana é diferente da que ocupam na literatura universal. As inúmeras tentativas, em todas as épocas e literaturas, de imitar a ode solene de Horácio e a epopeia heroica de Virgílio, não foram, as mais das vezes, bem sucedidas. A verdadeira influência dos poetas está na elaboração de um tom poético finamente humano e expressivo, na sátira horaciana e na écloga virgiliana. Na literatura universal, Horácio e Virgílio são os maiores entre os poetas menores. Na literatura romana, são os últimos poetas "maiores". Com eles, acabam as tentativas de poesia de interesse coletivo. Desde então, toda a literatura romana está na oposição. É possível interpretar essa oposição como resistência da gente culta contra o despotismo dos Césares; Gaston Boissier reuniu diversos estudos sobre escritores romanos do primeiro século da nossa era, sob o título *L'oppositions sous les Césars*. Contudo, essa oposição não é um fenômeno transitório nem meramente político; exprime o caráter íntimo da literatura romana, que só durante poucos decênios, imediatamente antes do começo da nossa era, acreditava na possibilidade de penetrar na realidade hostil, retirando-se depois para a região na qual individualismo, intelectualismo, temperamento elegíaco e resignação estoica se encontram. Mas

explica-se que, sob o domínio de Tibério, Calígula e Nero, aquele individualismo tome a atitude de oposição literária, substituindo a oposição política, já impossível.

O sentido político da oposição está claro em Lucano[142], que morreu como conspirador contra Nero. A *Farsália* é hoje pouco lida; já não se leem as epopeias históricas, e certos manuais chegam a considerar Lucano como sucessor fraquíssimo de Virgílio. Nada mais errado. Apesar da diferença dos temperamentos, é Lucano de uma originalidade absoluta; foi o primeiro poeta que pensou em basear uma epopeia em acontecimentos históricos, até em acontecimentos do passado imediato. Lucano descreve – a intenção do súdito de Nero é manifesta – o fim da República Romana. O assunto histórico-político implica o abandono do aparelho mitológico: nesse sentido a *Farsália* é uma criação *sui generis* na literatura universal; nem Voltaire teve essa coragem. E Lucano é corajoso. Ousa tomar atitude contra o César, opondo-se ao consenso do mundo e dos séculos. O seu herói é o suicida Catão, o seu partido é o republicano. A *Farsália* é um poderoso sermão político, a favor de uma causa já vencida, abandonada pelos deuses, mas por isso mesmo mantida pelo espírito do novo Catão:

"Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni."

A qualidade de poeta retórico, cheio de argumentos sofísticos e alusões eruditas, é o que afasta Lucano do gosto moderno – ou afastava, antes do advento do neogongorismo: Lucano, natural de Córdova, patrício de Góngora, é artista requintado a serviço de uma causa política. É um poeta da grande cólera, como poucos na literatura universal, um satírico vigoroso, um mestre do desprezo altivo. A indignação moral e a coragem política têm raízes no seu credo estoico. Lucano é o primeiro estoico autêntico da literatura romana – daí a sua linguagem violenta; e é também o primeiro grande estoico de raça espanhola. Daí a sua influência profunda em alguns espíritos de elite da literatura universal. Lucano nunca foi o autor preferido da maioria; mas, quando alguns dos poucos que o admiravam o traduziram –

Jaureguí na Espanha, Rowe na Inglaterra –, surgiram grandes obras de arte. Há algo de Lucano em Corneille, e muito em Swift.

Lucano fez uma tentativa de atentado contra Nero; mas era essencialmente *homme de lettres*, assim como o próprio déspota. Sêneca[143] é homem da ação também; mas a situação da "opposition sous les Césars" explica bem que na sua vida a atividade literária e a atividade política estejam separadas, encontrando-se só no final, quando o político obedeceu ao conselho do literato estoico, suicidando-se. Dentro da sua atividade literária existe separação semelhante: entre os escritos filosóficos e as tragédias. Estas, as únicas tragédias romanas que subsistem, são obras de epígono; versões fortemente retóricas de peças gregas, substituindo a vida dramática por efeitos brutais, assassínios no palco, aparições de espectros vingadores, discursos violentos, cheios de brilhantes lugares-comuns filosóficos; até nas situações mais trágicas as personagens soltam trocadilhos espirituosos, de ironia cruel. Reconhecem-se, em tudo isso, certas qualidades do teatro espanhol; e Sêneca é espanhol, natural de Córdova, como Lucano e Góngora. Parece-se mais com o intelectualista Calderón do que com Lope de Vega, sem possuir a força cênica do primeiro. Duvida-se da representabilidade dessas peças, para as quais talvez nem existissem teatros na Roma imperial. Parecem antes destinadas à recitação em círculos literários, possivelmente na própria corte. Mas representações ocasionais nos teatros italianos modernos têm-lhes revelado uma inesperada força de efeito no palco.

O filósofo Sêneca é como se fosse outra pessoa. Escreve em estilo coloquial, embora com energia apaixonada, violando a sintaxe, acumulando as elipses. A moral que recomenda ao seu correspondente Lucílio revela, uma vez mais, o espanhol: é o estoicismo. Mas Sêneca está longe da imperturbabilidade estoica que professa. Está possuído pela imagem da morte que em toda a parte o espia, e a recomendação permanente do suicídio, como saída definitiva ("Non sumus in ullius potestate, cum mors in nostra potestate sit"), é menos evasão do que tentativa de vencer a morte pela própria morte: "Placet, pare, si non placet, quaecumque vis, exi." Qualquer oportunidade de "sair" vale como caminho da liberdade.

Em face dessa moral do suicídio, não se compreende bem como tantos séculos puderam acreditar no cristianismo clandestino de Sêneca, inventando até um encontro dele com o apóstolo Paulo. Na verdade, Sêneca não

foi influenciado pela religião cristã; foi, muito ao contrário, o cristianismo, em sua atitude ética, que foi profundamente influenciado pelo estoicismo de Sêneca, transformando porém o suicídio em martírio. O que Sêneca tinha em comum com os cristãos da Igreja primitiva era a angústia. A mesma angústia que invade as suas tragédias, alterando completamente o espírito dos seus modelos gregos, transformando-os em quadros grandiosos de tirania sangrenta, medo, pânico e terror sinistro.

A filosofia estoica de Sêneca é uma tentativa, apaixonada porque infrutífera, de vencer a angústia, que se exprime nas suas tragédias. Sêneca, como filósofo, está convencido da possibilidade de vencer o terror pela elevação espiritual: "Pusilla res est hominis anima; sed ingens res contemptus animae." Sêneca, como poeta, sabe o mundo povoado de demônios e de almas decadentes, já incapazes de resistir. Em versos notáveis anuncia a "última decadência dos tempos", e a necessidade de morrer, sem temores, com este mundo:

"In nos aetas ultima venit?
O nos dura sorte creatos,
Seu perdidimus solem miseri,
Sive expulimos! Abeant quaestus.
Discede timor. Vitae est avidus,
Quisquis non vult, mundo secum
Pereunte, mori."

As tragédias de Sêneca não merecem o desprezo em que caíram de há dois séculos para cá. Elas também são poesia, e grande poesia, cujo eco se encontra em Shakespeare, Webster e Tourneur, e, pudicamente escondido, em Racine. A tragédia de épocas de transição violenta é sempre do tipo das tragédias de Sêneca, e a retórica dos seus versos não é vazia nem falsa, porque dramatiza uma grande personalidade: a personalidade do moralista que se aproxima da caridade cristã, mas que, como individualista, é incapaz de submeter-se à disciplina do dogma. Sêneca é o primeiro dos dramaturgos espanhóis e também o primeiro dos laicistas espanhóis. A sombra desse

homem livre e angustiado – “creo, tú a mi incredulidad ayuda” – desse Unamuno romano, erra pelos séculos, e no seu cortejo aparecem, de vez em quando, outras sombras, ensanguentadas, de tiranos e vítimas de sua tragédia, que ainda não perdeu a atualidade.

Lucano e Sêneca são intelectuais, assim como Quintiliano[144] o grande mestre-escola da literatura romana, sistematizador do gosto arcaizante da “oposição” conservadora. Do outro lado está, zombando dos sofrimentos da gente rica e queixando-se de misérias mais substanciais, o fabulista Fedro[145], o pobre escravo, a voz do povo. Não se compara com os seus grandes contemporâneos. Escreve para incultos e meninos, sem força poética, sem a malícia de La Fontaine. Conta o que ouviu contar, a história do lobo e do cordeiro, e lembra-se do seu próprio destino, da “injuriae qui addideris contumeliam”. Mal se pode dizer que Fedro seja poeta; mas é de uma dignidade inconfundível, porque este único elegíaco popular é, talvez, a voz mais solitária da literatura romana.

O escravo, tanto na literatura como no direito romano, não tem existência legal. É objeto entre outros objetos, e um objeto do qual se abusa. Assim aparecem os escravos na sátira de Petrônio[146], sátira sem moralismo, porque o satírico participa da moral do seu ambiente: novos-ricos, pederastas, parasitos, levando uma vida devassa em bordéis e estações de águas. No centro está o *parvenu* Trimalchio, caricatura, em tamanho sobrenatural, do milionário que gosta de imitar a *jeunesse dorée* e os literatos estoicos, cobrindo-se de ridículo. As intenções de Petrônio não são muito puras; parece que pretendeu ridicularizar a oposição burguesa e intelectual, para agradar a Nero. Nós, porém, não temos motivos para acusá-lo de calúnia nem para indignar-nos com a licenciosidade das suas expressões. O ambiente de Petrônio é o das nossas capitais, da nossa “alta sociedade”. Apenas somos nós que nem sempre temos a coragem de dizer a verdade com o realismo do romano, nem a capacidade de exprimi-la com o seu riso espirituoso. A obra de Petrônio é de estranha e alegre atualidade.

Se a obra completa de Petrônio fosse conservada, apareceria ele, talvez, maior do que os poetas da sua época. E dessa época poucos restam. Pérsio[147] é um homem digno; a sua dignidade de estoico sincero justifica a indignação das suas sátiras, mas não a dureza dos seus versos. Marcial[148]

teria sido um poeta apreciável, fino elegíaco e paisagista, se a corrupção dos tempos não o tivesse transformado em literato profissional. Assim como o famoso epigramatista se nos apresenta, parece uma falsa celebridade. Teve a sorte de chegar à posteridade como o único dos epigramatistas latino. A sua obscenidade, justificada ou quase justificada pela língua clássica, inspirou a muitas gerações de padres, professores e eruditos imitações mais obscenas, criando-se vasta literatura clandestina, ao lado da erudição e edificação oficiais. O seu realismo quase ingênuo faz dos seus versos uma mina de informações sobre os aspectos menos sublimes da vida romana. A sua arte é virtuosidade de um poeta de profissão.

A mentira poética e mitológica, da qual o epigramatista foge como da peste, é dignamente representada por Estácio[149], cuja glória se baseia na pobreza da Idade Média em manuscritos latinos – Estácio era conservado a par de Virgílio. Até Dante e Chaucer o estimaram como fonte de informações mitológicas e como hábil narrador em verso. Mas as suas poesias da vida familiar, as *Silvae*, são bastante insignificantes, e uma epopeia como a *Thebais* só existe como amostra da suprema ilegibilidade.

Somente no século II, quando o pesadelo do despotismo era desaparecido e a oposição política se tornara dispensável, é que os conformistas cínicos ou ingênuos desaparecem também; e surge, então, outra oposição mais radical. Em Juvenal, chega quase à força de expressão profética.

Juvenal[150] trata, nas suas 16 sátiras, os assuntos de Horácio: hipócritas devassos (sát. II), loquazes importunos na rua (III), efeminação dos ricos (IV), lascívia das mulheres (VI), literatos ridículos (VII), caçadores de heranças (IX), métodos errados de educar os filhos (XIV), orgulho dos militares (XV). Mas Juvenal não tem nada de Horácio; ou antes, Horácio não tem nada de Juvenal. Este estoico duro só pretende dizer a verdade, e neste afã encontra as palavras mais justas, mais definitivas. “Si natura negat, facit indignatio versum”; e a indignação não lhe negou as expressões de um profeta bíblico. Como um Amós ou um Jeremias, Juvenal sentou-se no alto da colina e viu a massa brutalizada, enfurecida pelas paixões mais baixas, dançando e gritando sem perceber a tempestade que se aproximava. Roma apresentou-se ao seu espírito excitado como um grande quadro histórico do século XIX, de Couture: uma aurora terrível, iluminando a sala cheia de mulheres embriagadas, homens esgotados, o vinho derramado por toda a

parte. E Juvenal gritou – não contra o déspota, como o haviam feito Lucano e os intelectuais, mas contra a sociedade inteira. Juvenal é um tribuno irritado – se bem que apolítico –, um panfletista de eloquência torrencial e sem requintes poéticos, um profeta dos subúrbios de Roma, a voz da consciência romana. Os seus versos aliás fariam melhor figura em linhas de prosa. Mas então, talvez não déssemos o mesmo crédito às palavras do retor furioso. Existem, pelo menos, dúvidas assim quanto ao prosador Suetônio[151]; é verdade que ele conta os crimes horrorosos de um Tibério, de um Calígula, de um Nero, de um Domiciano, com a frieza de um autor de relatórios oficiais; então, crueldade e infâmia ressaltam tanto mais quanto os horrores são apresentados como as coisas mais naturais do mundo. Mas Suetônio, sem vontade de mentir, nem sempre disse a verdade. Caluniou Tibério, porque não entendeu nada da tragédia psicológica do imperador traído, e quem sabe quantas vezes Suetônio só notou a maledicência e as calúnias de cortesãos preteridos. Uma larga credulidade plebeia e a vontade de atribuir tudo aos "ricos" também se encontram em Juvenal. Cumpre não esquecer que a literatura romana é de oposição sistemática. É uma literatura de elegíacos e satíricos, de invidualistas.

Só assim se compreende a atitude de Tácito[152]. Este grande romano foi interpretado pela posteridade como ele pretendeu ser interpretado: como advogado destemido da nação mais nobre contra a tirania mais infame. Mas não é tanto assim; e Tácito nos deixou um documento, escrito na mocidade, no qual revela os seus verdadeiros motivos.

O *Dialogus de Oratoribus, sive de causis corruptae eloquentiae*, é uma conversa entre quatro advogados sobre a decadência da retórica romana: atribuem a responsabilidade dessa decadência aos métodos pedagógicos errados, ao mau gosto literário, à servidão política. Roma, é a conclusão, está em decadência irremediável, e a eloquência afunda-se com a cidade; é melhor deixar a prosa e retirar-se para a poesia. O estranho, no caso, é que Tácito não obedeceu ao próprio conselho. A decadência continuou assunto principal da sua atividade literária – mas sempre em prosa. A *Germânia*, quadro espetacular dos bárbaros puros, é mais profecia do que sonho evasivo. Nas *Histórias*, que tratam da dinastia relativamente boa dos Flávios, admite, pelo menos, a possibilidade de ter havido alívio, se bem que só em comparação com os predecessores terríveis. Nos *Anais*, crônica

impressionante da Casa Júlia, a decadência aparece como se tivesse existido sempre, quase como instituição nacional. Tácito apresenta-se como republicano aristocrático; mas, se pudesse, não aboliria a monarquia, porque ela lhe parece indispensável para a administração do imenso império. É um "republicano histórico" sem se lembrar da história da República, que não era menos corrupta. O grande historiógrafo é um pensador essencialmente a-histórico.

Parece aristocrata, mas na sua época já não havia aristocracia; o despotismo nivelara tudo. Tácito é burguês e intelectual, preocupado com a decadência da retórica. É um moderado. A sua oposição é mais moral do que política; e por isso é oposição sistemática.

Fez oposição com o temperamento de um grande poeta. A sua prosa é elíptica, concentrada, impregnada de sentido obscuro, como os versos de um poeta hermético. As suas metáforas deformam a realidade. Tibério, Sejano, Cláudio, Messalina, Nero são como que personagens de um comediógrafo satírico, cheio de raiva; Tácito era leitura preferida de Ben Jonson, e é, sem dúvida, também um grande dramaturgo. Escreveu a tragédia satírica da decadência romana. Nos seus retratos históricos de monstros inverossímeis não existe psicologia humana; o problema psicológico está no próprio autor e chama-se: o comportamento do indivíduo livre em face da tirania e do aviltamento geral. Tácito resolveu o problema pelas expressões do pessimismo mais profundo, e foi injusto: esqueceu que a sua época produzira um Tácito.

No exagero profissional dos satíricos existe uma contradição: são pessimistas sistemáticos, acreditando na maldade permanente da natureza humana, e, por outro lado, são pessimistas imperfeitos, convencidos de que o homem é melhor em outras partes – na *Germânia*, de Tácito – ou que o homem foi melhor nos bons velhos tempos – na *República*, de Juvenal; só na própria época e na própria cidade do satírico a corrupção é enorme, a catástrofe iminente. É por força dessa contradição que o satírico tem razão de modo geral e é desmentido pelos fatos particulares. No caso de Juvenal e Tácito, o desmentido se encontra na existência de uma família como a dos Plínios, que não eram, por sinal, gênios singulares, e sim apenas intelectuais típicos da época. Mas confirmam o conceito da permanência dos caracteres

na literatura romana: são homens de temperamento individualista e elegíaco, repetições menores de Lucrécio e Horácio.

O velho Plínio[153], o naturalista que pereceu quando da erupção do Vesúvio e destruição de Pompeia, é um Lucrécio sem gênio poético; colecionador assíduo de fatos e materiais, sem chegar a uma visão coerente da Natureza, um positivista cheio de superstições. O estudo da Natureza levou-o ao mesmo pessimismo do qual Lucrécio fugiu para a Natureza. Para seu sobrinho, o outro Plínio[154], a Natureza tem feição diferente: compõe-se de estações de águas e vilas no campo. É um elegíaco sem angústia, um Horácio sem malícia. As suas cartas, parte das quais está dirigida ao grande imperador Trajano, ocupam-se do trabalho e das férias; do trabalho de um literato colocado em altos postos da administração imperial e das ocupações de um romano culto, na companhia de amigos e na solidão do repouso nos campos. No fundo, a diferença não é grande: trata-se, cá e lá, de ofícios em estilo elegante, de exercícios de retórica perante um público escolhido, de leituras e anotações. Plínio é literato. Um humanista, ao qual a Natureza sugere reminiscências dos autores clássicos. Perdeu muito tempo no Oriente, no governo de gregos barulhentos, judeus excitados e bárbaros esquisitos e incompreensíveis. Falou com eles como um lorde inglês, encarregado da administração de uma província da Índia Central, desprezando os seus súditos que lhe ocasionaram, no entanto, um ligeiro *frisson*. Depois, retirou-se para férias vitalícias, entre os diletantes cultos de Roma, nas suas vilas à beira do golfo de Nápoles, nas montanhas da Toscana, na praia do lago de Como. Assim passou a tarde da sua vida, a tarde da civilização antiga. Uma existência de equilíbrio saudável, de felicidade extremamente egoísta. Outros tempos considerarão esse crepúsculo como uma idade áurea.

Os Plínios, tio e sobrinho, sentem ligeiro *frisson* quando pensam no Oriente. Para o velho, é uma região de mistérios inexplorados, sobre a qual não existe documentação suficiente nas bibliotecas romanas; quem sabe dos miasmas venenosos ou terremotos surpreendentes que, vindos de lá, poderiam empestar a atmosfera e derrubar os fundamentos do Mediterrâneo! O sobrinho, por sua vez, viu aqueles orientais gritando, gesticulando, sacrificando-se por motivos absurdos no altar de deuses desconhecidos. Os Plínios fingem ignorar a presença do Oriente na sua terra itálica. A Roma dos Plínios é uma cidade meio oriental, cheia de bárbaros; o culto de deuses

de nomes impronunciáveis tornou-se moda entre a alta sociedade. Os mais perigosos dos invasores são os "gregos"; não são gregos autênticos, são sírios, mesopotâmios, asiáticos de toda a espécie, servindo-se da língua de Platão – "língua geral" do Oriente do Império – e fingindo-se filósofos, quando divulgam ocultismos suspeitos ou vivem do baixo jornalismo.

Luciano[155], natural de Samosata, na Mesopotâmia, é um jornalista assim. Num diálogo seu, *Deorum concilium*, os deuses olímpicos, reunidos em conselho de emergência, deliberam providências contra a concorrência desleal dos deuses asiáticos importados. O próprio Luciano é produto de importação asiática. Não entende realmente a civilização grega, da qual se serve como os parasitos se servem da capa de filósofo. Em *De historia conscribendi* zomba dos eruditos, comparando-os a colecionadores de moscas e borboletas. Na *Vitarum auctio*, os filósofos, representantes das várias escolas e academias, são vendidos em leilão como escravos e ninguém quer comprar criaturas tão inúteis. Os devotos da religião tradicional recebem a sua lição nos *Deorum dialogi* e *Marinorum dialogi*, nos quais os deuses olímpicos se cobrem de ridículo, discutindo os seus amores e truques de alcoviteiros. Mas não serão melhores os novos deuses orientais – Luciano é foragido de um gueto – nem a estranha superstição dos cristãos, dos quais dá notícia *De morte Peregrini*. Luciano não compreende sequer o antropomorfismo da arte grega; no *Gallus*, o galo do sapateiro Mykillos – quase é um quadro de gênero da vida proletária – revela os segredos da escultura: dentro das estátuas mais famosas de Fídias vivem ratos!

Os sarcasmos de Luciano contra a arte da escultura têm motivos pessoais; ele mesmo fora destinado a escultor. No *Somnium*, diálogo autobiográfico, conta como lhe apareceram, em sonho, duas deusas, propondo-lhe rumos diferentes na sua carreira, e como ele abandonou a deusa da escultura para seguir a da "retórica", quer dizer, a literatura e o jornalismo. Para isso, era mister tornar-se "filósofo". Mas se os filósofos são todos uns charlatães? É porque o mundo, sob a lua, não é mais moral nem mais inteligente do que o Olimpo; quer ser enganado pelos falsos "intelectuais" que se vendem a preço baixo – aparecem assim em *De mercede conducti*, autorretrato involuntário de Luciano.

O mundo de Luciano é um caos espiritual. O ecletismo filosófico de Plutarco, transformado em mercado de opiniões. O céu de Píndaro,

transformado em Olimpo de Offenbach, de opereta. Tudo está de cabeça para baixo, revelando as suas vergonhas e ridículos. Visto do Hades (*Menippus, Mortuorum dialogi*) ou da Lua (*Icaromenippus*), o nosso mundo é um manicômio. Luciano é um grande humorista: Erasmo, Rabelais, Swift, Voltaire encontram nesse grego falsificado as melhores inspirações. Mas não é um satírico, porque não conhece critério moral. Não compreende aquilo de que zomba. Dá-se ares de Anti-Homero, mas não passa de animador de um *show* humorístico na qual homens e deuses dançam o último cancã do mundo greco-romano.

Luciano é típico; estão todos contaminados. Uma novela de Luciano, *Lucius seu Asinus*, história das aventuras obscenas ou penosas de um sujeito transformado em burro por um feiticeiro, serviu de modelo ao romance *Metamorphoseon seu Asinus aureus*, de Apuleio[156], que é um panorama completo da época. O autor é, desta vez, um africano, um patrício de Tertuliano e Santo Agostinho. Talvez expliquem essa aproximação as angústias religiosas que distinguem esse Luciano de fala latina. O romance parece autobiográfico, com as suas aventuras lascivas e vicissitudes de literato viajante, embora a insinceridade inata de Apuleio e a sua habilidade de narrador não permitam distinguir realidade e ficção, nem na sua ficção nem na sua vida. Contudo, quem soubera dar vida literária eterna ao conto de Amor e Psique, inserto no romance, não podia estar alheio às "superstições", velhas ou novas, e a *Apologia* de Apuleio, defendendo-se contra a acusação de magia, confirma a veracidade do fim do romance: após tantas aventuras eróticas e picarescas, o herói ingressa solenemente nos mistérios de Ísis, para dedicar-se, daí por diante, ao culto da deusa, da qual Luciano zombara.

Apuleio é um grande literato. É maior do que Luciano, porque tem um estilo próprio. Escreve um latim meio requintado, meio bárbaro, em que se misturam as frases feitas da escola retórica, as elegâncias do jornalismo grego, as fórmulas místicas do Oriente e a linguagem violenta de Tertuliano. É uma figura da época: o literato desarraigado que encontra a solução das suas angústias nos arrepios místicos do Oriente. Eis um contemporâneo muito estranho do fino epistológrafo Plínio.

Existem vários autores de língua latina aos quais a posteridade conferiu o título honroso de "o último dos romanos". Na verdade, no processo

vagaroso da decomposição apareceram muitos "últimos romanos" – o "realmente último" será Boécio – mas o primeiro entre eles foi um grego: o imperador romano e escritor grego Marco Aurélio[157]. O imperador, educado por filósofos estoicos, era homem de ação e escritor ao mesmo tempo. Filósofo introspectivo e defensor corajoso das fronteiras setentrionais do Império contra os bárbaros. Morreu onde fica hoje a cidade de Viena, e em Roma erigiram-lhe uma estátua, a primeira estátua equestre de um imperador; passado não muito tempo, o monumento verá transformado o bairro de Latrão em ninho de malária e de ladrões. Tudo, no destino de Marco Aurélio, é paradoxo: o homem de ação por desespero, e escritor por firme resolução; sendo o último dos grandes individualistas romanos, anota os movimentos da sua alma solitária em língua grega. Mas, como ele dizia, "tudo o que te acontecerá estava preestabelecido assim, desde o começo, e a cadeia das coisas ligava firmemente a tua existência e o teu destino". Assim fala um estoico, cheio de fé na providência, "cujos germes se encontram em toda a parte". Mas a doutrina estoica do "Sentido", espalhado em germes por toda a parte, serve ao imperador romano, não para construir um universo ideal, e sim para justificar a própria existência de indivíduo isolado. Mas Marco Aurélio é romano; quer dizer, quando pensa, não escapa à trivialidade do lugar-comum. Mas dá testemunho de que, no fim da história romana, até o imperador se encontra sozinho em face da realidade impenetrável. E ela aparece-lhe na figura da Morte. O livro inteiro das *Meditações* foi escrito para afugentar a obsessão desse homem poderoso com a ideia da morte. A ideia estoica da coesão na Natureza, do determinismo razoável que rege tudo, não lhe serve para aprender a viver, e sim a morrer. Ao contrário do que muitas vezes se pensava, Marco Aurélio, que fez mártires, nada tem de cristão; o que o faz parecer cristão é a clemência meio indiferente de uma melancolia que ele sabe nada adiantar. Marco Aurélio soube exprimir esse pensamento banal em mil fórmulas, cada vez mais impressionantes, que fizeram do seu livro um breviário para os velhos, durante séculos a fio; a sua eloquência simples e convincente de uma ideia fixa revela a sinceridade de um grande poeta.

Quem não pode ser incluído entre os "últimos romanos" são os últimos poetas romanos. Aqui, sim, há decadência, não apenas nos fatos exteriores, mas também nos espíritos. Contudo, não são sem interesse. Em alguns

sobrevive apenas a habilidade técnica. Em outros, porém, repete-se o fenômeno fisiopatológico dos doentes que perderam um sentido e o substituem, enquanto possível, por outro sentido, inferior. Assim, os cegos aprendem a sentir sensações inéditas, pelo tato; e aquela poesia agonizante já privada de "grandeza romana", revela aspectos inéditos da vida. Eis a particularidade de Ausônio[158]. É um cidadão pacato de Burdigala, a Bordeaux de hoje, longe das perturbações da capital. A Gália é uma província culta; Burdigala, um centro de escolas de retórica; as vilas dos ricos, nos campos, são pequenos museus de arte, se bem que de gosto provinciano. Ausônio é um pequeno-burguês, levado pela sua formação de retor a altos postos da administração, até às fronteiras da Germânia, às ribeiras do Mosa. Permaneceu sempre pequeno-burguês, encostado à família, à qual dedicou as *Ephemeris*: poemas prosaicos da vida cotidiana. Ausônio enxerga as coisas pequenas, as minúcias, e os seus olhos são melhores do que os seus versos. Na *Mosella*, repara nos encantos modestos da paisagem, o rio, as vinhas nas colinas, a luz dourada do crepúsculo sobre as vilas e sobre o horizonte desconhecido – lá onde moram os bárbaros. Poesia amável e até alegre, poesia crepuscular, sem tristeza. Aquelas vilas encontram-se hoje em ruínas, enterradas no solo; de vez em quando, revelam os seus tesouros modestos: moedas, estátuas, fragmentos de mosaicos, e sobretudo – delícia dos arqueólogos – inscrições, relativas a acontecimentos de família, nascimentos, enterros, morte de um cão, emancipação de um escravo; os arqueólogos reuniram essas inscrições em coleções imensas, como no *Corpus inscriptionum latinarum*, do qual o poeta se chama Ausônio.

Ao mesmo ambiente pertence o *Pervigilium Veneris*[159], epitalâmio cheio de paixão erótica, atribuído, às vezes, ao historiador Júlio Floro, outra vez ao poeta menor Tiberiano (c. 330); não é possível determinar a origem nem a época exata do poema, ao qual Walter Pater dedicou belas páginas do seu romance *Marius, the Epicurean*. Já se pensou, também, em origens medievais; em todo o caso, o refrão

"Cras amet qui nunquam amavit quique amavit cras amet!"

soa estranhamente moderno; já tem encantado poetas sofisticados do "Middle West" americano de hoje.

Claudiano[160], que é de fato o último poeta romano, não conhece essas audácias de expressão. Poeta oficial do ministro Stilicho, que já é um bárbaro germânico, Claudiano é tímido demais para dizer coisas novas. É pagão – um dos últimos num mundo já batizado – e é patriota romano, considerando a "colaboração" com o inimigo germânico como a última salvação possível. Claudiano é conservador. Imita fielmente os clássicos, chega a redigir obras inteiras, juntando versos consagrados como um mosaico de citações. O seu idílio *De raptu Proserpinae* é, no entanto, belo, até superior ao modelo ovidiano. Claudiano ainda sabe latim.

Os últimos pagãos responsabilizaram o cristianismo pela queda da civilização; e é preciso admitir que os Padres da Igreja fizeram tudo para confirmar a acusação. Ou antes, escreveram como se fosse assim: um Agostinho, que chamou às virtudes dos pagãos "vícios brilhantes"; um Jerônimo, que explicou o prazer na leitura de Cícero pela inspiração do Demônio. Mas a vontade e os efeitos não coincidiram. Para convencer e converter o mundo da civilização antiga, não bastava a "sabedoria da infância" dos cristãos primitivos; chegou-se a um compromisso, pondo-se a filosofia e as letras a serviço do Deus cristão e da sua teologia. Começa a pré-história do humanismo europeu no Oriente cristão.

Os fundamentos do compromisso foram lançados no Oriente grego. Já no começo do século II, o erudito Clemente de Alexandria introduziu na teologia conceitos do platonismo e do estoicismo: o *Paidagogos* é um manual de conduta estoica para cristãos, e os *Stromata* uma coleção de ensaios platonizantes sobre assuntos teológicos. Um discípulo de Clemente, Orígenes, é contemporâneo de Plotino, do fundador do neoplatonismo místico; Orígenes pretende basear o dogma em teoremas gregos, para fugir ao realismo religioso dos orientais e compreender as verdades do credo como alegorias de um sentido místico, oculto e inefável. Orígenes caiu na heresia, mas são, indiretamente, discípulos seus os três maiores Padres da Igreja oriental: Basílio († 379), bispo de Cesareia, fundador da ordem dos monges basilianos, e que, na famosa Epístola XIX, sobre a escolha do lugar para um eremitério, se revela poeticamente sensível à paisagem; seu irmão, Gregório († 394), bispo de Nissa, filósofo neoplatônico de batina; e

Gregório Nazianzeno († 389), que chegou a patriarca de Bizâncio, herói do púlpito, grande poeta de hinos eclesiásticos e leitor devoto de Platão. Estes homens participaram da luta pelo dogma trinitário contra os arianos; era a época pitoresca em que, nas ruas de Bizâncio, os barbeiros e sapateiros disputavam sobre "igualdade substancial" ou "semelhança essencial" do Pai e do Filho, escondendo desígnios de oposição política atrás do teologemas complicados, enquanto os representantes autênticos do cristianismo primitivo se retiravam para os eremitérios, no deserto da Egípcia. Entre esses extremos da profanação e da fuga, o cristianismo salvou-se pelo compromisso com a civilização pagã. Não era fácil encontrar o meio-termo. Até para nós, hoje, não é muito clara a atitude de um Nonnos[161], bispo de Panópolis, na Egípcia, e autor de uma paráfrase metrificada do Quarto Evangelho, e, ao mesmo tempo, de uma enorme epopeia em 40 livros, *Dionysiaka*, cheia de embriaguez pagã até à perturbação de todos os sentidos; é nesta obra que a métrica grega, baseada na quantidade das sílabas, começa a decompor-se, invadida pelo verso acentuado. Começa um novo mundo.

No Ocidente, o compromisso entre cristianismo e civilização pagã foi concluído pelos inimigos apaixonados dessa civilização: Tertuliano, Ambrósio, Jerônimo, Agostinho, os Padres da Igreja latina. Mas estes já são homens "modernos". O último romano cristão é Boécio.

Mas seria Boécio[162] um cristão? Existem tratados teológicos de sua autoria: *De Trinitate*, *Contra Eutychen et Nestorium*, e outros. Mas nas obras mais importantes de Boécio, até na *Consolatio Philosophiae*, que trata de Deus e do destino humano, não se encontra a mínima alusão ao cristianismo. Boécio é romano pela atitude; pertenceu ao círculo ilustrado em que o poeta Sidônio Apolinário fez versos pitorescos, e em que Cassiodoro, acumulando tesouros de manuscritos na sua vila "Vivarium", preparou os caminhos para a ordem de São Bento. São os monges da civilização pagã, monges do estoicismo. Boécio suportou assim a prisão, na qual escreveu a *Consolatio*, e a morte pelo carrasco germânico. Cristão, Boécio não o é, a não ser pela confissão dos lábios. Mas já é homem medieval. Com toda a razão, a Idade Média irá escolher os seus tratados sobre geometria e música como base do ensino superior e encontrará nos seus comentários aristotélicos e neoplatônicos o problema escolástico dos "Universalia". Na *Consolatio Philosophiae*, um homem de mentalidade medieval acalma as

suas angústias com as respostas da filosofia estoica. São perguntas de um monge medieval – sobre a injustiça no mundo e a Providência divina – mas a resposta é dada pelo aparecimento de uma visão, que se dá a conhecer com a "Philosophia". Por isso, a *Consolatio* ficou sendo o livro preferido dos espíritos estoicos de todos os tempos, que não se sentiam sujeitos, no foro íntimo, à religião cristã: Boécio era o manual do laicismo entre os heréticos da Provença, entre os humanistas do Quattrocento, entre os eruditos do Barroco, que fugiram das guerras de religião.

Contudo, Boécio não é moderno, nem medieval, nem cristão herético, nem cristão *sans phrase*. Em face da catástrofe do mundo antigo, um grande cristão, Santo Agostinho, tinha justificado a obra da Providência divina por uma grandiosa filosofia da História, explicando o advento e a queda dos impérios. O romano Boécio não pergunta pelo Império. Está preocupado apenas com a sua própria alma. É individualista, é romano. A *Consolatio Philosophiae* é um *pendant* das *Meditações* de Marco Aurélio, apenas sem medo da morte. Na sua última hora – que foi a última hora de um mundo magnífico e que pereceu incompreensivelmente – Boécio pôde repetir as palavras com as quais o imperador-filósofo terminara livro e vida: "Ó homem, foste cidadão nesta grande cidade, e que importa se passaste aqui cinco anos ou trinta? O que é conforme à lei, não é duro para ninguém. Será tão terrível se a mesma Natureza que te mandou para esta cidade, agora te manda sair? É como se um ator fosse demitido pelo mesmo pretor que o chamou. 'Mas não representei todos os cinco atos da peça e sim apenas três!' Bem; mas, na vida, três atos já constituem uma peça completa, pois o fim é determinado por aquele que outro dia iniciou a representação e hoje a termina. Começo e fim não dependem de ti. Então, despede-te com ânimo sereno; ele, que te despede, também é sereno."

125 W. F. Teuffel: *Geschichte der römischen Literatur.* 4ª ed. Leipzig, 1913.
R. Pichon: *Histoire de la littérature romaine.* 12ª ed. Paris, 1930.
C. Marchesi: *Storia della letteratura latina.* Messina, 1930.
I. W. Duff: *A Literary History of Rome from the Origins to the Close of the Golden Age*. 2ª ed. New York, 1930.

126 E. Howald: *Das Wesen der lateinischen Dichtung.* Zurich, 1948.
F. Klingner: *Römische Geisteswelt.* 3ª ed. Muenchen, 1956.

127 Caius Julius Caesar, 102-44 a. C.
Commentarii de bello gallico; Commentarii de bello civili.
Edição por A. Klotz, Leipzig, 1921/1927.
E. Norden: *Die antike Kunstprosa.* Vol. I. Leipzig, 1909.
E. Adcock: *Cesar as a Man of Letters.* Cambridge, 1956.

128 Vitruvius Pollio, séc. I (?).
De Architectura.
Edição por H. Rose, 2.ª ed., Leipzig, 1899.
L. Sontheimer: *Vitruv und seine Zeit.* Tuebingen, 1908.

129 Caius Sallustius Crispus, 86-34 a. C.
De coniuratione Catilinae; De bello Iugurthino.
Edição crítica por I. C. Rolfe, 2ª ed., Cambridge (Mass.), 1931.
O. Gebhardt: *Sallust als politischer Publizist.* Halle, 1920.
W. Baehrens: *Sallust als Historiker, Politiker und Tendenzschriftsteller.* Berlin, 1926.
E. Cesareo: *Sallustio.* Firenze, 1932.
W. Schur: *Sallust als Historiker.* Stuttgart, 1934.

130 Marcus Tullius Cicero, 106-43 a. C.
Os principais dos 57 discursos são os seguintes:

a) políticos: *Pro Roscio Amerino* (80), *VII In Verrem* (70), *Pro lege Manilia seu De Imperio Cnei Pompei* (66), *De lege agraria* (63), *IV In Catilinam* (63), *Pro Murena* (63), *Pro Sestio* (56), *Pro Rabirio Postumo* (54), *Pro Milone* (52), *Pro Marcello* (46), *Pro Ligario* (46), *Pro Dejataro rege (*45), *XIV Philippicae* (44- 43); b) forenses*: Pro Sextio Roscio Amerino* (80), *Pro Caecina* (69), *Pro Cornelio Sulla* (62), *Pro Archia poeta* (62), *Por Caelio* (56).

Obras teóricas: *De oratore libri III* (55), *Brutus sive de claris oratoribus* (46), *Orator ad Brutum.*

Obras filosóficas: S*omnium Scipionis, De legibus* (52-46), *De finibus bonorum et malorum* (45), *Academica* (45), *Tusculanae disputationes* (45-44), *De natura deorum* (44), *Cato maior seu de senectute* (44), *De divinatione (*44), *Laelius seu de amicitia* (44), *De officiis* (44).

Cartas: *Ad familiares libri XVI* (63-43), *Ad Atticum libri XVI* (68-43), *Ad Quintum fratrem libri III* (60-54).

Edição crítica por C. F. W. Mueller, 9 vols., Leipzig, 1880/1896; edição dos discursos por A. C. Clark e W. Peterson, Oxford, 1905/1918; edição das *Ad familiares* por L. C. Purser, Oxford, 1901/1903.
G. Boissier: *Cicéron et ses amis.* 14ª ed. Paris, 1908.
T. Peterson: Cicero. *A Biography.* Berkeley (Calif.), 1920.
L. Laurand: *Études sur le style des discours de Cicéron.* 2.ª ed. 2 vols. Paris, 1925/1926.
E. Ciaceri: *Cicerone e i suoi tempi.* 2 vols. Roma, 1927/1929.
F. Arnaldi: *Cicerone.* Bari, 1929.
L. Laurand: *Cicéron, as vie et son oeuvre.* Paris, 1933.

T. Petersson: *Cicero, a biography.* New York, 1963.

131 Th. Zielinski: *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*. 4.ª ed. Leipzig, 1929.

132 Titus Lucretius Carus, c. 97-54 a. C.
De rerum natura.
Edições críticas por K. Lachmann, 1850, e Bernays, 1852.
Edições modernas por C. Giussani, 4 vols., Torino, 1896/1898, por H. Munro, 3 vols., Cambridge, 1903/1905 ; por H. Diels, Berlin, 1923; por A. Ernout e L. Robin, Paris, 1925.
C. B. Martha: *Le poème de Lucrèce: morale, religion, science.* 4.ª ed., Paris, 1885.
F. A. Lange: "Das Lehrgedicht des Titus Lucretius Carus". (In: *Geschichte des Materialismus.* 6ª ed. Vol. I. Leipzig, 1905.)
I. Masson: *Lucretius, Epicurean and poet.* 2 vols. New York, 1907/1909.
E. Turolla: *Lucrezio.* Roma, 1929.
O. Regenbogen: *Lucrez, seine Gestalt in seinem Gedicht.* Leipzig, 1932.
O. Tescari: *Lucrezio*. Roma, 1939.

133 Caius Valerius Catullus, 87-54 a. C.
Edições modernas por R. Ellis, 6.ª ed., Oxford, 1937, e por W. Kroll, Leipzig, 1923.
O. Weinreich: *Die Distichen des Catullus.* Leipzig, 1926.
T. Frank: *Catullus and Horace.* New York, 1928.
E. V. Marmorale: *L'ultimo Catullo.* Napoli, 1952.
L. Ferrero: *Interpretazioni di Catullo.* Torino, 1955.

134 Sextus Propertius, c. 47- c. 15 a. C.
Edições críticas por J. Phillimore, 2.ª ed., Oxford, 1907, e por D. Paganelli, Paris, 1929.
W. Schoene: *De Propertii ratione fabulas adhibendi.* Leipzig, 1911.
A. Lapenna: *Properzio.* Firenze, 1951.
J. P. Sullivan. *Propertius*. Cambridge, 1976.

135 Albius Tibullus, c. 54-19 a. C.
Edições críticas por J. P. Postgate, 2.ª Ed., Oxford, 1924, e por J. Calonghi, Torino, 1928.
A. Cartault: *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*. Paris, 1909.
K. Witte: *Tibull*. Erlangen, 1924.
V. Ciaffi: *Lettura di Tibullo*. Torino, 1944.

136 Publius Ovidius Naso, 43 a. C.-17/18 d. C.
Amores; Heroidas; Ars amatoria; Remedia amoris; Fasti; Metamorphoseis; Tristia; Epistulae ex Ponto.
Edição por J. P. Postgate, Oxford, 1898.
C. Ripert: *Ovide, poète de l'amour, des dieux et de l'exile*. Paris, 1921.
E. K. Rand: *Ovide and His Influence.* Boston, 1925.
E. Martini: *Einleitung zu Ovid.* Praha, 1933.
H. F. Fraenkel: *Ovid, a Poet Between Two Worlds*. Berkeley, 1945.

137 Quintus Horatius Flaccus, 65-8 a. C.
Carminum libri IV; Epodon liber; Sermonum libri II; Epistolarum libri II.
Edição crítica por E. C. Wickham e H. W. Garrod, 8.ª ed., Oxford, 1941.
J. F. D'Alton. *Horace and His age*. London, 1917.
G. Pasquali: *Orazio lírico.* Firenze, 1920.
A. J. Campbell: *Horace. A New Interpretation.* London, 1924.
E. H. Haight: *Horace and His Art of Enjoyment*. New York, 1925.
Th. Birt: *Horaz's Lieder.* Leipzig, 1925.
A. Dupouy: *Horace*. Paris, 1928.
N. Terzaghi: *Orazio*. Firenze, 1931.
L. P. Wilkinson: *Horace and His Lyric Poetry.* Cambridge, 1945.
W. Wili: *Horaz und die augusteische Kultur*. Basel, 1948.
E. Fraenkel: *Horace.* Oxford, 1957.

138 M. Menéndez y Pelayo: *Horacio en Espana.* 2 vols. Madrid, 1885.
E. Stemplinger: *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance.* Leipzig, 1906.
G. Showerman: *Horace and His Influence.* Boston, 1922.

139 Titus Livius, 59 a. C.-17 d. C.
Edição crítica por R. S. Conway e C. F. Walters, 3ª ed., 4 vols., Oxford, 1936.
H. Taine: *Essai sur Tite-Live*. 7ª ed. Paris, 1904.
H. Bornecque: *Tite-Live*. Paris, 1933.

140 Publius Vergilius Maro, 70-19 a. C.
Bucolia (43/37); *Georgica* (37/30); *Aeneis*. (A autenticidade dos poemas pastorais *Moretum* e *Culex* é duvidosa.)
Edição crítica por Conington e Nettleship, 4ª ed., 3 vols., London, 1881/1883.
Sainte-Beuve: *Étude sur Virgile.* Paris, 1857 (3ª ed., 1878).
M. Y. Sellar: *Virgil*. Oxford, 1908.
J. W. Mackail: *Virgil and His Meaning to the World of Today.* Boston, 1922.
T. R. Glover: *Virgil*. London, 1923.
A. Cartault: *L'art de Virgile dans l'Enéide*. Paris, 1926.
J. Hubaux: *le réalisme dans les "Bucoliques" de Virgile.* Liège, 1927.
R. Heinze: *Virgils epische Technik*. 3ª ed. Leipzig, 1928.
O. Wili: *Virgil.* Zuerich, 1930.
T. Fiore: *La poesia di Virgilio*. Bari, 1930.
L. Hermann: *Les masques et les visages dans les "Bucoliques" de Virgile*. Bruxelles, 1930.
W. F. Otto: *Virgil.* Leipzig, 1931.
A.-M. Guillemin: *L'originalité de Virgile.* Paris, 1931.
W. F. J. Knight: *Roman Virgil.* London, 1944.
V. Poeschl: *Die Dichtkunst Virgils*. Wien, 1949.
J. Perret: *Virgile, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1952.
A.-M. Guillemin: *Virgile, le poète, l'artiste et le penseur*. Paris, 1952.

141 D. Comparetti: *Virgilio nel medio Evo*. 2ª ed. Firenze, 1896.
Th. Haecker: *Virgil, Vater des Abendlandes*. Hellerau, 1931.

142 F. Grosso: *La Farsaglia di Lucano*. Fossano, 1901.
G. Boissier: *L'opposition sous les Césars*. 5ª ed. Paris, 1905.
R. Pichon: *Les sources de Lucain*. Paris, 1911.
E. Fraenkel: *Lukan als Mittler des antiken Pathos*. Hamburg, 1927.
R. Castresana: *Historia y política en la "Farsalia" de Lucano*. Madrid, 1956.

143 Lucius Annaeus Seneca, 4 a. C.-65 d. C.
Escritos filosóficos: *Dialogorum 1. XII* (De providentia, De constantia sapientis, De ira 1.III, De beneficiis, De consolatione, De vita beata, De otio, De tranquillitate animi, De brevitate vitae, De clementia); *Quaestiones naturales;* (124) *Epistulae morales ad Lucilium.*
Tragédias: *Hercules furens; Troades; Phoenissae; Medea; Hipolytus; Oedipus; Agamemnon; Thyestes; Hercules Oetaeus.* – Uma décima tragédia, *Octavia,* não é autêntica.
Edições modernas das tragédias por R. Peiper e G. Richter, 2.ª ed., Leipzig, 1921, e por L. Hermann, 2 vols., Paris, 1924/1926.
R. Schreiner: *Seneca als Tragödiendichter in seinen Beziehungen zu den griechischen Vorgängern.* Muenchen, 1909.
R. Waltz: *La vie de Sénèque.* Paris, 1910.
L. Herrmann: *Le tréâtre de Sénèque*. Paris, 1924.
O. Rogenbogen: *Schmerz und Tod in den Tragödien des Seneca.* Hamburg, 1930.
C. Marchesi: *Seneca*. 2ª ed. Messina, 1934.
Cl. W. Mendell: *Our Seneca.* New Haven, 1941.
I. Lanna: *Lucio Anneo Seneca*. Torino, 1955.
E. Baratore: *Introduzione alle Tragedie di Seneca*. Roma, 1956.

144 Marcus Fabius Quintilianus, c. 35-95.
Edição da Institutio Oratoria por F. Meister, Leipzig, 1886/1887.
B. Apeel: *Das Bildungs – und Erziehungsideal des Quintilian nach der Institutio Oratoria*. Muenchen, 1914.
D. Bassi: *Quintiliano maestro*. Firenze, 1929.

145 Caius Julius Phaedrus, séc. I.
Edições por J. P. Postgate, Oxford, 1919, e por A. Brenot, Paris, 1924.
C. Marchesi: *Fredo e la favola latina.* Firenze, 1923.

146 Caius Petronius Arbiter, séc. I.
Edições críticas dos fragmentos existentes do *Satyricon* por K. Buecheler, 4.ª ed., Berlin, 1904, por W. B. Sedgwick, Oxford, 1925, e por A. Ernout, Paris, 1950.
G. Boissier: *L'opposition sous les Césars.* 5ª ed. Paris, 1905.
C. Marchesi: *Petronio*. Roma, 1921.
E. Paratore: *Il Satyricon di Petronio*. Firenze, 1933.

E. Marmorale: *La questione petroniana.* Firenze, 1948.

147 Aulus Persius Flaccus, 34-62.
Edição por A. Cartault, Paris, 1920.
F. Villeneuve: *Essai sur Perse*. Paris, 1918.

148 Marcus Valerius Martialis, c. 40-c. 102.
Edições: Lindsay, Oxford, 1902; Heraeus, Leipzig, 1924; Izaac, Paris, 1930.
C. Marchesi: *Valerio Marziale*. Genova, 1914.
G. B. Bellissima: *Marziale*. Torino, 1931.

149 Publius Papinius Statius, c. 40-c. 96.
Edição por H. W. Garrod, Oxford, 1906.
Silvae; Thebais; Achilleis.
L. Legras: *Étude sur la Thébaide de Stace.* Paris, 1905.

150 Decimus Junius Juvenalis, c. 60-c. 140.
Edições críticas por S. G. Owen, 2ª ed., Oxford, 1907, e por P. De Labriolle e F. Villeneuve, Paris, 1921.
G. Boissier: *Juvénal et son époque*. Paris, 1880.
C. Marchesi: *Giovenale.* Roma, 1922.
I. G. Scott: *The Grand Style in the Satires of Juvenal.* London, 1927.
G. Highet: *Juvenal, the Satirist.* Oxford, 1954.

151 Caius Suetonius Tranquillus, c. 75-c. 150.
De vita Caesarum (Caesar, Augustus, Tiberius, Calígula, Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius, Vespasianus, Titus, Domitianus).
Edições por M. Ihm, Leipzig, 1907, e por Ailloud, 3 vols., Paris, 1932.
A. Macé: *Étude sur Suétone*. Paris, 1900.
W. Steidle: *Suetonius und die antike Biographie.* Muenchen, 1950

152 Cornelius Tacitus, c. 55-c. 120.
Dialogus de oratoribus; De vita et moribus Julli Agricolae; De origine, situ, moribus ac populis Germanorum (*Germania*); *Historia* (existem os livros I-IV e parte do 1. V: da morte de Nero à sucessão de Nerva); *Annales* (existem 1. I-IV, partes do 1. V e VI, 1. XI-XVI, este incompleto; as partes existentes tratam de Tibério e Nero).
Edições críticas por C. H. Moore e J. Jackson, 3 vols., Cambridge (Mass.) 1925, e por G. Andresen e E. Koestermann, Leipzig, 1926/1930.
H. Furneaux: *The Annals of Tacitus.* 2ª ed. 2 vols. Oxford, 1896/1907.
G. Boissier: *Tacite*. 5ª ed. Paris, 1903.
E. Courband: *Les procédés d'art de Tacite dans les histoires.* Paris, 1918.
C. Marchesi: *Tacito*. Messina, 1925.
R. Reitzenstein: *Tacitus und sein Werk.* 2ª ed. Berlin, 1929.
E. Paratore: *Tacito*. Milano, 1952.

153 Caius Plinius Secundus, c. 23-79.

Naturalis Historia (1. I bibliografia, 1. II cosmografia, 1. III-VI geografia e etnografia, 1. VII fisiologia, 1. VIII-XI zoologia, 1. XII-XIX botânica, 1. XX-XXVII plantas medicinais, 1. XXVIII-XXXII remédios de origem animal, 1. XXXIII-XXXVII minerais e metais).

Edição por L. Iahn e C. Mayhoff, 2.ª ed., Leipzig, 1875/1908.

154 Caius Plinius Caecilius Secundus, 61-c. 114.

Orationes; *Panegyricus Trajani; Epistularum* 1. X.

Edições críticas por Guillemin, 3 vols., Paris, 1927/1928, e por M. Schuster, Leipzig, 1933.

E. Guillemin: *Pline le Jeune et la vie littéraire de son temps*. Paris, 1929.

G. Unitá: *Vita, valore letterario e carattere morale di Plinio il Giovane.* Milano, 1933.

155 Lukianos, c. 115-c. 200.

Somnium; Ad eum qui dixerat 'Prometheus est in verbis'; De historia conscribenda; Vera historia; Demonax; Imagines; Deorum dialogi; Marinorum dialogi; Mortuorum dialogi; Menippus (Nekyomantia); *Gallus; Vitarum auctio; Icaromenippus; Zeus confutatus; Deorum concilium; De mercede conductis; De morte Peregrini; Lucius seu Asinus; Timon; Pescatores; Negrinus. etc. etc.*

Edição crítica por N. Nilén, 2 vols., Leipzig, 1900/1923.

F. G. Alinson: *Lucian, Satirist and Artist*. New York, 1927.

M. Caster: *Lucien et la pensée religieuse de son temps.* Paris, 1937.

J. Bompaire: *Lucien écrivain.* Paris, 1958.

156 Lucius Apuleius, século II.

Metamorphoseon; Apologia.

Edição crítica por R. Helm e P. Thomas, 2ª ed., 3 vols., Leipzig, 1921.

P. Monceaux: *Apulée, roman et magie.* Paris, 1910.

E. Cocchia: *Romanzo e realtà nella vita e nell'attività letteraria di Lucio Apulejo*. Catania, 1915.

P. Scazzoso: *Le metamorfosi di Apuleo.* Milano, 1951.

157 Marcus Aurelius, 121-180.

Edições críticas por H. Schenkl, Leipzig, 1913, e por A. S. L. Farquharson, 2 vols., Oxford, 1944.

H. D. Sedgwick: *Marcus Aurelius*. New Haven (Conn.), 1921.

158 Decimus Magnus Ausonius, 310-395.

Ephemeris; Mosella, etc.

Edições críticas por Schenkl, Monum. Germ. Hist. V. 2. Hannover, 1883, e por R. Peiper, Leipzig, 1886.

C. Jullian: "Ausone et son temps". (In: *Revue Historique*, 1891.)

R. Pichon: *Études sur l'histoire de la littérature latine dans les Gaules. Les derniers écrivains profanes*. Paris, 1906.

159 Edição por C. Clementi, 3ª ed., Oxford, 1936.

160 Claudius Claudianus, † c. 404.
Epithalamium; *De raptu Proserpinae;* muitos epigramas, idílios, poemas políticos etc.
Edição crítica por Th. Birt, Monumenta Germaniae Historica, Auctores antiquissimi, vol. X, Berlin, 1892.
A. Parravicini: *Studio di retorica sulle opere di Claudiano.* Milano, 1905.

161 Nonnos, c. 400.
Dionysiaka. – Edição crítica por A. Ludwich, 2 vols., Leipzig, 1909/1911.
P. Collart: *Nonnos de Pannopolis; études sur la composition et le texte des "Dionysiaques".* Cairo, 1930.

162 Manlius Severinus Boethius, c. 480-524.
Consolatio Philosophiae; De institutione arithmeticae 1. *II: De institutione musicae* 1. *V:* traduções de Euclides e Aristóteles; *De Trinitate.*
Edição crítica da *Consolatio* por E. K. Rand e H. F. Stewart, London, 1926.
G. A. Mueller: *Die Trostschrift des Boethius*. Berlin, 1912.
H. Klingner: *De Boethii Consolatione Philosophiae*. Berlin, 1927.

Capítulo III

O CRISTIANISMO E O MUNDO

AS OBRAS dos escritores cristãos do século V, que foi o século da grande catástrofe, estão cheias de lamentações sobre a situação do mundo mediterrâneo. As cidades estão destruídas, desertos os campos, foram depostas as autoridades, vazias estão as escolas. "A cultura das letras", dirá o bispo e historiógrafo Gregório de Tours, "agoniza, ou antes, desaparece nas cidades de Gália. No meio de atos bons ou ruins, quando a ferocidade das nações e o furor dos reis estão desencadeados, quando a Igreja é atacada pelos heréticos e defendida pelos fiéis, e quando a fé cristã, ardente em muitos corações, enfraquece em outros, quando as instituições religiosas são saqueadas pelos perversos, então não se encontrou nenhum homem de letras para descrever esses acontecimentos, nem em prosa, nem em verso. E muitos dizem, gemendo: Ai do nosso tempo, porque o estudo das letras desaparece entre nós, e ninguém é capaz de descrever as coisas desta época".

Santo Agostinho construirá uma filosofia da História para provar que a catástrofe do mundo não é um ato de injustiça divina e, pelo contrário, obedece aos planos superiores da Providência; o seu discípulo Orósio pretenderá demonstrar que toda a história humana, já antes do advento do cristianismo, é um campo de batalha, destruição, crimes e horrores de toda a espécie; Salviano já admitirá que o cristianismo não conseguiu muita coisa para melhorar o mundo e que a decadência é irremediável, a catástrofe completa e merecida.

Os escritores cristãos que se exprimiram assim fizeram o papel do *advocatus diaboli*. Revelaram a decadência dos últimos pagãos os artifícios de um Claudiano, o vazio espiritual de um Símaco. Tudo o que estes tinham a perder era uma linguagem literária sem conteúdo. Mas havia outros espíritos, capazes de "descrever as coisas desta época". Porque neles um novo conteúdo enchera as formas gramaticais da velha língua; eram eles mesmos, aqueles escritores cristãos. É verdade que o Ocidente teve de experimentar uma catástrofe, uma interrupção quase total de todas as atividades espirituais; mas essa catástrofe veio alguns séculos depois. Um observador imparcial, não perturbado pela nostalgia convencional do "paganismo alegre", nem pela mentalidade apocalíptica dos escritores eclesiásticos, admitirá a existência de uma notável atividade literária nos séculos do cristianismo vitorioso e da invasão dos bárbaros; de uma literatura rica, embora não grande, que contou com personalidades tão extraordinárias como Jerônimo e Agostinho, que criaram formas inteiramente novas de expressão literária, nos hinos da Igreja, e que criaram, enfim, uma das maiores obras, das mais permanentes da literatura universal de todos os tempos: a liturgia romana. Apenas, não é por um acaso histórico que esta literatura está escrita nas línguas antigas. É mesmo literatura antiga, a do cristianismo primitivo, e neste sentido é tão "exótica" como a pagã.

A mentalidade cristã dos primeiros séculos percorreu três fases distintas, coordenadas como uma evolução dialética. No período das catacumbas, o espírito cristão é de uma introversão tão completa que a expressão se torna silêncio; adivinhamos esse estado de almas nas inscrições lacônicas e, contudo, eloquentes, dos túmulos nas catacumbas; e, com eloquência maior, no silêncio das grandes basílicas romanas, como San Paolo fuori le mura. A segunda fase é a do encontro do cristianismo com o mundo: a literatura patrística. A terceira fase, após a queda definitiva do Império, é o novo *ensimismamiento*: o cristianismo se retira para dentro dos muros das igrejas, para encontrar aí a sua expressão genuína: os hinos e a liturgia.

O encontro com o mundo pagão estava preparado pelos Padres da Igreja oriental. Lá, no Oriente, o compromisso deu origem a uma nova literatura, independente, que não pertence ao mundo ocidental: a literatura bizantina. No Ocidente, criou-se uma literatura de transição, com

determinados objetivos de apologia dogmática e historiografia eclesiástica: a literatura patrística[163].

O são João Batista dessa literatura era o grande herético africano Tertuliano[164]. O seu *Apologeticum*, que pretende ser a defesa da religião cristã contra os pagãos, é mais ataque do que defesa. Esse polemista terrivelmente agressivo irrita-se contra todos: contra as autoridades romanas que fazem mártires, contra os perseguidos que fogem ao martírio, contra os mártires que morrem sem a fé ortodoxa, contra a ortodoxia que violenta as consciências; o próprio Tertuliano acabou como herético. Mas a sua heresia não é de origem doutrinária, é antes de ordem moral. Revolta-se contra a indulgência com a qual bispos e sacerdotes tratam os cristãos que participaram das festas romanas, que não mandam velar o rosto às suas filhas, que toleram em casa qualquer vestígio do naturalismo sexual dos greco-romanos, e que chegam ao cúmulo de frequentar os teatros, esses "consistoria impudicitiae". Neste momento, o moralista revela-se como da família dos puritanos ingleses que mandaram fechar os teatros. Tertuliano lembra os predicadores calvinistas que ameaçam os "servos de Baal" com citações terrificantes do Velho Testamento, ou lembra os próprios profetas do Velho Testamento. O seu estilo violento, artificial, obscuro, revela-lhe as origens africanas. Tertuliano é um Apuleio às avessas, um individualista furioso, um dos maiores escritores de língua latina e um romano autêntico.

A quase todos os grandes Padres da Igreja ocidental se pode conferir o mesmo título de "romano autêntico", que já se deu a Ambrósio[165], o poderoso bispo de Milão, ao qual a tradição atribui a criação do hino litúrgico. Ambrósio era natural da Gália, da mais romana das províncias romanas. Em *De Officiis ministrorum* apresenta um sistema bem organizado, quase em parágrafos, da conduta moral do clero; aplicação razoável da moral estoica do *De officiis*, de Cícero. Ambrósio era o primeiro a obedecer aos seus próprios conselhos. Sabia reunir imperialismo eclesiástico e dignidade sacerdotal tão bem como um senador romano sabia reunir política de anexação e dignidade humana. Grandes quadros, nas igrejas do catolicismo póstridentino, representam a cena em que Ambrósio, recebendo em Milão o imperador Teodósio, culpado de assassínio, lhe nega a entrada na basílica. Ambrósio era mais homem de ação do que escritor; nisso, também, é romano.

Escritor, literato até, é Jerônimo[166]. Homem de vastas atividades, quase febris, fazendo inúmeras viagens, escrevendo, traduzindo, comentando, trocando cartas com papas e religiosas, dando conselhos a toda a gente, grande trabalhador, que acabou seus dias num convento, no deserto da Judeia. Odiava a literatura pagã, na qual fora educado, e é o literato mais típico entre os Padres da Igreja. A sua maior obra é um trabalho de estilística, a tradução latina da Bíblia, a Vulgata, que alcançou autoridade canônica na Igreja Romana. Com essa obra, Jerônimo criou uma língua nova e uma nova literatura. Prestou ao latim medieval o serviço que os poetas da idade augustana tinham prestado à literatura imperial, naturalizando em Roma as letras gregas. Durante mais de um milênio, a Europa inteira rezou na língua de Jerônimo, que é, contra a sua vontade, a língua de Virgílio, e não inteiramente indigna dele. A Vulgata é a *Eneida* do cristianismo. Jerônimo, anti-humanista furioso, é o primeiro grande humanista europeu. Valéry Larbaud exalta o autor da Vulgata como o rei ou padroeiro de todos os tradutores.

Chegou, enfim, o momento em que a aliança entre a Igreja e as letras pagãs se rompeu: na realidade, porque o Império caiu; na literatura, porque um espírito poderosíssimo destruiu o equilíbrio. Agostinho[167] é uma das maiores personalidades da literatura universal; muitos, porém, não o considerarão "simpático", e a culpa é dele mesmo. É o destino de todos os que, como ele nas *Confissões* e mais tarde Rousseau e Strindberg, contaram com sinceridade irreverente a própria vida: a mocidade devassa, o estágio entre os adeptos da estranha seita dos maniqueus, os estudos de retórica e a vida literária, os remorsos e angústias que duraram anos terríveis, enfim a conversão, a vocação sacerdotal, o bispado, as lutas contra heréticos de toda a espécie, as vitórias políticas; no fim da vida, Agostinho é "magnus sacerdos", o rei episcopal da África cristã, morrendo no momento em que a sua província e a sua Igreja se desmoronavam sob os golpes dos bárbaros. Este homem de atividades extraordinárias é um introspectivo. "Surgunt indocti et rapiunt regnum coelorum, nos autem, cum nostris litteris, mergimur in profundum." Eis o lema da sua vida ativa. E o lema da sua vida contemplativa foi a advertência de procurar a Verdade dentro da própria alma: "Noli foras ire; in interiore hominis habitat veritas." Os efeitos dessa atitude ambígua são fatalmente contraditórios. No mundo exterior, em que a

anarquia destrói uma civilização inteira, Agostinho sabe impor a sua autoridade espiritual de bispo, sabe restabelecer a ordem. No mundo interior, sacodem-no "tormenta parturientis cordis mei", reina a noite da anarquia espiritual, iluminada pelos raios dolorosos da graça que se impõe. Agostinho é um anarquista, procurando a ordem, sabendo que precisa nascer outra vez, como homem diferente. É da raça dos "twice born", à qual pertencem os maiores gênios religiosos da Humanidade, um Paulo, um Lutero, um Pascal. Para justificar perante Deus e os homens a sua natureza ambígua, o teólogo Agostinho tem de responsabilizar uma força exterior e mais forte que as suas próprias forças: a Graça, esse seu conceito teológico que será, depois, suscetível de tantas interpretações ambíguas. Esse homem fortíssimo precisa sempre de um apoio de fora: daí provém a sua confiança ilimitada na autoridade da Igreja Romana; daí o seu susto em face da catástrofe do Império daí a necessidade imperiosa de substituir a derrotada "civitas terrena" pela "civitas Dei", objeto do seu grande mito filosófico-histórico. Agostinho está contra o Império e não pode viver fora do Império: é um romano.

O que o distinguiu, porém, dos outros romanos foi ser um santo, e a demonstração disso está no "humano, humano demais" das *Confissões*. Um santo não é um anjo, e sim um homem. Agostinho foi o primeiro, em todos os tempos, a expor a sua humanidade fraca, falível e até antipática, pelo lirismo exuberante e efusivo daquele grande livro. Para a literatura universal, é o Colombo de um novo continente. Para a sua época, encerra uma fase decisiva da evolução da mentalidade cristã, e inicia outra fase: após a queda definitiva do Império, o cristianismo retira-se para dentro dos muros da Igreja, e a nova alma encontra a sua nova expressão: eleva-se o hino.

O hinário[168] da Igreja latina é a primeira obra da literatura moderna. Um espírito diferente do espírito da Antiguidade greco-romana cria formas independentes, cuja origem constitui um dos maiores problemas da historiografia literária.

Já desde o século II da era cristã, os poetas latinos caem com frequência em erros prosódicos, enganando-se com respeito à quantidade das sílabas; mas sobre a quantidade das sílabas se baseia a métrica greco-romana. Perde-se a segurança e a métrica procura novo apoio no acento da palavra falada. A liturgia cristã contribuiu para essa modificação essencial, pelo uso

das antífonas com a sua prosódia diferente. Contudo, não está esclarecido se a verdadeira origem da nova métrica se encontra na evolução da língua latina ou na liturgia.

Segundo Gaston Paris, existiu sempre uma diferença de acentuação entre a língua culta, usada na poesia metrificada, e o *sermo plebeius*, que se impôs na época da decadência. São mais convincentes, porém, as analogias, reveladas por Wilhelm Meyer[169], entre a versificação dos hinos latinos e as versificações siríaca, caldaica e armênia. Parece que o cristianismo importou as leis da versificação semítica.

Mas essa versificação estrangeira não teria vencido se não fossem modificações linguísticas que tinham motivos mais profundos do que a plebeização da língua latina. A nova estrutura do latim falado é sintoma de uma nova alma que o fala. Um autor anônimo, a alma coletiva, inventa uma nova poesia, os versos de 4 diâmetros jâmbicos, reunidos em estrofes de 4 linhas; primeiro exemplo da poesia "moderna".

Os hinos mais antigos da Igreja atribuem-se a Ambrósio[170]. Em geral, esta tradição foi abandonada pela crítica. Do *corpus* dos hinos ambrosianos, certamente a maior parte não pertence ao grande bispo de Milão. São de origem incerta os hinos para as horas canônicas, conservados no Breviário Romano: "Iam lucis orto sidere", "Nunc sancte nobis Spiritus", "Rector potens, verax Deus", "Rerum Deus tenax vigor", "Lucis creator optime" e "Te lucis ante terminum"; também os hinos mais extensos, "Splendor paternae gloriae", "Conditor alme siderum" e "Jesu corona virginum" não são autênticos. Enfim, é preciso privar Ambrósio da autoria do famoso cântico "Te Deum laudamus"[171]. Ficam quando muito, 4 hinos autênticos: "Aeterne rerum conditor", "Deus creator omnium", "Iam surgit hora tertia" e "Veni redemptor gentium"; revelam eles que o estoicismo – fonte, tantas vezes, de inspiração lírica – também acendeu no senador eclesiástico e ciceroniano seco a luz da poesia. Revela inspiração ambrosiana, embora indireta, o *corpus* inteiro dos hinos atribuídos outrora ao bispo; um dos símbolos mais frequentes na autêntica poesia ambrosiana é o galo que, após a noite que pertence ao demônio, chama os fiéis para o ofício; e em um dos hinos não autênticos encontram-se os versos característicos:

“Procul recedant somnia
Et noctium phantasmata...”.

explicando o hino autêntico:

“...gallus iacentes excitat
Et somnolentos increpat”.

Como a aurora, cuja luz entra pelas vidraças da igreja, aparece nos hinos ambrosianos a luz de um novo dia, e com ele uma inovação estranhíssima, “moderna”, totalmente desconhecida da Antiguidade: a rima.

O verdadeiro Ambrósio da poesia latina cristã é o espanhol Prudêncio[172], o maior poeta da antiga Igreja Romana. Já foi comparado a Horácio, mas é mais sério, e a Píndaro, mas é mais humano. A grande epopeia alegórica da *Psychomachia*, a luta das virtudes contra as paixões, talvez interesse hoje menos do que as 14 odes do *Peristephanon*, em homenagem a 14 mártires espanhóis e africanos, espécie de epinícios cristãos.

Prudêncio, apesar das tentativas de poesia narrativa, é essencialmente um poeta lírico. Nas 12 odes do *Cathemerinon*, destinadas a certas horas do dia e a certas festas, encontra os acentos mais novos e mais universais, o

“...mors haec reparatio vitae est”

para a hora das exéquias, e o

“...psallat altitudo caeli, psallite omnes angeli”

para ser cantado *omni hora*. Prudêncio é um dos raros poetas líricos que conseguiram criar um mundo completo de poesia.

A força desse classicismo eclesiástico revela-se na sua capacidade de sobreviver às piores tempestades. Mesmo na corte dos reis merovíngios,

num ambiente de assassínio e incesto, um poeta habilíssimo para ocasiões oficiais sabe exprimir os mistérios do credo em símbolos poéticos de autêntica feição romana. Venâncio Fortunato[173] sente o caminho do Cristo para a cruz como triunfo militar –

> “Vexilla Regis prodeunt,
> fulget crucis mysterium...” –

e a glória celeste da Virgem como apoteose de uma deusa –

> “O gloriosa domina,
> Escelsa super sidera...”

A língua latina salvara o novo espírito poético.

O novo mundo lírico encontrou apoio real no trabalho monástico e na organização eclesiástica: dois elementos herdados da realidade romana. Sobrevive espírito romano na regra da ordem de São Bento, na convivência de duro trabalho manual e estudo das letras clássicas; e em relação íntima com o espírito beneditino criou-se o grande papa, que também foi chamado “o último romano” e que é fundador da Igreja medieval: Gregório Magno[174].

O grande papa aparece nos quadros medievais como simples monge, e isso lhe teria agradado; estimava a simplicidade do coração mais do que os talentos do espírito. Não fez nada para salvar os tesouros ameaçados da civilização clássica; ao contrário, tudo fez para substituir a leitura dos autores pagãos pelos escritores hagiográficos e edificantes, literatura para a qual ele contriuiu com o *Liber dialogorum*, vidas de santos itálicos, cheias de milagres incríveis, aparições de almas do outro mundo, castigos estranhos infligidos por Deus aos infiéis. É um monge supersticioso, um daqueles a quem ele prescreveu, no *Liber regulae pastoralis*, as normas de conduta e ação. Chamam-lhe “simplista”, “inimigo do humanismo”. Mas que valor

poderiam ter as disciplinas humanistas para um homem cheio de angústias apocalípticas, que espera o fim do mundo? Essa expectativa impunha disciplina diferente; mas uma disciplina. As ansiedades apocalípticas não transformaram o Papa em quietista angustiado e passivo, e sim em homem de uma atividade enorme, que abrangeu, desde a Itália e a Espanha até a Inglaterra, o mundo inteiro conhecido. Era preciso salvar as almas, antes do cataclismo. E Gregório construiu um abrigo materno para as almas, a Igreja medieval, trabalhando como um monge de São Bento e governando como um "consul Dei". Era um espírito sóbrio, seco, prático; um romano. Estabilizou o mundo lírico dos hinólogos, construindo-lhes uma catedral invisível. A expressão literária dessa atividade realista e daquele espírito lírico conjugados está na liturgia que tem o nome do papa, embora ela tivesse origens mais remotas, e séculos posteriores, até o século XII, houvessem acrescentado muito à "liturgia gregoriana".

Foi William Robertson, historiógrafo inglês do século XVIII, quem criou a expressão "Dark Ages", ou "séculos obscuros", para qualificar a época em que a "Razão" e as "boas letras clássicas" não iluminaram o mundo. A expressão mudou várias vezes de sentido, estendendo-se à Idade Média inteira, ou aos séculos IX, X e XI, entre a queda do Império carolíngio e as Cruzadas, ou então aos séculos VI, VII e VIII. Do ponto de vista da história literária, este último sentido da expressão é o mais razoável. A literatura romana acabara e as literaturas modernas ainda não tinham começado, nem em língua latina nem nas línguas nacionais. O vazio explica-se pela destruição geral, a perda de quase todos os bens materiais, inclusive os benefícios de uma administração organizada. Contudo, a relação entre o estado econômico-político e a situação cultural não pode ser formulada à maneira de uma equação algébrica. Antes dos "séculos obscuros" e depois, as maiores devastações materiais não impediram o cultivo das letras, e a hinografia ambrosiana e pós-ambrosiana, literatura original e poderosa, constitui um primeiro desmentido àquele inglês incompreensivo. Outro desmentido, mais forte ainda, revela-se no estudo da liturgia romana. É ela, sem dúvida, uma obra literária, embora de um tipo diferente da literatura pagã e da literatura medieval; constitui uma literatura *sui generis*, não comparável a nenhuma outra, de modo que nem os critérios classicistas nem os critérios "modernos" a ela se aplicam bem. A mais geral e mais rigorosa das normas

historiográficas exige a compreensão e apreciação de todos os fatos históricos segundo os cânones e critérios da própria época a que pertencem. Vista assim, a liturgia é alguma coisa mais do que um cerimonial eclesiástico; revela-se como obra literária, cujo valor, se bem que relacionado intimamente com o credo que exprime, não pode depender das convicções religiosas da crítica ou do crítico. A apreciação literária da liturgia exige, certamente, uma "suspension of disbelief" da parte do descrente; mas a leitura compreensiva de Dante e Milton exige o mesmo de todos os que não são católicos florentinos ou puritanos ingleses. Após a "suspensão da descrença", ninguém negará à liturgia o caráter de grande obra literária que marca os séculos VI e VII, iluminando-lhes a "obscuridade".

A liturgia romana compõe-se de certo número de pequenos textos religiosos, reunidos conforme a atuação do sacerdote no altar. Alguns desses textos são iguais, permanentes, em todas as missas, particularmente o Cânon, que inclui o sacrifício e a transubstanciação; outros mudam conforme os domingos e a sua posição nas fases do ano eclesiástico; mais outros, segundo os dias dos santos cujo martírio ou translação se comemora. A origem romana da liturgia em vigor explica, nestes últimos casos, certa preferência dada aos santos locais da cidade de Roma, de modo que a ordem dos serviços religiosos nas igrejas romanas ("igrejas de estação") influi na composição da liturgia e do ano eclesiástico. Não é possível verificar com certeza quando, onde e por que todos aqueles textos foram redigidos e depois reunidos em ordem definitiva; as origens da liturgia assemelham-se à maneira como a filologia do século XIX imaginava a criação das "epopeias populares", do *Poema del Cid* ou do *Nibelungenlied*, de autoria coletiva. O verdadeiro autor da liturgia é a Igreja[175].

Havia várias Igrejas e várias liturgias. Só no Oriente existem ou existiam dois grupos inteiros de liturgias, do tipo antioqueno e do tipo alexandrino, redigidas em grego ou em línguas asiáticas, e uma delas foi a primeira liturgia romana, hoje desaparecida. No Ocidente se introduziram variantes da forma oriental: a liturgia ambrosiana da Igreja de Milão; a liturgia moçárabe ou gótica, na Espanha; a liturgia céltica, nas ilhas britânicas; e, particularmente na França, a liturgia galicana, que influiu muito na formação definitiva da liturgia romana, para ceder, enfim, a esta, que suplantou, no Ocidente, todas as outras. A liturgia romana é um compromisso

entre as liturgias orientais e ocidentais, e um compromisso extraordinariamente feliz.

A história da liturgia romana encontra-se no *Liber pontificalis*, a crônica dos primeiros papas, na correspondência papal e nos martiriológios romanos. As missas dos séculos V e VIII subsistem em três velhas coleções: o *Sacramentarium Leonianum*, o *Sacramentarium Gelasianum* e o *Sacramentarium Gregorianum*. Com a interpolação de elementos galicanos no *Sacramentarium Gregorianum*, na época e a pedido de Carlos Magno, terminou a evolução; na Idade Média fizeram-se apenas modificações sem importância.

O "Introibo ad altare Dei", pórtico da missa, compõe-se de versículos bíblicos e da reza pela absolvição dos pecados; logo a linguagem da Vulgata ("Judica me, Deus, et discerne causam meam de gente non sancta") revela a sua qualidade litúrgica. O início da missa liga-se ao "Confiteor" por uma daquelas fórmulas que sempre voltam, lembrando menos um refrão do que as fórmulas feitas da epopeia homérica: "Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, sicut erat in principio et nunc et semper, in saecula saeculorum. Amen." É o "tema" da missa. Após o "Introitus", que alude à festa do dia, Deus é aclamado em palavras gregas que formam uma espécie de tríptico:

> "Kyrie, eleison. Kyrie, eleison. Kyrie, eleison.
> Christe, eleison. Christe, eleison. Christe, eleison.
> Kyrie, eleison. Kyrie, eleison. Kyrie, eleison."

Trata-se, com efeito, de uma "aclamação", como a receberam os imperadores de Bizâncio no momento de sentarem-se no trono. Várias orações cercam a leitura solene da Epístola e do Evangelho, herança do serviço religioso na sinagoga, e entre elas inclui-se o "Gloria in excelsis Deo...", como que abrindo o Céu sobre o altar. A transição para o serviço de sacrifício é feita por uma das partes mais antigas da missa, o ato de mistura de vinho e água, simbolizando a união dos fiéis com Cristo: "Deus, qui humanae substantiae dignitatem mirabiliter condidisti, et mirabilius reformasti", palavras

nas quais a dignidade austera da língua latina se humilha no coletivismo dos "divinitatis consortes". Sobrevivem, na liturgia romana, apenas algumas palavras das *epikleseis*, das invocações do Espírito Santo, que nas liturgias gregas quase sufocam, pela sua grande extensão, o Cânon; a liturgia ocidental é de sobriedade romana. Quando, e isso acontece só uma vez, cede à pompa oriental, na *Praefatio* com o seu júbilo dos exércitos celestes, dos "Angeli, Dominationes, Potestates, Seraphim", seguem-se, então, imediatamente, as palavras secas, de maior economia estilística, do Cânon, que é a parte genuinamente romana da missa latina, romana no sentido local: no momento em que o Cânon é recitado, qualquer altar católico, em qualquer parte do mundo, está idealmente em Roma. No "Communicantes et memoriam venerantes", a comemoração dos santos mencionam-se, além da Virgem e dos Apóstolos, somente Lino, Cleto, Clemente, Xisto e Cornélio, entre os primeiros sucessores de são Pedro no bispado romano; depois, o africano Cipriano e os mártires locais da cidade: Lourenço, Crisógono, João e Paulo, Cosme e Damião. Estamos em uma basílica dos primeiros séculos, perto das catacumbas. E em outra oração muito antiga, no "Hanc igitur oblationem", inseriu Gregório Magno as palavras "diesque nostro in tua pace disponas", para lembrar a todos os séculos vindouros as atribulações da cidade de Roma no século VI, cercada pelos longobardos; palavras que são de uma atualidade permanente. Após a transubstanciação, que se distingue pelo mais alto grau de expressão religiosa – o silêncio – pede-se a Cristo o "locum refrigerii, lucis et pacis", para os "qui nos praecesserunt cum signo fideiet dormiunt in somno pacis", e, já fora do Cânon, a graça para os que há pouco aclamaram o *Kyrios* e agora, em outro "tríptico", se curvam perante o Deus sacrificado:

> "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
> Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
> Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem."

O ciclo está fechado. O fim é a melodia largamente desenvolvida com que a Igreja despede os "circunstantes" para voltarem à vida profana: "Ite, Missa est."

A variedade das missas era, no começo, muito grande: cada dia tinha a sua missa especial, como acontece ainda nas semanas da quaresma, nas quais o mundo inteiro participa do culto nas "igrejas de estação" da Urbs. Mas a sobriedade romana fez tudo para suprir as diversidades exuberantes. Distribuiu-se uma missa mais ou menos uniformizada pelas "estações do ano", constituindo o ano eclesiástico a repetição simbólica da epopeia da história sacra e redenção do gênero humano: Advento, Rorate coeli, Natal, Epiphania, Cinzas, Invocabit, Reminiscere, Oculi, Laetare Jerusalem, Iudica, Palmarum, Semana Santa, Páscoa, Quasimodogeniti, Pentecostes, os 24 domingos, desde a Trindade até à leitura da profecia apocalíptica, Finados; e, de novo, Advento.

Afirmar que a liturgia é uma grande obra de arte implica esteticismo suspeito. Assim como a língua latina, durante muitos séculos de sobrevivência, se adaptou a estados de alma inteiramente novos, assim também a liturgia latina teve significação diferente em todas as épocas. A sua intrepretação como drama religioso tem fundamento apenas na relação puramente histórica entre as cerimônias eclesiásticas e o teatro medieval, e na pompa religiosa do Barroco, quando a música e as artes plásticas colaboraram para transformar a missa solene em "obra de arte total", no sentido de Wagner. Essa interpretação ajuda a sufocar a palavra; mas a palavra é a essência da liturgia. A liturgia é essencialmente uma composição literária, sem consideração de efeitos teatrais ou pictórico-musicais. Talvez se entenda melhor o sentido da liturgia nas missas rezadas na alta madrugada, sem música, quando o sacerdote só murmura as palavras, e o silêncio absoluto em torno do sacrifício é menos efetuoso e mais profundo. É preciso ler e entender o texto – não basta ouvi-lo – para "sentire cum Ecclesia". Então a permanência de certos textos e as modificações de outros durante o ciclo do ano revelam-se como traços característicos de um "ciclo" em sentido literário, de uma epopeia. A primeira e maior epopeia que o Ocidente criou. Como todas as grandes epopeias, a liturgia constitui um mundo completo – criação, nascimento, vida, morte e fim – dentro dos muros da igreja. Mundo

fechado, cuja literatura é “exótica” num sentido diferente do da pagã: literatura de outro mundo.

Para designar o “fora”, a Igreja Romana, tão zelosa do uso exclusivo da língua latina, admitiu uma expressão do latim vulgar: “fuori le mura”; várias igrejas romanas chamam-se assim. A expressão lembra aqueles “diesque nostros in tua pace disponas” que foi inserto porque “fuori le mura” não havia aquela paz. A epopeia eclesiástica da liturgia decorreu só dentro dos muros. Lá fora, havia os bárbaros e a destruição.

Do ponto de vista da história universal, essa visão não é inteiramente exata. Fora da Itália e das províncias devastadas havia um outro mundo, em condições diferentes: Bizâncio. Por volta de 550, o Império grego, restaurado por Justiniano, fez um esforço surpreendente para reconquistar o mundo. Se esse esforço não se tivesse malogrado – as ruínas melancólicas de Ravena dão testemunho disso –, o Ocidente seria hoje grego e talvez eslavo. Porque falhou, Bizâncio não faz parte do mundo ocidental. A literatura bizantina só tem importância, para nós outros, como fonte de motivos e como contraste.

Em torno de Bizâncio existe um equívoco: a palavra emprega-se como sinônimo de estéreis discussões teológicas, de petrificação. Esse conceito não corresponde aos fatos históricos. A história bizantina é das mais movimentadas. Despendiam-se esforços, quase ininterrupos, para revivificar e continuar as tradições gregas, para opô-las às influências irresistíveis do Oriente e assimilar estas últimas. Durante muitos séculos, Bizâncio é um centro da civilização. O resultado daquelas lutas foi uma história desgraçada e uma literatura que não era apenas rica, mas também viva[176].

O primeiro encontro entre tradições gregas e influências orientais deu-se na hinografia bizantina. É o hinógrafo sírio Efrém que imita as formas da língua de Píndaro. É também sírio o hinógrafo Romanos, o maior poeta da literatura bizantina, esquecido depois tão inteiramente que só os estudiosos ocidentais do século XIX o redescobririam[177]. Por falta de tradições não é possível verificar a época em que Romanos viveu: indica-se, como data mais verossímil, o século VI. Romanos não parece muito original; talvez já encontrasse a sua forma, o *kontakios*, espécie de homilia metrificada de grande extensão. Os hinos de Romanos – nem todos autênticos – distinguem-se pela inspiração desenfreada, que às vezes rompe as formas

hieráticas, transformando-se em balbuciação extática. Para formar ideia da poesia de Romanos, o leitor moderno pensará nas grandes odes de Claudel, imaginando-as cantadas nas ondas de luz do serviço noturno de Natal de uma catedral bizantina.

Se Romanos é realmente do século VI, a sua poesia faz parte do imponente movimento de renascença que o imperador Justiniano promoveu. As duas fases desse movimento aparecem na reconquista da África e Itália e no restabelecimento da ordem político-administrativa pelo *Corpus Juris*, e, por outro lado, na formação de partidos políticos em Bizâncio, chegando a explosões de guerra civil, e na corrupção pela qual a Imperatriz Teodora é responsabilizada. Procópio de Cesareia[178] é o historiador de ambos os lados: nas *Historia varia* descreveu os feitos militares e a cultura da corte imperial; nas *Historia arcana*, a corrupção infame da mesma corte e das mesmas pessoas que tinha elogiado. A civilização bizantina apresentará sempre uma cabeça de Jano. É uma civilização de duas classes bem distintas: aqui, a corte, a aristocracia, o alto clero, munidos de todos os requintes da civilização madura e da decadência moral; ali, o povo chefiado pelos monges bárbaros e fanáticos, inculto, tumultuoso e ingênuo. Um poeta da alta sociedade, como Agathias, pode competir com as elegências do rococó francês; e o seu contemporâneo Johannes Malalas é o cronista popular, lido em voz alta nas esquinas, traduzido depois para muitas línguas, e primeiro fator da europeização dos eslavos. A literatura bizantina é vivíssima; e cumpre uma grande missão.

Tem a força de se renovar. No século VIII, Andréas Cretensis e Johannes Damascenus criam uma nova forma de poesia eclesiástica, o Cânon. Em 863, a Universidade é reaberta. Theodoros Studita, monge e chefe político, protagonista fanático na luta pela conservação das imagens nas igrejas, é um homem do povo; em Bizâncio, todos os movimentos populares tomam a feição superestrutural de guerras de religião. E como homem do povo, Theodoros é poeta realista, apresentando a vida monacal em cores diversas daquelas por que ela aparece nos ícones e na hagiografia. Ouvimos até falar de grandes espetáculos populares nas igrejas, mas estamos mal informados quanto ao drama religioso e ao mimo popular e obsceno; contudo, o *Cristus patiens* do século XI é qualquer coisa como os

mistérios da Paixão que se representarão nas *grand'places* das cidades medievais.

A vivacidade da literatura bizantina só se revela bem quando comparada com a situação no Ocidente. São os séculos IX, X, XI, realmente os "Dark Ages" da historiografia convencional. Em Bizâncio, o eruditíssimo Photios († 897) reúne no *Myrobiblion* as suas anotações de inúmeros livros antigos, e esse herói da formação universitária é, ao mesmo tempo, patriarca de Bizâncio e adversário cismático da Santa Sé em Roma. O imperador Constantino Porfirogênito († 959) digna-se de escrever o *De caerimoniis aulae*, espécie de regulamento interno da corte, no qual se criam as "magnificências", "excelências", "ilustríssimos" e "excelentíssimos" da nossa burocracia e dos nossos envelopes. Konstantinos Michael Psellos († 1078)[179], filósofo platônico e algo como um poeta parnasiano em meio dos tumultos na rua e das guerras com eslavos e mongóis, conta, na *Chronographia*, um século de história áulica, que ele viu de dentro: intrigas de eunucos, conspirações de generais, deposições e assassínios de imperadores, intervenções de mulheres e monges, todo esse caos de sabre, *boudoir* e liturgia, em meio da mais requintada arte de viver em palácios e morrer em conventos, ambos cheios dos mais luxuosos objetos de arte – os ocidentais, chegando a Constantinopla, ficavam boquiabertos: "Lors virent tot a plain Constantinoble cil des nés et des galies et des vissiers; et pristrent port et aancrerent lor vaissaiaus. Or poez savoir que mult esgarderent Constantinoble cil qui onques mais ne l'avoient veue; que il ne pooient mie cuidier que si riche vile peust estre en tot le monde, cum ils virent ces halz murs et ces riches tours dont ele ere close tot entor à la reonde, et ces riches palais et ces haltes yglises, dont il i avoit tant que nuls nel poist croire, se il ne le veist à l'oeil, et le lonc et le lé de la vile qui de totes les autres ere soveraine." Eis a impressão que Bizâncio causou a um rude cavaleiro ocidental do século XIII como Villehardouin. Mas não percebeu, entre os admiráveis palácios e igrejas, o povo miúdo vivacíssimo e turbulento, como aparece nas poesias populares de Theodoros Prodromos († c. 1180)[180], mendigo e parasito, boêmio e monge, excessivo e melancólico como um Villon bizantino. A imaginação exuberante desse povo já havia criado uma legião de romances fantásticos, sobre Alexandre e Troia, sobre Apolônio de Tiro e os Sete Sábios do Oriente, que irão invadir a imaginação ocidental, inspirando

Chrétien de Troyes e os cronistas de Arthus, Lanzelot e Amadis. O povo de Bizâncio chegou a criar uma epopeia popular, um ciclo de romances à maneira espanhola, sobre o guerrilheiro Digenis Akritas, que lutou na fronteira contra os árabes, e que na imaginação dos eslavos balcânicos se irá transformar lentamente em herói popular contra os turcos. Talvez o Ocidente inteiro tivese sido balcanizado, transformado em fronteira bárbara da civilização grega, se Bizâncio tivesse vencido. Mas o Ocidente não se bizantinizou nem se balcanizou. Foi preservado dos gregos pela invasão dos árabes, que fecharam os caminhos marítimos do Mediterrâneo, isolando Bizâncio de Roma. O Ocidente continuou latino. Nasceu a Europa.

163 O. Bardenhewer: *Geschichte der altkirchlichen Literatur.* 2.ª ed. 3 vols. Freiburg, 1912/1914.

P. de Labriolle: *Histoire de la littérature latine chrétienne*. Paris, 1920.

164 Quintus Septimus Florencius Tertullianus, c. 150-230.

De idolatria; Apologeticum; Ad martyres; De fuga in persecutione; De spectaculis; De cultu feminarum; De virginibus velandis, etc.

Edição: Migne, *Patrologia latina*, vols. I-II.

P. Monceaux: *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*. Vol. I. Paris, 1901.

F. Ramorino: *Tertulliano*. Milano, 1923.

165 Aurelius Ambrosius, 340-397.

De officiis ministrorum e muitos outros tratados; 91 cartas, sermões, etc.

Edição: Migne, *Patrologia latina*, vols. XIV-XVII.

E. Buonaiuti: *S. Ambrogio*. Roma, 1923.

166 Hieronymus, 331-420.

De viris illustribus: cartas, comentários bíblicos, etc., etc.; a Bíblia latina (Vulgata).

Edição: Migne, *Patrologia latina*, vols. XXI-XXX.

F. Cavallera: *Hieronymus*. 2 vols. Louvain, 1922.

U. Miricca: *Hieronymus*. 2 vols. Milano, 1923.

167 Aurelius Augustinus, 354-430.

Entre os inúmeros escritos destacam-se: *Contra academicos; Soliloquia; De immortalitate animae; De musica; De libero arbitrio; De Genesi; Confessiones; De civitate Dei; De gratia et libero arbitrio; De corruptione et gratia; Retractationes, etc., etc.*

Edição: Migne, *Patrologia latina,* vols. XXXII-XLVII.

E. Troeltsch: *Augustin, die christliche Antike und das Mittelalter*. Tuebingen, 1915.

E. Buonaiuti: *S. Agostino*. Roma, 1917.

P. Alfaric: *L'évolution intellectuelle se Saint Augustin*. Paris, 1918.

I. N. Figgis: *The Political Aspects of Augustine's City of God*. London, 1921.
E. Gilson: *Introduction à l'étude de Saint Augustin*. Paris, 1929.
H. J. Marrou: *Saint Augustin et la fin de la culture antique.* Paris, 1938.
V. I. Bourke: *Augustine's Quest of Wisdom*. Milwaukee, 1945.

168 S. W. Duffield: *The Latin Hymn Writers and Their Hymns*. London, 1890.
R. E. Messenger: *The Medieval Latin Hymn*. Washington, 1953.

169 W. Meyer: *Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterlichen Rythmik*. Vol. II. Berlin, 1905.

170 Peter Wagner: *Der Hymnus des heiligen Ambrosius*. Maria-Laach, 1898.

171 O "Te Deum laudamus" é atribuído, atualmente, ao santo bispo Nicetas de Remesiana (†415), sem se alegarem argumentos conclusivos.

172 Aurelius Prudentius Clemens, c. 348-400.
Psychomachia; Cathemerinon; Peristephanon.
Edição crítica por K. Bergmann, Wien, 1926.
A. Melardi: *La Psycomachia di Prudenzio*. Pistoja, 1900.
F. Ermini: *Peristephanon. Studi prudenziani*. Roma, 1914.

173 Venantius Honorius Clementianus Fortunatus, c. 530-600.
Edição: Migne, *Patrologia latina.* Vol. LXXXVIII.
R. Koebner: *Venantius Fortunatus*. Leipzig, 1915.

174 Gregorius Magnus, c. 535-604; papa, 590-604.
Liber regulae pastoralis; Liber dialogorum seu de vita et miraculis patrum italicorum; Registra.
Edição: Migne, *Patrologia latina,* vols. LXXV-LXXIX.
F. Tarducci: *Storia di Grogorio Magno e del suo tempo*. Roma, 1907.
W. Stuhlfath: *Gregor des Grosse*. Heidelberg, 1913.
F. Ermini: *Gregorio Magno*. Roma, 1924.

175 F. Cabrol: *Les origines liturgiques*. Paris, 1906.
L. Duchesne: *Les origines du culte chrétien*. 5.ª ed. Paris, 1920.
A. Baumstark: *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie*. Freiburg, 1923.

176 K. Krumbacher: *Geschichte der byzanthinischen Literatur*. 2.ª ed. Muenchen, 1897.
L. Bréhier: *Le Civilisation byzanthine*. Paris, 1950.

177 J. B. Cardinal Pitra: *Hymnographie de l'église grecque*. Roma, 1867.
K. Krumbacher: *Studien zu Romanos*. Muenchen, 1898.

178 Procopius de Caesarea, séc. VI.
Edição por E. Haury, 3 vols., Leipzig, 1905/1913.

179 A. Rambaud: *Psellus*. Paris, 1877.

180 E. Beltrami: *Teodoro Prodromo*. Brescia, 1893.

PARTE II

O MUNDO CRISTÃO

Capítulo I

A FUNDAÇÃO DA EUROPA

O PRIMEIRO fato histórico da chamada "Idade Média" é a fundação da Europa moderna: a delimitação das fronteiras que a definem, a definição das nações que a habitam, a proclamação da unidade que, apesar de tudo, a caracteriza.

A afirmação parece paradoxal, mas só enquanto aquela expressão "Idade Média" é mantida. Pressupõe ela um esquema da história universal em forma de trinômio, no qual o membro médio, impermeável às influências do primeiro e vencido pelo terceiro, representa uma decadência intermediária, depois de uma catástrofe e antes de uma renascença. O esquema está hoje gravemente comprometido. Descobriram-se várias "renascenças" durante a chamada "Idade Média", das quais a "grande" Renascença dos séculos XV e XVI é apenas a continuação: a renascença carolíngia do século IX, a renascença "franciscana" dos séculos XII e XIII, a renascença escolástica ou francesa do século XIII, e ainda outra francesa, a dos nominalistas do século XIV; de modo que existe continuidade quase ininterrupta[181]. Por outro lado, a queda do Império romano não teve as consequências definitivas que se lhe atribuíam antigamente. Foi possível demonstrar que as instituições romanas sobreviveram em grande parte à catástrofe, e que a vida administrativa, econômica, social e intelectual dos primeiros séculos "medievais", até, mais ou menos, a época carolíngia, não diferia

essencialmente da vida nos últimos séculos da Antiguidade[182]. Com essas duas verificações, o conceito "Idade Média" perde o sentido, a separação dos três membros do trinômio histórico é substituída pela continuidade.

Mas a continuidade não é perfeita. Sobretudo quanto ao começo da época intermediária, não se consegue a abolição total do velho conceito. A grande interrupção é só deslocada, dos séculos V e VI para os séculos VII e VIII ou IX. Evidentemente, cumpre substituir a "catástrofe do Império", como acontecimento decisivo, por qualquer outro acontecimento, menos espetacular, ocorrido dois ou três séculos depois, e que teve as consequências atribuídas antigamente à invasão dos bárbaros.

Com efeito, houve duas invasões bárbaras; após a primeira, iniciada no século IV, houve, nos séculos VIII e IX, a dos *vikings* germânicos do Norte e a dos húngaros do Oriente. Muitos monumentos e instituições que tinham sobrevivido à primeira invasão, foram então destruídos. Contudo, a segunda invasão foi transitória, não chegou ao estabelecimento dos bárbaros dentro das fronteiras tradicionais da Europa; e as consequências também só não teriam sido transitórias se *vikings* e húngaros não tivessem tido, sem o saberem, um aliado poderoso no Sul. Na mesma época, os árabes conquistaram a Espanha e a Sicília, invadiram a França e a Itália meridional e chegaram a ameaçar Roma. A famosa batalha de Poitiers, em 732, salvou o Norte da França, mas não conseguiu salvar a Provença; os árabes chegaram até Avignon. E já não era possível anular o acontecimento decisivo: o Mediterrâneo estava fechado. Sobre a base desse fato histórico Pirenne construiu uma hipótese impressionante para explicar o retrocesso naqueles séculos[183].

A civilização antiga baseava-se no comércio livre entre os países mediterrâneos; e, considerando-se a precariedade dos transportes terrestres, eram os caminhos marítimos de importância vital. A separação do Império em duas partes, o Império ocidental de Roma e o oriental de Bizâncio, não prejudicou o comércio marítimo entre eles; nem o prejudicou a invasão dos bárbaros, que era uma invasão pelos caminhos terrestres. Nem a própria queda do Império ocidental teve, por isso, consequências definitivas. Só a ocupação de quase todas as costas do Mediterrâneo ocidental pelos árabes acabou com o comércio marítimo. As esperanças bizantinas de uma reconquista do Ocidente estavam frustradas. Interromperam-se, não

completamente aliás, as relações entre o mundo grego e o mundo latino, e a possibilidade de uma Europa bizantina estava excluída para sempre.

O fechamento do Mediterrâneo interrompeu o comércio marítimo, e o comércio nos caminhos terrestres tornou-se mais precário do que nunca. A troca de produtos manufaturados cessou, e as aglomerações humanas viram-se obrigadas a produzir, em autarquia perfeita, aquilo de que precisavam. O Ocidente reagrarizou-se. Os latifúndios aristocráticos ficaram como únicos centros de atividade econômica. A sociedade hierarquizou-se em aristocratas e servos. A organização política correspondente a essa organização hierárquica da sociedade é o feudalismo. O capital, excluído dos negócios de competição livre, imobilizou-se nas mãos da aristocracia rural e da Igreja, que também se feudalizou. Os chefes supremos desses dois organismos feudais, o rei dos francos e o papa, fizeram a aliança que substituiu, no Ocidente, o cesaropapismo bizantino. A aliança instável e insegura, aliás, responsável pelas evoluções futuras e inesperadas.

Aristocratas e servos não eram os únicos componentes dessa sociedade. Havia também vagabundos sem lar nem categoria social, e entre eles vão surgir os futuros negociantes e capitalistas. E havia mais uma classe, de caráter social menos definido: o clero. O alto clero, bispos e prelados, pertencentes, as mais das vezes, às famílias aristocráticas, já se estava feudalizando. O clero regular fundou centros independentes, com a estrutura econômica dos latifúndios, mas sem relação com o poder político: os grandes conventos. Daí surgiu uma classe de clérigos capazes de conceber e exprimir o espírito da época.

Economia sedentária, capital imobilizado e horizontes marítimos fechados produziram fatalmente uma concepção fechada do mundo. Um mundo espiritual, fechado dentro dos muros sólidos da disciplina monacal, comparáveis aos muros sólidos das igrejas-fortalezas do estilo românico. Dentro desses muros eclesiásticos havia uma vida independente: a vida da liturgia. Os cultores da liturgia são os monges. Em certos conventos europeus, o canto litúrgico não cessou um dia só, durante mais de mil anos; e quem assiste hoje uma missa solene, em um desses conventos, com os escolásticos tonsurados servindo ao abade e o coro cantando o cantochão gregoriano, compreende a situação insulada daqueles conventos, em meio de uma

sociedade rudemente agrária e das tempestades produzidas pelas invasões dos bárbaros *vikings* e húngaros.

A civilização da época é clerical; ou melhor, é monacal e escolar. O centro de irradiação dessa civilização pedagógica foram as ilhas britânicas. Mas é preciso distinguir. Os monges irlandeses revelaram toda a mobilidade da raça céltica[184]. Viajar – viajar, a pé, pelas florestas e pântanos, era, então, um trabalho bem penoso – é para eles um meio de fazer vida ascética. Aparecem em toda a parte, fundando conventos: Luxeuil, na França; Stavelot, na Bélgica; Sankt Gallen, na Suíça; Bobbio, na Itália. Aos monges irlandeses, de espírito independente, devem-se as bases de posteriores "renascenças". Os monges ingleses são mais sedentários; gostam de dedicar-se, em modestas casas de campo em torno da igreja, ao estudo das letras clássicas. Beda Venerabilis[185] é um monge assim; de erudição universal, mas de um horizonte intencionalmente limitado à sua ilha, escreveu a *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, equilibrada, razoável, patriótica sem excesso, clássica sem pedantismo. Beda é o primeiro *scholar* inglês.

Entre os anglo-saxões, a mentalidade cristiano-latina encontra-se com o vivo espírito religioso da raça, produzindo uma literatura religiosa notável, em idioma germânico[186]. Antes do fim do século VII escreveu Caedmon os seus famosos hinos, antecipação da poesia eclesiástica de Quarles e Cowper. Do século seguinte é a *Anglo-Saxon Genesis*, paráfrase poética do primeiro livro de Moses, na qual a devoção bíblica se mistura com sentimento da Natureza e certa compreensão do lado noturno, demoníaco, da Criação; Milton, amigo de Iunius, que descobrira esses poemas, deve ter conhecido essa *Genesis*. O último e maior dos poetas anglo-saxões é Cynewulf, o autor de *Christ* e *Elene*, poemas narrativos nos quais a mistura de religiosidade e gosto pela poesia descritiva já é, outra vez, tipicamente inglesa[187]. A literatura dos leigos anglo-saxões encontra um centro na corte do grande rei Alfredo[188], tradutor de Gregório Magno, Beda e Boécio. Esta última é significativa: o rei é quase um santo, mas tem as suas veleidades de cultura clássica independente; é o primeiro *gentleman-scholar*.

Um rebento continental do humanismo anglo-saxônico é a "Renascença carolíngia"[189], assim chamada porque foi da iniciativa do imperador Carlos Magno. À "Renovatio Romani Imperii" pela coroação romana, em 800,

devia corresponder a "renovatio" das letras clássicas. Na residência imperial, em Aquisgrana, reuniu certo número de clérigos britânicos, em uma escola palaciana, a cujos trabalhos o imperador assistiu pessoalmente, para dar um exemplo de aplicação à corte e ao povo; o diretor da escola, Alcuíno[190], era o seu ministro da educação. Seria, porém, um erro atribuir a Carlos Magno o intuito de desinteressada divulgação de cultura. Alcuíno fora discípulo do arcebispo Egbert de York, e portanto discípulo indireto de Beda Venerabilis; foi mestre-escola e clérigo. Todas as suas obras têm fins didáticos, às vezes em forma de catecismo, e a *Disputatio puerorum per interrogationes et responsiones* dá um panorama vivo dos métodos pedagógicos, na escola de Aquisgrana. Liam-se muito os autores pagãos, Virgílio de preferência, por ser capaz de uma interpretação cristã. O fim imediato era a latinização dos povos germânicos; o verdadeiro objetivo da Renascença carolíngia era a conquista e dominação espiritual dos germanos pela Igreja romana: o amplo império de Carlos Magno, compreendendo a França e a Alemanha de hoje e grande parte da Itália, não tem outra unidade senão aquela romana.

Daí resulta não serem os efeitos da Renascença carolíngia muito profundos, mas extensos. À aplicação dos monges copistas da época carolíngia devemos quase todos os manuscritos conservados, de poetas e prosadores romanos. Promoviam-se os estudos clássicos nos conventos da Renânia, da Bélgica e França, em Corvey, Stavelot, Luxeuil. Mais para o Oriente, Sankt Gallen, na Suíça, torna-se o maior centro de estudos[191]. Aí, o monge Ekkehard († 973), o primeiro de quatro monges famosos com este nome, escreveu o poema latino *Waltharius manu fortis*, no qual a forma virgiliana e o espírito de guerreiro germânico se misturam com a nostalgia do monge pelo vasto mundo, lá fora. O Alcuíno de Sankt Gallen é Notker Labeo († 1022), tradutor de Boécio e das *Categoriae*, de Aristóteles; sabemos que traduziu também as *Bucolica*, de Virgílio, e a *Andria*, de Terêncio, para os fins do ensino. O quarto Ekkehard († 1060) escreveu, nos *Casus sancti Galli*, a crônica do convento: liturgia e pequenos incidentes da vida escolar, contatos (às vezes sedutores) com o mundo, lá fora, olhares para as montanhas suíças e o lago de Constança, invasão dos húngaros, resistência armada dos monges, devastação, fome, salvação dos manuscritos preciosos – o

convento que ainda hoje existe, na cidade industrializada da Suíça, tem realmente um passado venerável.

A renascença carolíngia não sobreviveu ao seu fundador; fora uma tentativa muito intencional, demasiadamente racional. Mas os efeitos não se perderam de todo, porque correspondiam a uma realidade. Essa primeira renascença é a superestrutura, algo precária, do Império feudal, aliado ao Papado romano: edifício político-religioso, totalmente diferente do Império grego de Bizâncio e oposto a ele pela diferença linguística. Em Bizâncio, a tradição grega continuou, sem interrupção e, por isso, sem renascença. No Ocidente, a latinização dos bárbaros germânicos criou um novo mundo. De uma "renascença" – é preciso chamar a atenção para o sentido literal da palavra – nasceu a Europa. Quando o Papa Gregório IV introduziu na França, em 835, a festa romana de Todos os Santos, da comunhão entre os espíritos celestes e o gênero humano pela liturgia, sancionou a unidade latina do Ocidente; a matriz desse culto de todos os santos é a igreja Santa Maria ad Martyres, o antigo *Panteão* de todos os deuses romanos, em Roma.

Os fundamentos do edifício não estavam bem seguros. O inimigo, lá fora, *vikings* e húngaros, não teria sido tão perigoso, se não houvesse também o inimigo de dentro: o fato incontestável de a cristianização dos germanos ter ficado imperfeita. Os testemunhos são muitos. Gregório de Tours[192] é um bispo da "época das migrações dos bárbaros"; ligado pelo sangue à aristocracia germânica, mas isento de preconceitos bárbaros, pela qualidade de clérigo e bispo da Igreja Romana. O seu latim é bárbaro e horrivelmente confuso; mas a sua fé nos milagres de São Martinho e dos santos da região (*De vita patrum*), que ele conheceu pessoalmente, é de uma ortodoxia impecável. O historiador dos merovíngios é fiel, digno de toda a confiança; só a sua filosofia da história é algo infantil. A História, segundo Gregório, serve para revelar os desígnios de Deus; o próprio Gregório foi testemunha de acontecimentos milagrosos, do fim miserável dos aristocratas ímpios e do triunfo dos bispos ortodoxos. Infelizmente, a frequência dos milagres é insuficiente. Uma verdadeira santa, como Radegonda, mecenas do poeta Venâncio Fortunato e fundadora do convento de Saint-Croix, em Poitiers, é personagem rara entre as figuras terríveis dos reis merovíngios Sigeberto e Quilperico, e das suas condignas esposas Brunilda e Fredegonda, que devastam a corte e o país, física e moralmente, por meio

da guerra civil, pelo assassínio, veneno, incesto, estupro, mutilações, profanações, horrores de toda a espécie, dos quais a *História dos Francos* é o relato fiel, pitoresco e comovido de angústia. A conversão de Clóvis não adiantou nada. Os instintos selvagens dos bárbaros até foram exacerbados pelos requintes da decadência romana.

Mesmo entre os anglo-saxões, o cristianismo ainda não penetrara no fundo da alma. É testemunho disso o *Lay of Beowulf* [193], considerado hoje, por alguns, como o poema épico mais poderoso que já se escreveu nas ilhas britânicas. Embora o enredo seja de feição mitológica – a vitória de Beowulf sobre o gigante antropófago Grendel e a sua morte no momento da vitória sobre um dragão –, o fundo do poema é histórico, e os acontecimentos, despidos da transfiguração poética, podiam ser verificados na Dinamarca do século VI. O desconhecido autor do *Beowulf*, se não é cristão, pelo menos vive em país cristão e conhece a moral cristã: *Beowulf*, um daqueles "heróis da civilização" que aparecem em muitos mitos primitivos, é ligeiramente decalcado sobre a figura do Cristo. Mas a profunda seriedade do poema não se deve ao Evangelho; decorre da força indomável de germanos que, mesmo quando convertidos, não se convertem.

Com efeito, os germanos não esqueceram. Os longobardos já estavam havia séculos na Itália, batizados, governando um país de fala latina, em contato íntimo, na região meridional, com os bizantinos e a civilização grega, quando um velho monge de Monte Cassino, Paulo Diácono[194], se recorda do passado remoto dos seus patrícios, nas praias brumosas do mar setentrional; transmite fielmente as lendas que ouviu na infância, sem lhes entender o fundo pagão; mas, quando fala da grande batalha entre longobardos e gregos, perto de Ravena, o combate histórico transforma-se para ele em luta mística entre deuses da luz e fantasmas noturnos. É assim que a notícia da "Rabenschlacht" chega aos alemães medievais, transformada em "saga".

O paganismo germânico tem vida mais tenaz entre a gente do Norte. Lá, produz uma literatura notável em língua islandesa[195]. O seu monumento principal é a *Edda*[196], vasta compilação de canções mitológico-heroicas e poemas didáticos, estes últimos muito ao gosto dos germanos. Os poemas heroicos da *Edda*, como a *Helgakvida*, a *Sigurdakvida*, a *Helreid Brynhildar* e a *Godrunarvida*, foram outrora considerados como as fontes mais

antigas da Nibelungensaga alemã; são, porém, versões posteriores da lenda semi-histórica dos germanos do Sul, adaptadas apenas ao espírito nórdico, que aparece nu e cru nos poemas mitológicos da *Edda*: *Voeluspa*, *Balders draumar*, *Hávamál*, *Grimnismál*, *Voelundarkvida*. Constituem verdadeiro compêndio da mitologia nórdica, de Odin, Thor, Frigg, Freyr, Loki, sem a mínima influência cristã, sem as atenuantes poéticas e subentendidos filosóficos, que o romantismo e Wagner introduziram nas suas versões anacrônicas. O mesmo estado de espírito informa a historiografia de Snorri Sturluson[197]; a sua *Heimskringla* é uma coleção admirável das sagas históricas que se referem aos primeiros séculos da história noruego-irlandesa.

As "sagas"[198] constituem uma literatura *sui generis*. São relatos rigorosamente históricos, às vezes biográficos, que ora tratam da biografia de uma família inteira, ora se limitam à autobiografia: *Eyrbyggjasaga*, *Egilssaga*, *Grettissaga*, *Vapnfridngasaga* e outras contam a vida dos conquistadores noruegueses da Islândia, a partir do século IX, as lutas sangrentas entre famílias inimigas e irmãos que se odeiam, as batalhas e os extermínios, os adultérios e as vinganças, a vida miserável dos proscritos, as aventuras além-mar, na Inglaterra e, mais tarde, até no Mediterrâneo, na Palestina, na Groenlândia. A *Njálssaga*, sobretudo, oferece um panorama completo dessa gente terrível. O estilo do relato é lacônico, abrupto como a linguagem deles. Não se sente a mínima influência do latim, fato que torna as sagas fenômeno único na literatura medieval. Aquela gente também não é cristã, embora batizada. Não dissimula as paixões violentas, os atos vergonhosos, nem sente remorsos. Do ponto de vista cristão, são monstros.

Os eclesiásticos sabiam de tudo isso. No século XI, o cônego e o historiador Adamus de Bremen assusta-se dos germanos setentrionais: não conhecem pudor nem clemência nem arrependimento, a sua aparente ascese só serve para fortalecer o corpo. Até o seu famoso heroísmo é apenas egoísmo e ambição do poder, e a sua lealdade uma lenda; estão sempre dispostos a trair amigos e inimigos. E, apesar de tudo, o cônego devoto não dissimula certa admiração por esses monstros inconversíveis; ele mesmo também é germano. As suas observações constituiriam o melhor comentário de moralista à vida e obra de Egil Skallagrimsson[199]; *viking* violento, que esteve na Noruega e na Inglaterra, expulso e vitorioso, batido e

indomável, cruel e nobre, avarento e infame, e um grande poeta. Escrevendo "lausar visur", poemas em louvor de reis e guerreiros, não hesitou em prostituir, por dinheiro, a sua poesia. Em outras canções exulta com as suas conquistas eróticas, que mais se asssemelham a estupros, e as suas vitórias, que se parecem com assassínios. Mas era um amigo fiel e amava os seus, e, quando lhe morreu o filho, escreveu a admirável canção fúnebre "Sanatorrek", furioso contra o injusto deus Odin e conformando-se com o destino, em resignação estoica. Nenhuma tradução para línguas modernas é capaz de exprimir a força primitiva dos versos finais, em que o poeta, de espírito indomável, espera a própria morte e – até – a eternidade do Inferno:

"Dog skal jèg glad
og uden sorg
med villigt sind
vente doenden."

Pois Egil é o menos "europeu" de todos os poetas da história literária europeia: reflete, nos seus poemas, uma primitivíssima economia, quase de silvícolas, e ignora o cristianismo.

O grande monumento dessa mentalidade é a historia dos dinamarqueses de Saxo Grammaticus[200]. Chamaram-lhe "Grammaticus" porque foi cônego da catedral de Roeskild e escreveu em latim. Com efeito, o núcleo da sua obra é a biografia do seu admirado arcebispo Absalon, biografia que constitui, hoje, o livro XIV dos *Gesta Danorum*; pois Saxo continuou a narração histórica além da morte do arcebispo, e, mais tarde, escreveu os 13 livros de introdução, da história antiga e lendária dos dinamarqueses. O latim da obra é duro, mas não bárbaro. Saxo pertence ao número dos humanistas do século XIII da estirpe de Johannes de Salisbury e Alexander de Hales; é o Lívio de sua nação. Como Lívio, inclui as lendas nacionais na sua história, não por credulidade, mas por orgulho. Todas as tradições do Norte lhe são familiares, inclusive as norueguesas; e entre os personagens pseudo-históricos aparece um pálido príncipe da Dinamarca, Amleth. O humanista também se revela nos metros antigos que empregou para traduzir as

velhas canções. Só uma parte do tesouro comum da civilização daquele tempo foi completamente esquecida pelo cônego da catedral de Roeskilde: o cristianismo. O nome de Deus não aparece no *Gesta Danorum*.

Eis a gente que invadiu, a partir do século IX, o Ocidente, devastando-o de maneira impiedosa. Foi então que muitas instituições e monumentos da Antiguidade, já transformados em meros resíduos inúteis pela reagrarização, desapareceram. Foi então que se apagaram os últimos vestígios da vida urbana. Quando os habitantes voltaram para a Treves devastada, contentaram-se com barracas de madeira, colocadas sobre os restos dos muros romanos. Muitas cidades sobreviveram apenas como nomes de comarcas rurais. Criminosos, sectários e feiticeiros residiam nas ruínas do Forum Romanum, que a imaginação popular povoava com espectros e fantasmas, últimas encarnações dos deuses pagãos. Administração não havia; a usurpação dos senhores feudais era lei; famílias, castelos e aldeias fizeram guerras privadas; a *Fehde* ou *feud* – não existe palavra neolatina para designar o estado de guerra civil permanente entre os feudais – era fenômeno geral. A devastação moral não parou às portas da Igreja Romana, governada por assassinos e suas concubinas: a famosa "pornocracia" romana do século X. A fome chegou a extremos do canibalismo[201].

A reação veio da Igreja. Em 910, Odo fundou o convento de Cluny. A regularidade da disciplina litúrgica suplantou a anarquia espiritual. A ascese venceu a sujeira física, a intemperança da mesa, a sexualidade desordenada. Às portas do convento aboliu-se a propriedade, com todas as consequências. A reforma cluniacense limitava-se no começo a certos conventos e "igrejas locais". Roma permanecia inacessível. Mas conquistaram-se, enfim, países inteiros, constituindo-se ilhas moralizadas dentro da Igreja universal, as igrejas nacionais da França e da Alemanha, das quais os bispos eram cluniacenses: os bispados constituíram os fundamentos da reorganização administrativa. Surgiram, assim, o Estado francês dos Capetingos e o Império romano-alemão dos três imperadores de nome Otto. E a ideia da reforma se universalizou. Otto I ainda é um rei alemão; Otto II já tem grandes projetos na Itália; Otto III julga-se César e passa a residir em Roma. Com o universalismo, era incompatível a guerra civil generalizada. Os monges promovem uma reação democrática do povo contra os feudais, exaltam a ideia da "Treuga Dei", do armistício pelo amor de Deus. Em 989, conclui-

se o pacto de paz geral, em Charroux; em 1000, em Poitiers, a guerra feudal é solenemente abolida. Aparecem outros monges, os cistercienses, e substituem a guerra pelo trabalho. Com a pacificação e a reconquista da terra devastada ressuscita o conceito da tradição, que recebe, de maneira muito especial, a sanção eclesiástica: o abade Odilo de Cluny († 1048) institui o dia santo de Finados, a primeira festa da Igreja ocidental, que não se conheceu antes no Oriente grego; é a festa da comunhão que liga os vivos aos mortos. Nas almas, nutridas de liturgia, constrói-se um mundo completo, hierárquico, o mundo dos três reinos: inferno, purgatório, paraíso. A pobre vida terrestre é superada por outra vida, espiritual e mais real. É o único momento da história ocidental moderna que tem semelhança, se bem que longínqua, com o "realismo" grego, capaz de construir mundos ideais e de transformá-los em realidades.

Os criadores da nova mentalidade tinham, às vezes, plena consciência disso. Citam-se agora as palavras com as quais Rabanus Maurus exaltou a gramática "imperecível", quase como se fosse um sacramento: "Grammata sola carent fato, fortemque repellunt." Se fosse apenas disciplina escolar, seria a repetição do experimento carolíngio; e, com efeito, houve, no tempo dos três imperadores de nome Otto, uma tentativa de "renascença otoniana"; a religiosa alemã Hrotswith[202] escreveu oito comédias hagiográficas, em estilo terenciano, primeira tentativa do humanismo cristão para criar um teatro. Desta vez, porém, já não se trata só de exercícios gramaticais de mestres-escolas. Agora, a gramática rege a língua dos anjos. A nova literatura começa com um coro interminável de hinos[203].

Os hinos mais antigos são quase todos anônimos, como a própria liturgia, da qual chegam a fazer parte. A tradição atribui a Rabanus Maurus († 856) o hino que clama pelo advento do Espírito Santo:

"Veni, creator Spiritus…
Accende lumen sensibus:
Infunde amorem cordibus";

outros hinos são atribuídos a Venâncio Fortunato, Teodulfo de Orléans, a nomes famosos do passado. Lugar mais preciso na história literária está reservado a Notker Balbulus († 912)[204], que, ao que parece, inventou uma nova forma litúrgica: a sequência, poemas em versículos, espécie de verso livre; entre os autores – quase sempre incertos – de sequências, aparece o polígrafo Hermanus Contractus († 1054), que teria sido autor do "Salve, Regina misericordiae", em que os versos

"... ad te clamamus, exsules filii Hevae,
ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrymarum valle."

exprimem a angústia da época.

A sequência esconde, no seu aparente prosaísmo, certos artifícios, quase claudelianos: cadências que se repetem, assonâncias e aliterações, rimas internas. Quando o hino se renovou, sob a influência das "renascenças" sucessivas, introduziram-se aqueles artifícios em uma linguagem mais clássica, produzindo uma forma nova de poesia, arcaica e "moderna" ao mesmo tempo. São desse tipo as poesias de Petrus Damiani[205]. Este asceta furioso, que se flagela duramente a si mesmo, não é menos rigoroso para com o mundo; inimigo feroz do papa Gregório VII, porque o poder corrompe a alma, e inimigo feroz da filosofia e das letras, porque a cultura corrompe o espírito. Mas esta alma "naturalmente conventual" é também a de um político, no mais alto sentido da palavra, a de um diretor de consciências e homens; e quando o inimigo das letras pretende exprimir as suas ânsias apocalípticas, a obsessão da morte e do demônio e do último dia do mundo, então lhe ocorrem versos de uma precisão romana:

"Hora novissima, tempora pessima sunt, vigelemus.
Ecce minaciter imminet arbiter ile supremus."

A aliança de asceta visionário e político ascético volta na alma mais suave de Bernardo de Clairvaux[206]. Também ele é inimigo do poder corruptor, mas o livro *De consideratione*, dirigido ao papa Eugênio III, ensina uma política do amor. O rigorismo moral de Bernardo, pregador extático sobre o Cântico dos Cânticos, acaba na contemplação e na união mística, e o seu ascetismo cultural, de que deu testemunho na luta inquisitorial contra Abelardo, é susceptível de efusões líricas. Os hinos, que a tradição lhe atribuiu, não lhe pertencem. Mas nasceram no seu ambiente, porque são do seu espírito o ardor místico do "Jesu dulcis memoria" e a emoção dolorosa do "Salve, caput cruentatum". São os hinos mais sentidos, mais líricos da Igreja latina.

São quase da mesma época numerosos outros hinos, anônimos todos, e na maior parte marianos, que se assemelham bastante aos hinos pseudobernardinos, distinguindo-se, no entanto, pelo lirismo mais musical. A modificação parece puramente literária; mas é de uma importância muito maior.

Os hinos litúrgicos caracterizam-se pela estranha magia da língua: vogais longas, com preferência pelos ditongos; determinadas combinações de sons; recitativos monótonos; a melodia do verso encontra-se "abaixo do limiar dos conceitos intelectuais", como se as palavras fossem feitas para acomodar-se a um ritmo já preexistente, à inaudível harmonia das esferas. Essa magia linguística é que exprime as angústias apocalípticas e júbilos angélicos do "homo cluniacensis". Pela magia linguística, o hino representa, em forma adequada, certos sentimentos religiosos – a "majestas tremenda", o "amor mystic" – que são, por si mesmos, inefáveis: os sentimentos "numinosos"[207]. Esse traço característico é comum aos hinos de todas as religiões em certa fase da sua evolução: ressoam hinos assim nos templos budistas e nas sinagogas. O hino litúrgico em língua latina distingue-se pelo fato de conservar a capacidade de exprimir conteúdos dogmáticos de maneira muito precisa. Naqueles hinos marianos, porém, o ritmo prejudica o conteúdo, transformando o dogma mariano em substrato de uma poesia quase erótica; as cesuras não são determinadas pela lógica da frase, e sim pela música do verso; um elemento musical, a rima, rompe o equilíbrio métrico; os símbolos, que pretendem representar o dogma, tornam-se independentes.

O grande poeta dessa fase é Adam de St. Victor[208]. Grande poeta exatamente porque o valor da sua poesia reside mais nas qualidades literárias do que nas qualidades litúrgicas. O poeta do "Salve, mater salvatoris" e do "Ave, virgo singularis" um criador de símbolos: inventou ou popularizou um conjunto impressionante de metáforas mariológicas. Desde Adam de St. Victor, toda a gente entende imediatamente o

"Rosa mystica,
Turris Davidica,
Turris eburnea,
Domus aurea,
Foederis arca,
Janua coeli,
Stella matutina."

Adam de St. Victor moveu esses símbolos por meio de uma arte extraordinária do verso, de troqueus de sete ou oito sílabas, fortemente ritmadas e suavemente rimadas. Arte quase parnasiana, que devia acabar, nos seus imitadores, em rotina.

O hino salvou-se pela influência do grande movimento religioso que deu ímpeto inédito aos sentimentos numinosos do franciscanismo. Mas a última palavra coube à solidificação do sentimento: a volta ao conteúdo dogmático sem o qual o hino da Igreja perderia a sua significação especial. Por isso, o maior teólogo dogmático da Igreja romana também é o seu maior poeta litúrgico: Tomás de Aquino[209]. Os seus poucos hinos – "Pangue, lingua, gloriosi" e "Lauda, Sion, Salvatorem" – reúnem duas qualidades que raramente se encontram na poesia lírica: a maior precisão e a maior musicalidade. Seria possível comentar esses hinos como se fossem tratados teológicos sobre a eucaristia; ao mesmo tempo, versos como

"Tantum ergo sacramentum
Veneremur cernui:

Et antiquum documentum
Novo cedat ritui:
Praestet fides supplementum
Sensuum defectui..."

ficam indelevelmente na memória, o que é um dos critérios mais seguros da grande poesia.

Esta última fase da hinografia latina tem, outra vez, importância mais do que literária. A Igreja romana não adotou o "credo ut intelligam", algo fideísta, de santo Anselmo, mas tomou como base do seu dogma a filosofia aristotélica[210]. Também não foi aos discípulos entusiasmados de são Francisco, e sim aos filhos eruditos de são Domingos, que coube a tarefa de construir a catedral da escolástica. Quando ficou pronto o edifício, que o "homo liturgicus" de Cluny começara, era um sistema filosófico e uma instituição jurídica.

Esse edifício não está, de modo algum, separado do mundo profano. Ao contrário, só agora a Igreja é capaz de vencer os restos do paganismo germânico e penetrar até nos modos da vida profana. As catedrais levantam-se nas *grand'places* das cidades. Em todo o castelo há uma capela particular. Já com os cluniacenses, os ideais cristãos começam a modificar o ideal do guerreiro germânico; começa a esboçar-se o tipo do cavaleiro cristão, do futuro cruzado. As cabeças dessa gente estão cheias de lendas fantásticas, tradições pagãs, lembranças bélicas. Acontece, porém, que a elaboração literária desse mundo ideal é feita, principalmente, por clérigos. As origens da epopeia medieval ligam-se à cristianização definitiva do Ocidente.

A historiografia literária francesa distingue tradicionalmente três ciclos de epopeia medieval: o Ciclo de Carlos Magno, o Ciclo Bretão e o Ciclo Antigo.

O Ciclo de Carlos Magno, a "geste de Charlemagne"[211], tem origem histórica. A batalha de Roncesvales, contra os árabes espanhóis, em 15 de agosto de 778, nunca foi esquecida; tornou-se lendária. À memória do herói Rolando acrescentaram-se as lendas locais das igrejas, situadas nos caminhos da romaria para Santiago de Compostela, a qual tinha que passar por aqueles lugares de recordações bélicas. E os clérigos daquelas igrejas eram

os que, conforme a hipótese de Bédier, elaboraram as lendas épicas. A intervenção de Carlos Magno e dos seus "pares" naquela luta introduziu extensa matéria de outra proveniência, lembranças de guerras feudais francesas, na própria França e em todo o mundo; tradições germânicas, pedaços do ciclo bretão, lembranças das Cruzadas contribuíram também para a elaboração de numerosas gestas em torno da "geste de Charlemagne". *Guillaume d'Orange, Aimeri de Narbonne, Enfances Ogier, Berte aux grands pieds, Elie de Saint-Gilles, Fierabras* pertencem mais diretamente ao ciclo central. Em *Doon de Mayence, Renaud de Montauban, Raoul de Cambrai, Girart de Roussillon,* Carlos Magno aparece menos simpático; porque essas gentes tratam da luta dos feudais contra o poder real, refletindo a época anterior à "Treuga Dei". Enfim, em *Enfances Godefroy, Chevalier au Cygne* e na *Chanson d'Antioche* aparecem as Cruzadas. O conjunto, muito heterogêneo, constitui a "Geste française".

O Ciclo Bretão[212], no qual se destacam os feitos do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda, as aventuras de Gavain, Lancelot, Tristão e Isolda, Parcifal e a Demanda do Santo Graal, tem origem céltica. Na *Historia Britonum*, de Nennius, obscuro historiador latino do século VIII, Artur aparece como herói dos celtas britânicos contra os invasores anglo-saxões. As versões autenticamente célticas da lenda estão no *Mabinogion*, coleção de narrações na língua do País de Gales; aqui a figura de Artur e dos cavaleiros já perdeu todo o caráter histórico, achando-se inteiramente transformados pela vivíssima imaginação céltica, nutrida de lendas de feiticeiros, fadas, florestas encantadas, castelos misteriosos, espectros. O *Mabinogion*, na sua forma atual, foi redigido só no século XIV; os seus heróis célticos já têm a feição de cavaleiros franco-normandos. Para o mundo não céltico, a mesma transformação foi operada pelo "historiador" Geoffrey of Monmouth[213], cuja fantástica *Historia regum Britanniae* foi escrita entre 1135 e 1138; parece que Geoffrey pretendeu criar, intencionalmente, um *pendant* inglês da *geste* francesa. O último retoque, enfim, foi de natureza religiosa. Deu-se sentido cristão a certos episódios do ciclo, e como episódio final apareceu, em vez da viagem do rei Artur para a ilha de Avalun, paraíso dos celtas, a Demanda do Santo Graal e a transformação da Távola Redonda de grupo de cavaleiros aventurosos em irmandade de cruzados místicos.

O Ciclo Antigo[214] representa a sobrevivência de certos temas greco-romanos, tratados de maneira anacrônica como se os heróis e heroínas de Homero e Virgílio fossem cavaleiros e damas medievais. A Idade Média ignorava as epopeias homéricas. Conheceu apenas duas abstrusas versões da decadência latina: as *Ephemeris Belli Troiani*, de um pretenso grego Dictys Cretensis, que foram traduzidas, no século IV da nossa era, pelo romano não menos obscuro Quintus Septimius; e a *De excidio Troiae Historia*, de um falso frígio Dares, do século V. Dictys e Dares distinguem-se de Homero, não só pelo valor literário, mas pelo ponto de vista. Tomam o partido dos troianos contra os gregos, e disso gostavam os cavaleiros e damas medievais, porque simpatizavam com o casal adulterino Páris e Helena. Motivos parecidos causaram a popularidade de um episódio da *Eneida*: Eneias e Dido. As versões romanescas das conquistas e viagens de Alexandre Magno satisfizeram a curiosidade geográfica. E um acaso incompreensível deixou sobreviver a fastidiosa *Tebaida*, de Estácio, da qual existem umas filhas medievais, igualmente feias. Em geral, a Idade Média viu os enredos de Homero e Virgílio pelos olhos de Ovídio; o interesse no assunto era principalmente erótico, de trovadores e clérigos enamorados; o Alexandre Magno medieval não era – como acontece, em geral, com a literatura de viagens – um herói de evasão, e sim um trânsfuga do mundo fechado dos castelos e das igrejas. Era difícil encontrar sentido religioso na “matière antique”. Em todo o caso, justificou-se o interesse por Troia e pelo troiano Eneias, por terem sido os troianos que fundaram Roma, mais tarde capital do cristianismo, de modo que as aventuras amorosas de Páris e Eneias estavam preestabelecidas no plano da Providência; e o aventuroso Alexandre Magno foi interpretado como símbolo do homem que viaja, sempre insatisfeito, até o fim do mundo, para encontrar a verdade divina. Essas interpretações não passaram de artifícios; não é possível negar que o ciclo antigo e a maneira de tratá-lo representaram uma irrupção de espírito leigo.

Com exceção de algumas poucas grandes obras, as versões dos três ciclos são de um valor literário muito diminuto; o melhor lugar para estudá-los poderia encontrar-se entre os produtos romanescos da alta e baixa Idade Média. O interesse histórico, porém, é muito grande e situa a questão das origens dos três ciclos entre os problemas da origem da literatura profana medieval; as “gestes” estão nos começos das literaturas francesa e

espanhola, com irradiações importantes para a Alemanha, a Itália, a Europa inteira.

O problema assemelha-se à questão homérica, e nasceu, realmente, com ela. O romantismo, grande amador da poesia popular e admirador do gênio coletivo, acreditava que no começo da literatura havia pequenos poemas populares, de autoria anônima, reunidos depois por "redatores" pessoalmente sem importância; esta solução satisfez também a admiração dos românticos ao gênio instintivo e o desprezo à epopeia intencionalmente feita do classicismo. Deste modo, Lachmann extraiu do *Nibelungenlied* 20 "canções originais", que teriam constituído a base da redação posterior. Fauriel fez a mesma operação cirúrgica com a *Chanson de Roland*, e Durán com o *Poema del Cid*. Enfim, Gaston Paris organizou a teoria definitiva: no começo havia canções curtas, "cantilènes" de origem popular, que foram reunidas, depois, em epopeias coerentes, as quais, afinal, se dissolveram em "romances", no sentido espanhol da palavra *romance*[215].

Após as primeiras dúvidas, expostas por Milá y Fontanals, vieram os estudos de Rajna[216], Bartsch, Bédier e Menéndez Pidal, que inverteram o estado das coisas. Admitem eles que canções curtas comparáveis às do "Romancero" espanhol constituem produtos de decomposição, mas evidenciam o fato principal: o ponto de vista poético das baladas primitivas é tão diferente que dele nunca poderia partir o espírito épico. As novas teorias foram confirmadas – sem que até hoje se tenha dado a isto muita importância – pelos estudos de folclore e da exegese bíblica. As leis segundo as quais nasce a literatura oral são iguais no mundo inteiro[217]; a origem dos seus produtos pode ser determinada pelo estilo, que varia conforme o "lugar na vida", conforme o fim prático que as obras da literatura popular sempre têm, de modo que existem diferenças nítidas entre lenda, parábola, conto, etc. A aplicação desses princípios à exegese crítica do Novo Testamento deu os resultados importantes da "Formgeschichtliche Schule" (K. L. Schmidt, R. Bultmann, M. Dibelius)[218]. Chega-se a uma verdadeira "biologia da lenda". Como qualidades essenciais da lenda primitiva notam-se a falta de começo e o fim do enredo e o gosto da repetição, que são também qualidades típicas da epopeia primitiva, das "gestes". As canções revelam-se como produtos de decomposição, e as grandes "epopeias populares"

medievais, que têm começo e fim, apresentam-se como obras de poetas individuais, se bem que anônimos.

A primeira vítima das novas teorias é a classificação tradicional das “gestes” em três ciclos. Quanto ao espírito que preside ao tratamento dos assuntos, é perfeitamente o mesmo nas obras dos três ciclos, de modo que a classificação conforme os assuntos não se justifica. Quanto aos próprios assuntos, o ciclo bretão relaciona-se pouco com as lendas célticas que lhe serviram de base, e o ciclo antigo nada tem que ver com os modelos greco-romanos: as “gestes” desses dois ciclos são criações tardias e artificiais. Resta a “geste de Charlemagne”, que, no entanto, não está isolada na Europa; o *Poema de mío Cid* e o *Nibelungenlied* estão ao lado da *Chanson de Roland*. São as três primeiras criações importantes das literaturas nacionais da Europa.

Segundo a opinião de certos críticos estrangeiros, os franceses exageram o valor da *Chanson de Roland*[219]; a “geste” não poderia comparar-se às grandes epopeias populares das outras nações. Essa opinião não se justifica. É verdade que a *Chanson de Roland* carece de arte consciente, de “poesia feita”; mas as outras epopeias populares estão no mesmo caso. O valor dessas produções reside na capacidade de representar uma nação, uma época. Com a nação francesa dos tempos posteriores, nação de patriotas-cristãos, a *Chanson de Roland* pouco tem que ver. Roland e outros personagens revelam devoção cristã; porém esta não é motivo da sua ação. E patriotismo, no sentido moderno, a Idade Média não o conheceu. A “Dulce France”, a palavra chave do poema, só revela que o último redator do texto atual conhecia Virgílio, mas o espírito da obra não é virgiliano. Os costumes que a epopeia apresenta são um grande anacronismo; os guerreiros do século VIII aparecem como cavaleiros feudais; está em contradição com isso o exagero, evidentemente primitivo, das forças físicas e das façanhas corporais. Sentimentos mais delicados não existem – além do forte sentimento de honra – e não há nenhum vestígio de psicologia. Mas, com isso, o poema está perfeitamente caracterizado. Os costumes feudais e as expressões religiosas não passam de um verniz. A *Chanson de Roland* representa a época em que os franceses estavam mal cristianizados, e, por assim dizer, ainda não eram franceses. Eram francos. Assim como no *Poema de mío Cid* castelhano subsiste espírito visigótico, e assim como no

Nibelungenlied alemão subsiste o espírito escandinavo, assim também a *Chanson de Roland* pertence à época da transição entre a barbaria germânica e a civilização francesa. A esta última deve simplesmente a existência. À primeira deve a grandeza sombria das cenas mais famosas, da despedida de Roland, e da sua morte. A *Chanson de Roland* é, dentro da literatura francesa, como um monumento que está tão distante de nós que mal se lhe enxergam os contornos; a Idade Média considerava a epopeia como monumento do feudalismo valente, na luta contra os infiéis, e o romantismo considerava-a como monumento do patriotismo religioso. Na verdade, a *Chanson de Roland* é um dos grandes e um dos mais fortes poemas bárbaros da literatura universal. Em toda a literatura francesa posterior não existe, porém, tradição de barbaria, nem outra tradição épica nem, por isso, outra grande epopeia.

Ruy Díaz de Vivar, herói de lutas dos espanhóis contra os árabes, e de outras lutas de senhor feudal contra o seu rei, morreu em 1099; o *Poema de mío Cid*[220] foi redigido por volta de 1140, isto é, imediatamente após os acontecimentos. Esse fato explica a exatidão geográfico-histórica do poema. Ao passo que na *Chanson de Roland* os acontecimentos históricos se transformam em façanhas sobre-humanas e a geografia é fabulosa, é possível acompanhar o Cid no mapa e nos anais. Tudo está certo, e Menéndez Pidal pôde estabelecer a relação mais íntima entre a epopeia e, por outro lado, a história e a sociedade espanholas do século XI. Contudo, o *Poema de mío Cid* não é uma crônica ritmada. É – o que a *Chanson de Roland* não é – uma obra de arte, intencionalmente feita, da qual Dámaso Alonso pôde analisar o estilo. Não se compõe de “cantilènes” anteriores, mas está dividido em três partes bem distintas, em composição simétrica: o conflito do herói com o poder real, e o seu desterro; o casamento das suas filhas com os infantes de Carrión; e a ação do Cid contra os genros covardes e traidores. O que a imaginação popular considera como assunto principal do poema – a luta contra os árabes e a conquista de Valência – é apenas a consequência do seu desterro, e fica reduzido, à luz da análise da composição, a valor episódico. Resta explicar o forte acento patriótico-religioso da epopeia, no sentido do “patriotismo” medieval. Menéndez Pidal afirma, com toda a razão, o fundo germânico, visigótico, da inspiração do poema. Não é possível, porém, negar a influência francesa. A literatura francesa é a mais poderosa

entre as medievais, irradiando influências por toda a parte. Assim como o exemplo da "geste de Charlemagne" inspirou Geoffrey de Monmouth na transformação de confusas lendas célticas em romances de cavalaria feudal, assim a *Chanson de Roland* inspirou a um anônimo de Medinaceli a ideia de cantar o Cid como herói da guerra nacional contra os infiéis. Nesse sentido, o *Poema de mío Cid* é uma "geste"; mas é uma gesta espanhola, ou antes – mais exatamente – uma gesta castelhana, "dura e sólida como os muros românicos de Ávila". O Cid do poema não tem nada de bravura romântica que a imaginação dos povos do norte dos Pirineus acredita encontrar na Espanha. É um castelhano sóbrio, leal, mas com vontade indomável de independência pessoal, com forte senso de justiça, cruel e violento às vezes, capaz de elevações sublimes, mas desconfiado e avarento como um camponês da sua terra. O poema está escrito como se o próprio Cid o tivesse feito: com realismo sóbrio, sem intervenção de forças sobrenaturais, e principalmente sem retórica.

> "De Castiella la gentil exidos somos acá,
> Si con moros non lidiáremos, no nos darán el pan."

Eis a chave do poema: o Cid luta contra os árabes para ganhar o pão, a vida, porque está desterrado. Em primeiro plano, é ele o revoltado feudal contra o rei, o primeiro revolucionário espanhol; por isso é intensamente popular, por isso têm ele e o seu poema todos os traços característicos do homem castelhano e da sua natureza. Mas o ambiente em que o poema foi redigido era o da *Chanson de Roland*, do feudalismo de cruzados. Deste modo, o herói popular transformou-se em herói nacional e herói de cruzada. Assim como na *Chanson de Roland*, influências "clericais", quer dizer, dos clérigos, transfiguraram as virtudes pouco cristãs do herói bárbaro. Roland e o Cid representam fases da cristianização pelas quais Egil Skallagrimsson nunca passara. A memória popular, porém, acertou bem: o Cid é a encarnação do caráter espanhol antigo, e o seu poema é o monumento mais notável – e mais antigo – da literatura espanhola.

Quanto ao *Nibelungenlied,*[221] Carlyle exprimiu a opinião seguinte: “The city of Worms, had we a right imagination, ought to be as venerable to us moderns as any Thebes or Troy was to the ancients.” Desde então, popularizaram-se muitas traduções – o alemão medieval é uma língua muito diferente do alemão moderno e não imediatamente compreensível a leitores modernos; e o drama musical de Wagner conquistou o mundo. Mas a exigência de Carlyle não encontrou eco. Em parte, porque não se trata de Worms ou só de Worms, que aparece apenas na primeira parte do poema. A epopeia acaba com os versos:

“... ritter und vrouwen weinen man da sach,
dar tuo die edeln knehte, ir lieben friunde tôt,
hie hat daz maere ein ende: daz ist der Nibelungen nôt.”

– com o lamento geral de homens e mulheres “pela desgraça dos Nibelungen”. “Nibelungen nôt”, “Desgraça dos Nibelungen”, seria o título adequado do poema, porque se refere à parte mais importante: à segunda. A cena dessa segunda parte fica localizada na Áustria, às margens do Danúbio, na corte do rei Tezel (Átila), que casou com Kriemhild, a viúva de Siegfried; ela o instigou a convidar os Nibelungen, Hagen e os outros assassinos de Siegfried, para mandar matá-los; e eles caem, apesar da culpa sinistra, com heroísmo sombrio, até grandioso. Compreende-se, no fim, o lamento de um mundo em agonia, em “nôt”. Mas isso não tem nada com a cidade renana de Worms. Lá se perpetrara o assassínio, e o começo da primeira parte passa-se até na Islândia, onde Siegfried, por meio de um truque, conquistou Brunhild, entregando-a ao rei Gudrun e iniciando, assim, a série de perfídias, crimes e mortes, que o poema celebra. A composição do *Nibelungenlied* é assimétrica. O texto atual foi redigido na Áustria, por volta de 1200, baseando-se, conforme Heusler, numa lenda de Brunhild, de origem franco-renana, com vestígios da mitologia nórdica, e, por outro lado, em uma lenda dos burgundos Hagen e Gudrun, de origem austríaca e baseada em acontecimentos históricos; pode ser que essas duas lendas tenham existido antes, em forma de canções épicas – não o sabemos. A

redação final foi feita por um poeta de gênio extraordinário, transformando os acontecimentos confusos da saga em série lógica de crimes, vinganças e expiações, acabando por um coro de lamentos; é a única obra "moderna" em que existe algo do espírito da tragédia grega. O autor anônimo empregou os processos da epopeia medieval, das "gestes", transformando as personagens em cavaleiros feudais e damas de castelo. Mas não conseguiu bem essa transformação, porque se esqueceu de um elemento importante: o cristianismo. Fala-se de igrejas, e aparece até um capelão. Mas os Nibelungen, assim como os seus inimigos, não sabem nada do Evangelho. São cavaleiros cristãos, mas agem segundo o código dos heróis das sagas islandesas, e ninguém os repreende. Siegfried enganou Brunhild; mas continua como herói luminoso. Hagen assassinou, mas a sua morte em combate não é expiação, e sim resignação estoica em face do destino. Kriemhild vinga uma perfídia monstruosa, repetindo-a por sua vez, e no fim ela é, chorando e desesperando, uma espécie de Grande Mãe das mitologias primitivas, lamentando o fim da era dos deuses noturnos. O *Nibelungenlied* é o canto fúnebre do mundo germânico pagão. Revela que no século XIII o cristianismo ainda não tinha penetrado a fundo na alma alemã. Antes, os alemães precisaram esquecer a sua epopeia nacional, que, apesar dos esforços dos germanistas e poetas modernos, não ressuscitou realmente. Só na época da Reforma se completou a cristianização dos alemães e começou a formar-se a nação alemã.

As "epopeias nacionais" pertencem, literariamente, à poesia dos clérigos e trovadores da alta Idade Média. Mas quanto ao espírito que as informa, pertencem a uma época anterior. Terminam a pré-história pagã dos povos europeus e iniciam a formação das nações cristianizadas; ao mesmo tempo, introduzem no universalismo medieval o germe da dissolução linguística. São as primeiras grandes obras em "vulgar". Eis o papel das epopeias nacionais, na França, na Espanha e na Alemanha. Os ingleses não têm epopeia nacional – o *Beowulf* não pode ser considerado assim; a eles, a situação insular deu outros meios para definir sua nacionalidade. Tampouco têm epopeia nacional os italianos, porque os patrícios do Papa, vigário de Cristo e chefe da Igreja universal, constituíram a "nação internacional". Eles, a nação da Igreja, seguiram o caminho da Igreja; na Itália construiu-se, sobre a base do sistema filosófico, a epopeia universal de Dante.

181 K. Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus*. Berlin, 1918.
A. Warburg: *Gesammelte Schriften*. Hamburg, 1934.

182 A. Dopsch: *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen der europäischen Kulturentwicklung aus der Zeit von Caesar bis auf Karl den Grossen*. 2 vols. Wien, 1918/1920. (Vol. I, 2.ª ed. Wien, 1923.)

183 H. Pirenne: *Mahomet et Charlemagne*. 4.ª ed. Paris, 1937.

184 J. Ryan: *Irish Monasticism, Origins and Early Developments*. London, 1931.

185 Beda Venerabilis, 673-735.
Historia ecclesiastica gentis Anglorum.
Edição crítica por C. Plummer, 2 vols. Oxford, 1896.
A. H. Thompson e outros: *Bede, His Life, Times and Writings*. Oxford, 1935.
B. Colgrave: *The Venerable Bede and his Times*. Jarrow, 1958.

186 Os principais manuscritos anglo-saxônicos foram descobertos por Franciscus Iunius, 1655. – Edição: C. W. M. Grein: *Bibliothek der angelsaechischen Poesie*, 2.ª ed., 4 vols., Leipzig, 1894.
St. A. Brooke: *English Literature from the Beginning to the Norman Conquest*. London, 1898.
G. K. Anderson: *The Literature of the Anglo-Saxons*. Princeton, 1949.

187 S. Lupi: *Sant'Elena di Cynewulf*. Napoli, 1952.

188 Alfred, rei de Wessex, 848-901.
Hierdeboc (tradução de *Cura pastoralis* de Gregório Magno); traduções de Orósio, Beda, Boécio; *Anglo-Saxon Chronicle*.
Edição por J. A. Giles. 3 vols. Oxford, 1852/1858.
C. Plummer: *The Life and Times of Alfred the Great*. Oxford, 1902.

189 H. Naumann: *Karolingische und ottonische Renaissance*. Frankfurt, 1926.

190 Alcuin, c. 735-804.
Disputatio puerorum per interrogationes et responsiones; De retorica; De dialectica, etc., etc.
E. S. Duckett: *Alcuin, Friend of Charlemagne*. London, 1952.

191 S. Singer: *Die Dichterschule von St. Gallen*. Leipzig, 1922.
J. M. Clark: *The Abbey of St. Gall*. Cambridge, 1926.

192 Gregorius, bispo de Tours, 538-593.

Historia Francorum; De Vita patrum; De miraculis Sancti Martini.
Edição: Monumenta Germaniae Historica, Script. rer. Meroving., vol. I, Hannover, 1885; edição crítica por H. Omont e G. Collon, Paris, 1913.
M. Bonnet: *Le latin de Grégoire de Tours*. Paris, 1890.
G. Vinay: *San Gregorio di Tours*. Roma, 1940.

193 *Lay of Beowulf,* escrito entre 675 e 720.
Edição por F. Klaeber, Boston, 1922.
R. W. Chambers: *Beowulf. An Introduction to the Study of the Poem*. 2.ª ed. Cambridge, 1932.
D. Whitelock: *The Audience of Beowulf*. Oxford, 1951.

194 Paulus Diaconus, c. 720-799.
Historia Longobardorum.
Edição: Monumenta Germaniae Historica, Aut. Antiqu., vol. II, Hannover, 1878.
A. Vogeler: *Paulus Diaconus und die Origo gentis Longobardorum*. Berlin, 1887.

195 F. Jónsson: *Den oldnorske og oldislandske Litteraturs Histoire*. 3 vols. Kjoebenhavn, 1920-1924.
G. Neckel: *Die altnordische Literatur*. Leipzig, 1923.
A. Heusler: *Altgermanische Poesie*. Berlin, 1924.

196 A compilação da *Edda* foi atribuída pelo descobridor do manuscrito, o bispo Brynjulf Sveinsson, em 1645, a Saemund Frode, c. 1240.
Edições por F. Jónsson, 2.ª ed., 2 vols., Rejkjavik, 1905, e por G. Neckel, 2 vols., Leipzig, 1936.
F. Jónsson: *Den oldnorske og oldislandske Litteraturs Histoire.* Vol. I. Kjoebenhavn, 1894.
B. S. Phillpotts: *The Elder Edda*. London, 1920.

197 Snorri Sturluson, 1178-1241.
Heimskringla.
Edição por F. Jónsson, Kjoebenhavn, 1893.
F. Paasche: *Snorri Sturluson og Sturlungerne*. Oslo, 1922.

198 Edições: *Altnordische Sagabibliothek*, por Cederschioeld, Gering e Mogk, 17 vols., Leipzig, 1892/1927; *Brennu-Njals Saga*, por E. O. Sveinsson, Reykjavik, 1954.
W. A. Craigie: *The Icelandic Sagas*. Cambridge, 1921.
H. Koht: *The Old Norse Sagas*. London, 1931.

199 Egil viveu no século X. Sua vida é relatada na *Egil Skallagrimssonssaga* (edit. por F. Jónsson, 2. ª ed., Reykjavik, 1924).
A. Bley: *Egil-Studien*. Gent, 1909.

E. Noreen: *Den Norsk-Islandske Poesien*. Oslo, 1926.

200 Saxo Grammaticus, c. 1150-c. 1120.
Gesta Danorum.
Edição por I. Olrik e H. Raeder, 6 vols., Kjoebenhavn, 1931/1933.
A. Olrik: *Danske Oldvad. Sakses Historie*. Kjoebenhavn, 1898.
L. Pineau: *Saxo Grammaticus*. Tours, 1901.
V. Madsen: *Et Saxproblem*. Kjoebenhavn, 1930.

201 Sobre o estado material e moral da Europa, nos séculos IX e X, e depois, existe documentação bastante grande; as conclusões nem sempre são igualmente pessimistas. Cf.:
F. Gregorovius: *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*. 8 vols. Stuttgart, 1859/1872. (Ed. ital., 4 vols. Roma, 1900/1901.)
Chr. Dawson: *The Making of Europe*. London, 1935.

202 Hrotswith von Gandersheim, c. 935-1000.
Dulcitius; Callimachus; Theophilus, etc.
Edição por K. Strecker, 2.ª ed., Leipzig, 1930.
F. Preissl: *Hrotswith von Gandersheim und die Entstehung des mittelalterlichen Heldenlieds*. Erlangen, 1939.

203 A maior coleção dos hinos medievais foi editada por G. M. Dreves e outros: *Analecta Hymnica Medii Aevi*. 55 vols. Leipzig, 1886/1922.
U. Chevalier: *Poesie liturgique. Rythme et histoire*. Paris, 1893.
R. de Gourmont: *Le Latin Mystique*. 3.ª ed. Paris, 1923.
F. J. E. Raby: *A History of Cristian-Latin Poetry*. Oxford, 1927.

204 W. von den Steinen: *Notker der Dichter und seine geistige Welt.* Bern, 1950.

205 Petrus Damiani, 1007-1072.
Opuscula (poesias e tratados); *Sermones; Epistulae*.
Edição: Migne, *Patrologia latina,* vols. XVIV e CXV.
R. Biron: *Saint Pierre Damien*. Paris, 1908.

206 Bernard de Clairvaux, 1090-1153.
De consideratione: 125 sermões “de diversis”; 86 sermões sobre o Cântico dos Cânticos.
Edição: Migne, *Patrologia latina,* vols. CLXXXII-CLXXXV.
E. Vacandard: *Vie de saint Bernard*. 2 vols. Paris, 1910.
G. Goyau: *Saint Bernard*. Paris, 1927.
J. Calmette et H. David: *Saint Bernard.* Paris, 1953.

207 R. Otto: *Das Heilige*. 22.ª ed. Berlin, 1932.

208 Adam de St. Victor, c. 1110-c. 1180.

Dos muitos hinos que se atribuem a Adam, só pequena parte é autêntica; 45, dizem alguns, 14, dizem outros. O grande número das atribuições revela que Adam era o porta-voz poético dos clérigos de sua época.

L. Gautier: *Les oeuvres poétiques d'Adam de St. Victor*. Paris, 1858.

D. S. Wrangham: *The Liturgical Poetry of Adam of St. Victor*. 3 vols. Oxford, 1881.

209 Tomás de Aquino, 1225-1274.

M. Grabmann: *The Interior Life of St. Thomas Aquinas.* (Trad. Ingl.) Milwaukee, 1949.

210 O significado da transição, de Anselmo a Thomas, é bem explicado em:

W. von den Steinen: *Vom Heiligen Geist des Mittelalters*. Berlin, 1928.

211 G. Paris: *Histoire poétique de Charlemagne*. 2.ª ed. Paris, 1905.

J. Bédier: *Les légendes epiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*. 3.ª ed. 4 vols. Paris, 1925.

J. Crosland: *The Old French Epic*. Oxford, 1951.

212 A. Nutt: *Celtic and Medieval Romance*. London, 1899.

W. Lewis Iones: *King Arthur in History and Legend*. Cambridge, 1920.

I. D. Bruce: *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300*. 2 vols. Goettingen, 1923/1924.

E. K. Chambers: *Arthur of Britain.* London, 1927.

E. Faral: *La légende arthurienne*. 3 vols. Paris, 1929.

J. Marx: *La Légende Arthurienne et le Graal*. Paris, 1952.

213 L. Keeler: *Geoffrey of Monmouth and the Later Latin Chroniclers*. Berkeley, 1946.

214 A. Joly: *Benoît de Saint-More et le Roman de Troie, ou Métamorphoses d'Homere et de l'épopée gréco-latine au Moyen Âge*. 2 vols. Paris, 1870/1871.

P. Meyer: *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Age*. 2 vols. Paris, 1886.

W. Greif: *Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojasage*. Marburg, 1886.

A. Graf: *Roma nella memoria e nelle immaginazione del medio evo*. 2.ª ed. Torino, 1923.

G. Cary: *The Medieval Alexander*. Cambridge, 1956.

215 G. Paris: *Histoire poétique de Charlemagne*. 2.ª ed. Paris, 1905.

216 P. Rajna: *Origine dell'epopea francese*. Firenze, 1884.

217 A. Olrik: "Die epischen Gesetze der Volksdichtung". (In: *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 1909, n.º 1.)

218 Informação sumária em:

J. Baruzi: *Problèmes d'histoire des religions*. Paris, 1935.

219 O texto atual da *Chanson de Roland* foi redigido entre 1098 e 1100, ou por volta de 1120, conforme outra tese. O "Turoldus" que assina no fim do manuscrito da biblioteca de Oxford, não é o autor, mas o copista.

Edições por Ch. Samaran, Paris, 1934, e por R. Mortier, Paris, 1948.
J. Bédier: *Commentaires sur la Chanson de Roland*. Paris, 1927.
E. Faral: *La Chanson de Roland*. Paris, 1934.
E. Mireaux: *La Chanson de Roland*. Paris, 1943.

220 O texto atual do *Poema de mío Cid* foi redigido por volta de 1140. O autor era provavelmente natural de Medinaceli. "Per Abbat" é o copista do manuscrito de 1307.

Primeira edição por Tomás Antonio Sánchez, 1779.
Edição por R. Menéndez Pidal, 2.ª ed. 3 vols. Madrid, 1944/1946.
R. Menéndez Pidal: *L'epopée castillane à travers la littérature espagnole*. Paris, 1910.
R. S. Rose e L. Bacon: *The Lay of the Cid*. Berkeley, 1919.
R. Menéndez Pidal: *La España del Cid*. Madrid, 1929.
P. Salinas: "The Reproduction of Reality: The Poem of the Cid". (In: *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. Baltimore, 1940.)

221 O *Nibelungenlied* foi redigido entre 1190 e 1200, provavelmente na Áustria. O texto existe em três redações diferentes: os manuscritos A (Muenchen), B (St. Gallen) e C (Donaueschingen). – Primeira edição completa por Chr. H. Mueller, 1782.

Edições críticas: Ms. B por K. Bartsch, 7.ª ed., Leipzig, 1821.
Ms. C por W. Braume, Leipzig, 1920.
T. Abeling: *Das Nibelungenlied und seine Literatur.* 2 vols. Leipzig, 1907/1909.
J. Koerner: *Das Nibelungenlied und die Klage*. Leipzig, 1920.
A. Heusler: *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*. 2.ª ed. Dortmund, 1922.
A. Jolivet: *La chanson des Nibelungen*. Paris, 1942.
Kurt Wais: *Die frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes*. Tuebingen, 1953.
Fr. Panzer: *Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt*. Stuttgart, 1955.

Capítulo II

O UNIVERSALISMO CRISTÃO

A COMPARAÇÃO entre a arquitetura das catedrais góticas e a arquitetura lógica dos sistemas escolásticos é um lugar-comum dos estudos medievalistas; parece só metáfora. Revelou-se, porém, que as plantas e a decoração escultórica das catedrais obedeceram realmente a um plano, fornecido pelos construtores da teologia e da metafísica; os pormenores correspondem ao plano com a maior precisão[222]. Os elementos básicos comuns, que conferem ao pensamento medieval a estrutura arquitetônica, e à arquitetura medieval a significação teológico-filosófica, são o modo de pensar hierárquico e a ideia da ordem universal, revelada naquelas correspondências. Um mundo governado espiritualmente pela hierarquia eclesiástica e materialmente pela hierarquia feudal não pode pensar de maneira diferente. Tudo, no mundo visível e no mundo invisível, tem o seu lugar definido na hierarquia das criaturas, instituições e coisas, e as dúvidas eventuais se resolvem pela correspondência exata "visibilium omnium et invisibilium". Com efeito, a base desse pensamento encontra-se no Credo: "et incarnatus est de Spiritu Sancto". Pela encarnação de Deus, o mundo material foi santificado; tornou-se símbolo e reflexo do outro mundo. O mundo é um símbolo – eis uma ideia bem medieval; em consequência, todos os seus pormenores têm qualquer significação além da significação material e literal, prestam-se à interpretação alegórica. A alegoria é o método de pensar medieval; tem a função que exerce o experimento no pensar

científico moderno. Com a alegoria, resolvem-se dúvidas e problemas. O resultado da alegorização do mundo é o estabelecimento de uma ordem perfeita na hierarquia do Universo; em tudo age o espírito de Deus. O mundo é o reino do Espírito Santo. Eis o ideal do imperador Otto III, residindo em Roma, em comunhão fraternal com o Papa Silvestre II. Mas Lúcifer também aspira ao título de "príncipe deste mundo", e faz uma tentativa bem sucedida para encarnar-se nos poderes temporais. No começo, a ciência angélica serviu, sem escrúpulos, ao poder temporal; a chamada "Renascença otoniana", florescência dos estudos clássicos nos conventos do século X, está intimamente ligada à casa reinante; Gerberga, que ensinou a religiosa Hrotswith de Gandersheim a escrever comédias cristãs no estilo e latim de Terêncio, é sobrinha do imperador Otto I. Dessa estirpe nascerão, porém, polemistas terríveis, aos quais responderão os polemistas não menos terríveis do Papado, todos em língua latina e com as armas da ciência clerical. De ambos os lados da barricada lutam arcebispos, bispos, cônegos e doutores. O mundo literário-científico dos séculos XI, XII e XIII, já muito antes da vitória definitiva do papa sobre o imperador, era um mundo clerical. O reino literário do Espírito Santo.

A ciência e a literatura dos clérigos estavam escritas na língua da liturgia. Para aprender a dominar essa língua, era preciso cultivar os clássicos. Entre 1070 e 1140 situa-se um grande movimento, de consequências incalculáveis, em favor dos estudos clássicos: a chamada "Renascença do século XII" ou "Proto-Renascença"[223]. Tem o seu centro na França, fato que provocou certas reivindicações no sentido de atribuir todo o movimento renascentista europeu a fontes francesas[224]. Esse exagero prejudicaria a compreensão das renascenças italianas. Mas o fato geográfico está certo, e explica-se pela evolução especial da Igreja francesa, por volta do ano 1100, que é uma das grandes datas críticas da história universal.

Naquele tempo, a Igreja, que se regia, até então, segundo os princípios do feudalismo e levara uma vida principalmente agrária, começou a urbanizar-se. Com a evolução da vida urbana, sobretudo na França e na Bélgica, os centros eclesiásticos deslocaram-se dos campos para as cidades, dos conventos para os bispados. A consequência foi uma reforma do ensino[225]. As escolas conventuais perderam a sua importância; foi então que Sankt Gallen entrou em decadência. Sucederam-lhe as escolas episcopais,

nas cidades. Uma das primeiras e mais famosas entre elas é a escola de Chartres, fundada em 990, pelo bispo Fulbert, e na qual ensinaram os escolásticos platonizantes Bernard de Chartres, Gilbert de la Porrée e Thierry de Chartres[226], espíritos de uma liberdade surpreendente, com veleidades de poesia e ciências naturais. Das escolas episcopais nascem as primeiras universidades: Paris, Montpellier, Toulouse, Cambridge – universidades eclesiásticas, nas quais ensinam, como nas escolas episcopais, os *magistri*. Estão ao lado das universidades municipais, domínio dos *scolares*: Bologna, Pádua, Siena[227].

Os conhecimentos literários dessa gente universitária – mesmo fora das disciplinas profissionais: Teologia, Filosofia, Jurisprudência, Medicina – eram muito extensos, mais do que em geral se acredita, e, em parte, mais vastos do que em plena Renascença[228]. Pode servir de exemplo a então famosa escola do gramático Eberard de Béthune (por volta de 1210): leram-se, aí, Virgílio, as sátiras de Horácio, Ovídio (inclusive as poesias eróticas), Lucano, Estácio, Pérsio, Juvenal, Fedro, Claudiano e Boécio, além de numerosas obras latinas de autores medievais; não se menciona, porém, Terêncio (leitura preferida nos conventos), nem Plauto e Marcial, igualmente muito lidos em outras escolas. O agostiniano inglês Alexander Neckham (1157-1217) escreveu para o ensino monástico o *Mythographus*, manual da mitologia pagã. Um quadro quase completo de conhecimentos clássicos apresenta o famoso polígrafo Vincentius de Beauvais († c. 1264). No seu tratado didático *De eruditione filiorum nobilium*, A. Steiner[229] contou 148 citações de Jerônimo e 75 de Agostinho, 60 citações de Ovídio, 57 de Sêneca e 39 de Cícero. Na sua enorme enciclopédia *Speculum maius*, que trata em 9865 capítulos de tudo o que existe e de muitas outras coisas, Vincentius utilizou Plauto, Terêncio, César, Cícero, Virgílio, Horácio, Ovídio, Manílio, Vitrúvio, Fedro, Lucano, Pérsio, Sêneca, Plínio, Estácio, Juvenal, Quintiliano, Suetônio, Apuleio e Marcial, além de muitos autores gregos em tradução latina; Vincentius desconhece, porém, Lucrécio, Catulo, Lívio e Tácito. Esses extensos estudos latinos serviam, em primeiro plano, para fins gramaticais: tratava-se de dominar a língua da liturgia, da teologia e filosofia, e da jurisprudência. A época dos clérigos não as concebia em outra língua, e a consequência foi a uniformidade internacional das instituições medievais.

Brunetière abre o seu *Manuel de l'histoire de la littérature française* com uma citação de Tocqueville: "J'ai eu l'occasion... d'étudier les institutions politiques du Moyen Age en France, en Angleterre et en Allemagne; et, à mesure que j'avançais dans ce travail, j'étais rempli d'étonnement en voyant la prodigieuse similitude qui se rencontre em toutes ces lois." Isso se aplica também às instituições universitárias e às atividades literárias. O "internacionalismo" da Idade Média é muito forte. Mas aquela citação convém particularmente para abrir o estudo da literatura francesa medieval: na Idade Média, a literatura francesa dominou a Europa inteira, fornecendo às outras literaturas os assuntos, os gêneros, os metros, a mentalidade. O fenômeno não pode ser explicado sem consideração do fato de que a França dos séculos XII e XIII também era o centro de uma outra literatura, em língua latina; a literatura francesa da época não passa, com poucas exceções individuais, de um órgão intermediário, em língua "vulgar", entre a literatura latina e as novas literaturas nacionais. A literatura latina medieval é a expressão do internacionalismo medieval.

A literatura latina medieval[230] é imensamente vasta; mas está morta, isto é, não se continua, e a sua extensão é um dos obstáculos a uma apreciação mais justa. Eis porque subsistem ideias errôneas com respeito ao caráter unilateral, puramente eclesiástico, dessa literatura: parece composta de hinos litúrgicos e vidas de santos. Com efeito, a hinografia constitui parte essencial da literatura latina média; mas no século XII o hino, que é uma criação de épocas anteriores, já estava em decadência, e o século XIII, a idade áurea da literatura latina medieval, só viu o fim da hinografia, com os ingleses John de Hoveden († 1275) e John Peckham († 1292), e o francês Philippe de Grève († 1237). Um fim, aliás, que pertence principalmente ao movimento franciscano, cujos hinos diferem, na forma e na essência, do hino litúrgico anterior. E quanto à hagiografia, o seu monumento principal, a *Legenda aurea*, do dominicano Jacopus de Varagine[231], fonte inesgotável de iconografia medieval, é igualmente um fim: é o cume da hagiografia, e só deixou lugar para os epígonos. Mas a literatura latina medieval é muito mais vasta, tem muitos outros aspectos. Só o desconhecimento dela é responsável pela pobreza dos "capítulos medievais" em muitas histórias das literaturas nacionais. Os franceses, ingleses, italianos, alemães, espanhóis dos séculos XI, XII e XIII tinham duas literaturas: uma em língua latina,

outra em língua vulgar; e a latina era mais rica e informou a outra, fornecendo-lhe assuntos, temas, gêneros, metros, formas. A literatura latina medieval é a base da literatura medieval inteira[232]. E só aparentemente caiu, depois, em esquecimento completo. Pois inúmeros enredos, temas e formas da literatura latina medieval sobreviveram, ainda que apenas por via de alusão; e sobrevivem até hoje[233].

A literatura religiosa só raramente sai da igreja para oferecer leitura aos leigos. Cria, porém, pelo menos, um novo gênero: a "Visio"[234], relato da visão de um místico ou outro homem pio, em que se lhe revelavam os segredos do outro mundo. A "visio" mais antiga parece ser a chamada *Visio Wettini*, na qual o monge Walafrid Strabo (c. 809-849) viu as almas nos três reinos sobrenaturais. O que interessava sobremodo nessas visões era o estado das almas no outro mundo, os seus sofrimentos, especialmente no Purgatório. Daí a grande popularidade do gênero, depois da instituição da festa de Finados. Destacam-se, então, o *Purgatorium Sancti Patricii*, no qual já se encontra um sistema complicado de penas infligidas às almas, a *Visio Tungdali* (c. 1150), e a visão do monge Alberico de Monte Cassino. Esse gênero é precursor literário da *Divina Comédia*.

O Purgatório imaginava-se no subsolo; o lugar das recompensas celestes, em uma ilha, perdida ao longe, no Oceano ocidental. A imaginação céltica colaborou nessa ideia, e das lendas de marinheiros irlandeses nasceu a *Navigatio Sancti Brendani,* relato de uma viagem fantástica, no Atlântico. A Idade Média gostava muito de relatos de viagens, sobretudo a lugares santos. As romarias a Roma criaram um gênero especial, os "Mirabilia", espécie de "Baedeker" ou "Guide Hachette" para informar sobre as igrejas e relíquias de Roma; tais são os *Mirabilia urbis Romae* (c. 1150), do padre romano Benedictus; e cita-se ainda a *Narratio de mirabilibus urbis Romae,* de Osbern de Gloucester (século XII). Depois de as Cruzadas terem aberto o caminho para a Palestina, o gênero se ampliou, como o revela a *Descriptio terrae sanctae*, de Johannes de Wuerzburg (c. 1170). O contato com o Oriente produziu outros relatos de viagens, inventadas, como as de Mandeville, ou reais, como as de Marco Polo. Mas isso já fora do meio da língua litúrgica.

Ao lado da geografia está a história. Guibert de Nogent[235] descreveu a primeira cruzada e deu à obra o título *Gesta Dei per Francos,* que

impressionou o patriotismo religioso dos franceses até o século XX. Sem veleidades de *panache*, com o espírito prático de inglês e diplomata eclesiástico, um monge de St. Alban, Matthaeus Parisiensis[236], escreveu a poderosa *Chronica Major,* o maior monumento da Inglaterra católica. Na Itália, o franciscano Fra Salimbene de Parma[237] encheu a sua *Chronica* de anedotas, de baladas que se cantavam nas ruas, de toda a vida tumultuosa das pequenas cidades italianas. Guibert, o patriota, Matthaeus, o político, e Salimbene, o homem do povo e da vida pitoresca, representam três tipos da historiografia, que continuarão.

A Idade Média não sabe distinguir entre realidades materiais e realidades imaginárias: história e lenda se confundem, porque ambas têm a mesma significação alegórica. Grande parte da literatura latina média serve para fins de interpretação alegórica dos objetos e do mundo, o que dá oportunidade a que se introduzam clandestinamente muitas coisas profanas. Entre inúmeras obras ineptas, cita-se o *Liber lapidum*, do bispo Marbod de Rennes († 1123), explicação alegórica das qualidades das pedras preciosas; o mesmo Marboid é um moralista eloquente no *Liber decem capitulorum.* O moralismo justifica tudo: até os contos de origem oriental, que o judeu espanhol Petrus Alphonsi (convertido em 1106) inseriu na *Disciplina clericalis.* O maior moralista medieval é o cluniacense Bernadus de Morlas: o seu vasto poema *De contemptu mundi* (c. 1140) está cheio de eloquência terrível contra a mulher (“femina perfida, femina foetida”), contra o clero corrupto, contra os prazeres do mundo. Numa hora de melancolia, Bernardus escreveu o poema que principia com o verso

“Est ubi gloria nunc Babylonia?”

primeira versão do “ Qué se hizo el rey Don Juan?...”, de Jorge Manrique, do “Dites moy ou, n’en quel pays...”, de Villon, e do “Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?...”, canção dos estudantes alemães[238].

Ao moralismo se alia a sátira, que é, na Idade Média, extremamente violenta. O clero não pode ser atacado com maior ímpeto do que nas sátiras pouco horacianas de Philippus de Grève († 1237), chanceler da catedral e

Notre-Dame de Paris. As mais das vezes, porém, a sátira esconde-se atrás da alegoria. Colaboraram vários fatores para popularizar a ideia de apresentar as personagens satirizadas em disfarce de animais: reminiscências de fábulas de animais, do paganismo germânico, como na *Ecbasis captivi*, de um monge alemão do século X; a explicação alegórica das qualidades dos animais, iniciada no *Physiologus*, da Antiguidade decadente, e muito imitada, como no *Poema de naturis animalium*, do monge Theobaldus de Monte Cassino (século XI); enfim, a repercussão das fábulas de Fedro, como no *Aesopus*, de Gualterus Anglicus (século XII). O resultado é o *Ysengrimus* (c. 1184), do *magister* Nivardus de Gent, origem do romance de Renart.

Um passo mais adiante, a fábula irá transformar-se em conto. A primeira tentativa é muito antiga: é o *Ruodlieb* latino, que um monge alemão do convento de Tegernse escreveu por volta de 1050. Depois, chega a invasão de contos orientais, através de versões bizantinas. Tais são os contos narrados pelos "sete sábios", no romance *Dolopathus* (1184), do francês Johannes de Alta Silva, e, nos séculos XIII e XIV, a vasta coleção do *Gesta Romanorum*[239], que reúne contos das origens mais variadas, da antiguidade clássica, até da Índia, uniformizados pela mentalidade medieval, da qual a obra é um espelho perfeito.

Também aparece, pela primeira vez, em latim, o conto humorístico-satírico, o *fabliau*: o conto diversificado *Milon* (c. 1160), de Matthaeus de Vendôme, é a primeira narração de um adultério escrita por um francês. O assunto está em relação com o fato literário que menos se espera na Idade Média: a existência de peças dramáticas profanas[240]. Plauto e Terêncio impressionaram a imaginação dos monges, inspirando-lhes cenas dialogadas, à maneira dos "debates" – o "Debate entre corpo e alma" é assunto predileto da literatura medieval – "debates" na língua clássica, e logo em espírito "pagão". No século XII, Vitalis de Blois decalcou as "comédias" *Geta* e *Querulus* sobre *Amphitruo* e *Aulularia*. São anônimas uma comédia terenciana *Pamphilus et Gliscerium*, uma comédia de adultério, *Comoedia Babionis*, e o escandaloso *Pamphilus de amore*, que o Arcipreste Ruiz de Hita utilizou. Compreende-se o anonimato, mas essas comédias dão testemunho da força do espírito profano na literatura da língua litúrgica.

A literatura latina apoderou-se também da matéria épica, enriquecendo-a e devolvendo-a às literaturas vulgares. É exceção, antes rara, uma epopeia bíblica, como a *Aurora*, de Petrus de Riga, cônego em Reims no século XII, versificação fastidiosa da Bíblia inteira, mas que foi o livro didático mais divulgado da Idade Mèdia, existindo em numerosos manuscritos, embora nunca impresso. A *Chanson de Roland* forneceu a matéria da *Historia Caroli Magni* (c. 1165), que se dá como obra de um arcebispo Turpin; é um romance de valor diminuto, mas alcançou fama universal e contribuiu para a divulgação do assunto em toda a Europa. O Ciclo Bretão deriva mesmo de uma fonte latina: da *Historia regum Britanniae*, de Geoffrey do Monmouth. E, finalmente, o Ciclo Antigo. Imitando o romance bizantino de Pseudo-Kallisthenes, o arcipreste Leo de Nápoles escreveu, por volta de 1000, uma fantástica *Historia de proeliis*, sobre a vida de Alexandre Magno. Depois, Gualterius de Châtillon, bispo de Tournai[241], do qual também existem *Rhytmi* rimados, compôs a *Alexandreis* (c. 1175), que se recomendou às escolas pelo elemento alegórico; é um poema de valor de atmosfera virgiliana. Hugo de Orléans († 1160) e Josephus de Exeter († 1210) escreveram poemas sobre a guerra troiana, segundo a versão de Dares; mas o grande êxito coube à *Historia Destructionis Troiana*, do italiano Guido delle Colonne († 1287)[242], mais divulgada que o modelo francês de Benoît de Saint-More. Guido, que os contemporâneos compararam a Dante e ainda os latinistas do século XVII exaltaram, é o mais morto entre os ilustres defuntos do cemitério da literatura universal.

As "gestes" latinas não se podiam impor sem assimilar também a atmosfera erótica que envolvia as obras correspondentes em língua vulgar. E os clérigos-poetas latinos revelaram capacidade surpreendente para exprimir até o lado menos sublime do amor. Andréas Capellanus, chamado assim porque era capelão do rei da França, escreveu um tratado *De amore* bem ovidiano, e Giraldus Cambrensis, bispo de St. David no País de Gales, era um poeta do amor sentimental, na *Descriptio cuiusdam puellae* e em *De subito amore*. Mas o ponto culminante é uma obra anônima do mesmo século XII, o *Concilium in monte Romarici*: reunião de religiosas, sob a presidência da abadessa, discutindo se é preferível o amor de um clérigo ou de um cavaleiro.

Outros havia que preferiram, evidentemente, os acordes mais sérios da lira antiga. Alfano, arcebispo de Salerno por volta de 1080, celebrou em versos clássicos a venerável abadia de Monte Cassino, que tinha, já então, mais de meio milênio de existência; e Matthaeus de Vendôme, ao qual já encontramos como fabulista licencioso, sabia fazer versos de feição virgiliana – seu poema *Tobias* foi, no gênero, a obra mais famosa da Idade Média. Mas Matthaeus é só artista da forma; escreveu também uma *Ars versificatoria*. E entre os cultores do latim litúrgico existem verdadeiros humanistas.

O primeiro e o mais digno entre eles é Hildebert de Lavardin, arcebispo de Tours[243]. Este sucessor do semibárbaro Gregório de Tours não deixa de ser um bispo medieval; só poetiza para dar lições morais e, por meio do verso, gravá-las melhor na memória. Mas quando, em 1085, viu a Cidade Eterna devastada pelos normandos, a emoção inspirou-lhe os versos clássicos

"... Urbs cecidit, de qua si quicquam dicere dignus
Moliar, hoc potero dicere: Roma fuit."

O humanismo toma atitudes oposicionistas em Abelardo[244], cavaleiro perdido entre os clérigos, mas, em realidade, não perdido, porque de uma inteligência superior. "Docente livre" em Paris, fora da Universidade, bateu os *magistri* pelo talento brilhante de *causeur*, perturbou os teólogos pelo dialético do *Sic et Non*, despertou as consciências pela ética quase autonomista do *Nosce te ipsum*, comoveu a todos pelos seus sermões, e sobretudo pelos seus hinos, que já pertencem à liturgia, mas são obras de arte independentes, como o "Advenit veritas, umbra praeteriit", arte que podemos situar entre gongorismo e parnasianismo. Abelardo tinha muitos admiradores e ainda mais inimigos. Lutou, quanto pôde, contra os anátemas de São Bernard de Clairvaux, e não teria sucumbido, talvez, se não o tivesse desgraçado o amor de Heloísa. A sua *Historia calamitatum mearum* é a autobiografia de um homem moderno; Gourmont chamou a Abelardo o primeiro racionalista e artista tipicamente francês, ou antes parisiense.

"Racionalista" moderado, "classicista" conservador, ao lado do "radical" Abelardo – assim aparece o eruditíssimo Alanus ab Insulis[245], mas no *Anticlaudianus* e *Liber de planctu naturae* ele também se revela pouco conformista: um entusiasta místico da Natureza, celebrando-a em versos quase baudelairianos:

"Pax, amor, virtus, regimen, potestas,
Ordo, lux, finis, via, dux, origo,
Vita, lux, splendor, species, figura,
Regula mundi."

Agora, já não parece estranha a figura extraordinária de Johannes de Salisbury[246], bispo de Chartres, amigo do grande arcebispo Thomas de Canterbury, do qual escreveu a biografia. Homem de cultura francesa e serenidade inglesa, Johannes é essencialmente "prelado romano" no sentido em que os tempos modernos empregam a palavra: ortodoxo quanto aos dogmas essenciais e céptico quanto ao resto; identificando o amor de Deus com a filosofia, e a sabedoria com as letras clássicas; partidário de uma política "clerical", contra o Estado dos leigos, para preservar a independência do poder espiritual e do Espírito. Johannes de Salisbury parece, às vezes, um precursor longínquo de Thomas Morus; outra vez, um cardeal da Renascença.

A presença – e glória – de uma figura assim, no século XII, basta para destruir o conceito convencional da "Idade Média"; a definição da época pelo binômio "Catedral e 'Summa'" torna-se insuficiente. Na verdade, a "Summa" também representa o resultado de um movimento "renascentista": a renascença de Aristóteles. A capacidade medieval de assimilar o pensamento e as formas da Antiguidade era muito grande. Uma obra como o *Speculum Maius,* de Vincentius de Beauvais, tão representativa da época, está saturada de "humanismo"; incorpora ingenuamente a Antiguidade pagã, justificando-a, quando preciso, pela interpretação alegórica. A alegoria é o instrumento supremo do humanismo medieval. No fundo, é o mesmo processo pelo qual o público medieval se apoderou de

Homero, Virgílio e Ovídio, transformando os personagens antigos em cavaleiros e damas feudais. É um anacronismo enorme. O mesmo anacronismo age, aliás, na imaginação popular. Do mesmo modo por que Virgílio é aceito como feiticeiro e profeta pré-cristão[247], povoam-se as ruínas romanas de fantasmas noturnos que não são outra coisa senão disfarces supersticiosos dos deuses que tiveram antigamente o seu culto nos mesmos lugares. Até no *Dialogus miraculorum* (c. 1220), de Caesarius de Heisterbach[248], cheio de relatos fantásticos de almas que aparecem vindas do Purgatório, pedindo ajuda, e de demônios que as fazem recuar para o lugar sinistro, até nessas histórias de um monge angustiado os diabos levantam, às vezes, a máscara, e o rosto de Vênus ou Mercúrio se revela.

A Idade Média, assimilando a Antiguidade, parece incapaz de compreendê-la. O grande obstáculo é o ascetismo. Ao "homo cluniacensis" a liberdade grega do corpo e do espírito permanece incompreensível. Desde os estudos famosos, porém já antiquados de von Eicken, o ascetismo foi sempre considerado como a tendência mais característica da civilização medieval. Existe, novamente, vasta literatura medieval antiascética.

Uma das obras dessa literatura é até muito famosa, e com toda a razão: é o conto anônimo *Aucassin et Nicolette*[249]. É uma *chantefable*; quer dizer, pequenas canções interrompem a história de Aucassin, que se apaixonou pela escrava sarracena Nicolette e a conquistou e casou com ela, contra todos os obstáculos do mundo. Como tudo termina bem, é um idílio, cheio de ternura, mas não de inocência. As perfeitas maneiras cavaleirescas do estilo mal escondem a sensualidade ardente; e quando ameaçam com o Inferno o enamorado da bela infiel, Aucassin responde: "Qu'ai-je à faire du paradis, pourvu que j'aie Nicolette, ma très douce amie? Le paradis, c'est pour les vieux prêtres, pour les estropiés, bancroches et manchots qui jour et nuit rampent autour des autels, dans les cryptes moisies; c'est pour les vieilles capes râpées, les guenilles crasseuses, pour le va-nu-pieds, sans bas ni chausses, pour les meurt-de-faim et les claque-dents! Voilá ce qui va dans votre paradis: qu'ai-je à faire avec ses gueux? C'est l'enfer qu'il me faut! Là vont les clercs élégants, le beaux chevaliers morts dans les tournois et les grandes guerres magnifiques; et là bas vont les joles filles, les belles dames fines qui ont deux ou trois amants outre leurs maris."

Atribuiu-se essa atitude à influência oriental, importada pelas cruzadas. Mas o “inferno” de Aucassin não é maometano; e o caso não é isolado. Aí está a poesia dos goliados e outros vagabundos latinos.

Entre as universidades medievais existia o maior intercâmbio possível de professores e estudantes. Os universitários viviam em viagens contínuas entre Bologna, Paris e Oxford; juntaram-se a eles outros clérigos, fugitivos da disciplina rigorosa dos conventos; muitos se perderam na vida devassa e até criminosa das estradas reais, outros na anarquia moral das grandes cidades como Paris. Havia mais clérigos do que prebendas, e constituiu-se afinal um “proletariado latino”: os “clelici vagi” ou “goliardos”[250]. Entre eles nasceu uma poesia antiascética, *pendant* estranho da hinografia.

Já ao bispo Gualterius de Châtillon se atribuem poesias dessa espécie. Mas o primeiro goliardo autêntico é *magister* Hugo de Orléans (c. 1093-1160), com as suas poesias de amor e vinho, maravilhosamente rimadas, com os lamentos típicos sobre a pobreza e, depois, sobre a velhice. Ao inglês Walther Map ou Mapes (c. 1140-1209), autor de poemas sobre Lancelot e o Graal, atribuem-se versos violentos contra o celibato, e também a blasfêmia do “mihi est propositum in taberna mori...”. Na *Chronica* de Fra Salimbene acha-se inserta uma canção tabernária do goliardo Morando da Padova. Enfim, o maior *corpus* dessas poesias está reunido no manuscrito dos “Carmina burana”[251], preciosidade extraordinária da Biblioteca Nacional de Munique.

O poeta de alguns manuscritos alemães chama-se “Archipoeta”; os ingleses preferem dizer “Golias”; certas alusões a paisagens tipicamente italianas indicariam a nacionalidade do autor, mas os goliardos todos, como “vagantes”, conheciam bem a Itália. Na verdade, trata-se de uma figura coletiva e internacional, como toda a literatura latina da Idade Media. O “Archipoeta” está em casa em toda a parte, ou antes, em nenhuma parte, e quando presta homenagens ao imperador, não é por patriotismo alemão, e sim por ódio contra os altos dignitários da Igreja; este “Archipoeta”, aliás, é do século XII, ao passo que a maior parte dos poemas se situa por volta de 1230. A “decadência” goliárdica coincide com o apogeu da escolástica.

O autor coletivo da poesia dos “clerici vagantes” é um grande poeta, talvez um dos maiores da literatura universal. Em primeira linha, é um humorista sutil, que sabe inventar frases sempre novas e engenhosas para

pedir dinheiro aos ricos. O goliardo é pobre, é mendigo. Os estudos já o aborrecem –

> "Florebat olim studiam,
> Nunc vertitur in taedium..." –

e o seu júbilo, viajando para a famosíssima Universidade de Paris –

> "Vale, dulcis patria!
> Suavis suevorum Suevia!
> Salve, dilecta Francia,
> Philosophorum curia!" –

parece ter menos em mente os filósofos do que as moças ("... iam virgo maturuit, − iam tumescunt ubera"); e no amor o goliardo é insaciável:

> "Si tenerem, quam cupio,
> In nemore sub folio,
> Oscularer com gaudio".

As mulheres e o vinho. Com gravidade solene, fala do "Istum vinum, bonum vinum, vinum generosum", e chega a parodiar o hino "Verbum bonum et suave", no verso

> "Vinum bonum et suave".

Eis, porém, que chega a velhice. O goliardo sente remorsos religiosos:

"Omnes quidem sumus rei,
Nullus imitator Dei,
Nullus vult portare crucem."

O arrependimento é pouco sincero. Mais uns versos contra "rex hoc tempore summus", o dinheiro, e então o goliardo faz a sua confissão contrita, a "Confessio Goliae", na qual se encontra o verso blasfemo

"Mihi est propositum in taberna mori".

É a despedida do gênio, corrompido e perdido na taverna; depois, desaparece sem deixar vestígios, assim como desaparecerá sem vestígios o último goliardo, François Villon.

A literatura antiascética é mais do que um sintoma de decadência moral. É preciso rever o conceito convencional "Idade Média". Com efeito, a expressão já serve apenas para fins de classificação simplista.

Um dos criadores do conceito "Idade Média" é o próprio goliardo. Foram as sátiras e queixas incessantes contra o clero corrompido que contribuíram para abolir o esquema historiográfico dos Padres da Igreja: o binômio Paganismo – Cristianismo. Desde os cluniacenses e cistercienses fala-se em "renovatio" da Igreja e em volta à pureza da Igreja primitiva. "Renovatio" é também o lema das diversas "renascenças", quer dizer, "renovatio" dos estudos clássicos. E quando, no século XVI, as duas "renovationes" se encontraram, o Humanismo e a Reforma, então toda a era entre o fim do paganismo e da Igreja primitiva e, por outro lado, a renovação da Igreja e das escolas, pareceu época intermediária, eclipse temporário do Espírito Santo e do espírito humano. Esse conceito tornou-se até dogma: para os protestantes, é o dogma do "Anticristo em Roma"; para os humanistas e os seus sucessores, os livres-pensadores, é o dogma do Progresso. A história apresenta-se como esquema tripartido: entre o brilho da Antiguidade e da Igreja primitiva e o novo brilho do Humanismo e da Igreja reformada, há a "Idade Média" escura. Um historiador de terceira

ordem, do século XVII, Cellarius, introduziu a expressão dos manuais. Outro, Robertson, inventou a expressão "Dark Ages". Afinal, os próprios "medievalistas" conformaram-se com o termo.

O romantismo, tão apaixonado pela "Idade Média", não conseguiu abolir o erro, porque esse mesmo erro estava no conceito dos próprios românticos. Tacitamente, aceitaram o esquema tripartido, apenas invertendo os valores: a época moderna apareceu-lhes como fase de corrupção política e religiosa, e a "Idade Média" como idade áurea da monarquia feudal e da Igreja ortodoxa. O "medievalismo" é progressismo às avessas.

O estudo das "renascenças medievais" abriu as primeiras brechas. Troeltsch chamou a atenção para a relatividade do ideal ascético e para as concessões da Igreja ao espírito profano. Brinckmann já distinguiu dois tipos do homem medieval: o idealista ascético e o leigo realista. Afinal, a civilização medieval é um fenômeno muito complexo; não é possível defini-la numa frase só. Ao lado da mentalidade eclesiástica, há a mentalidade leiga dos cavaleiros; ao lado da civilização feudal, há a civilização burguesa. E tudo isto não se encontra em equilíbrio estático, como a equação "Catedral – 'Summa'" afirmou, mas em evolução viva e multiforme[252].

A solução teórica do problema talvez esteja na distinção mais exata dos termos *símbolo* e *alegoria*, que se empregam, indistintamente, na equação "Catedral – 'Summa'". O símbolo é expressão artística do que é inefável; a alegoria é representação intelectual do que é compreensível. A Catedral é um símbolo. A Summa é um conjunto de alegorias. A "Idade Média" está entre esses dois polos, oscilando, evoluindo, e enfim dissolvendo-se. Existe até uma grande figura na qual os dois termos se encontram: Raimundus Lullus, o santo da Catalunha.

Lullus[253] é fenômeno raro: um gênio confuso. O caminho da sua vida é retilíneo: vida mundana, desengano, conversão, ascese, projetos de converter sarracenos e judeus, obstáculos eclesiásticos, viagens de missão, martírio. Os altos dignitários da Igreja chamaram-lhe "doctor phantasticus", apelido que não convém às suas obras científicas, nem às literárias, mas sim ao conjunto destas e daquelas. Como poeta, Lullus é um "joglar de Déu"; queimou as poesias eróticas da sua mocidade, substituindo-as pela poesia religiosa, a mais pessoal que se escreveu na Idade Média. *Lo cant de*

Ramón, confissão poética, seria o *pendant* sério da poesia goliarda. As tentativas filosóficas de criar uma "ciência geral", que suscitaram a admiração de Leibniz e antecipam algo da logística moderna, pertencem, em certo sentido, ao gênio poético de Lullus: pretendem transformar o mundo em catedral de símbolos científicos. Mas o conflito entre entusiasmo místico e razão construtiva subsiste. No estranho romance filosófico *Llibre de meravele*s decompõe-se o mundo em alegorias, e o mais estranho romance *Blanquerna* exalta a dissolução do mundo real pela mística. Lullus pretendeu reduzir a fórmulas alegóricas o inefável, que se tinha revelado ao místico em símbolos; era um grande poeta pela ambiguidade íntima da sua alma. O resultado de sua vida encontra-se em um dos seus *Mil Provérbios:* "Quem disputa com Deus, será vencido"; mas o místico pretende mesmo ser vencido por Deus.

O caminho da separação progressiva entre símbolo e alegoria é o caminho de evolução do pensamento medieval. Mas as últimas fases do pensamento alegórico, se bem que tipicamente "medievais", não pertencem ao conceito convencional do que é a "Idade Média"; pertencem ao pensamento profano, continuam o processo de secularização que os "clerici vagantes" tinham iniciado, e dirigem a arma da alegoria contra os seus criadores. A alegoria fora a arma intelectual para santificar o mundo profano, incorporá-lo na hierarquia celeste das coisas; no fim, a alegoria é arma intelectual para decompor a hierarquia estabelecida, para demonstrar a sua identidade com a ordem profana do mundo. A alegoria, isolada do símbolo, tornar-se-á meio de expressão da sátira burguesa.

O mundo simbólico, separado da alegoria, perde o contato com a realidade profana. Torna-se meio de expressão da mística. Nesta afirmação reside, porém, a possibilidade de um erro, que é preciso eliminar imediatamente: seria a tentativa de opor a mística à escolástica intelectualista. Com efeito, os historiadores da filosofia medieval sucumbiram não raramente à tentação de ver em Bonaventura e Eckhart os antípodas de Alberto Magno e Tomás de Aquino. Mas o pensamento platônico, neoplatônico e augustiniano dos místicos medievais deixou, também, os seus vestígios, na síntese tomista. Não há escolástica sem mística. Por outro lado, os místicos medievais não constituem uma oposição sistemática; não são, de modo algum, precursores dos "modernos". Servem-se do aparelho lógico da escolástica

para exprimirem em fórmulas filosóficas os seus símbolos. A mística, quando sistemática, seria antes uma tentativa de salvar o conteúdo simbólico da escolástica, ameaçado pelo intelectualismo alegórico; por isso, a mística medieval atingirá seu apogeu na época do nominalismo herético ou semi-herético.

Neste sentido compreende-se a ação do místico Bernard de Clairvaux contra Abelardo. A Bernard seguem-se os monges de St. Victor, sistematizadores dos símbolos místicos. Com Bonaventura e os franciscanos, acentuar-se-á o sentido psicológico da mística: o caminho interior para a união com Deus. É este o caminho que levará à religiosidade individual[254].

A mística está acompanhada de efusões poéticas. Contemporânea dos victorinos é Hildegarda de Bingen (1098-1179), a visionária. Contemporâneas da reforma franciscana, embora em ambiente diferente, são as místicas beneditinas Mechthild de Magdeburg (1212-1285), Mechthild de Hackeborn (1242-1299), Santa Gertrudis (1256-1302). É altamente significativo o emprego da língua vulgar nas suas visões poéticas, e é também notável o grande número de poetisas. Essa literatura emotiva é tipicamente feminina. Na descrição dos êxtases introduz-se um vocabulário erótico. O símbolo vai conquistando regiões inexploradas da alma; dá sentido superior à poesia lírica dessa época verdadeiramente universal a que a posteridade chamará “Idade Média”.

222 E. Panofsky: *Gothic Architecture and Scholasticism*. New York, 1957.

223 Ch. H. Haskins: *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge, 1927.

224 Ch. Nordstroem: *Moyen Âge et Renaissance*. Paris, 1933.

225 G. Paré, A. Brunet et P. Tremblay: *La renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l’enseigment*. Ottawa, 1934.

226 A. Clerval: *Les écoles de Chartres au Moyen Âge du Ve au XVe siècle*. Paris, 1895.
N. Schachner: *The Medieval Universities*. London, 1938.

227 H. Rashdall: *The universties of Europe in the Middle Ages*. 3 vols. Oxford, 1936.

228 J. E. Sandys: *History of Classical Scholarship from the Sixth Century. B. C. to the End of the Middle Ages.* 3.ª ed. T. I. Cambridge, 1930.

229 A. Steiner: *Vincent of Beauvais. De eruditione filiorum nobilium.* Cambridge, Mass., 1938.

230 M. Manitius: *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters.* 3 vols. Muenchen, 1910/1931.P. v. Winterfeld: *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters*. 4.ª ed. Berlin, 1922.
F. J. E. Raby: *A History of Christian-Latin Poetry*. Oxford, 1927.
J. Ghellinck: *La littérature latine au Moyen Âge*. Paris, 1939.

231 Jacopus a Varagine, 1230-1298.
Legenda Aurea.
Edição por E. Graesse, 3.ª ed., Breslau, 1890.

232 F. Brittain: *The Medieval Latin and Romance Lyric*. Cambridge, 1951.

233 E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern, 1948.

234 A. D'Ancona: *I precursori di Dante*. Firenze, 1872.

235 Guibert de Nogent, 1053-1121.
Gesta Dei per Francos.
Edição: Migne, *Patrologia latina,* vols. CLVI e CLXXXIV.
B. Monod: *Le moine Guibert de Nogent et son temps.* Paris, 1905.

236 Matthaeus Parisiensis ou Matthaeus Paris, † 1259.
Chronica Maior.
Edição por H. R. Laurd, 7 vols., London, 1872-1883.

237 Fra Salimbene de Padua, 1221-1290.
Chronica.
Edição por G. Bertani, Parma, 1857.
G. Pochettino: *L'opera e i tempi di Fra Salimbene.* Sancasciano, 1926.

238 C. H. Becker: "Ubi sunt qui ante nos...". (In: *Aufsätze, Ernst Kuhn gewidmet.* Berlin, 1916.)
E. Gilson: "De la Bible à François Villon". (In: *Les idées et les letres.* Paris, 1932.)

239 *Gesta Romanorum.*
A primeira edição impressa é de Utrecht, 1472; o primeiro manuscrito, de 1342, é de origem inglesa. Mas não é possível verificar em que país a coleção foi reunida.

240 Edição do *Pamphilus* por A. Baudouin, Paris, 1874.

241 K. Strecker: *Die moralisch-satirischen Gedichte Walthers von Châtillon.* Heidelberg, 1926.

242 V. Di Giovanni: *Guido della Colonne, giudice di Messina.* Roma, 1894.

243 Hildebertus de Lavardin, 1056-1133.
Poema elegiacum de virtutibus ei vitiis; Mathematicus.
Edição: Migne, *Patrologia latina*, vol. CLXXI
F. Barth: *Hildebert von Lavardin.* Stuttgart, 1906.

244 Pierre Abailard, 1079-1142.
Dialectita; Introductio ad Theologiam; Sic et Non; Scito te ipsum; Historia calamitatum mearum; Hymnorum l. III.
Edições: Obras teológicas in: Migne, *Patrologia latina*, vol. CLXXVIII.
Oeuvres, edit., por V. Cousin, 7 vols., Paris, 1849/1859.
C. Ottaviano: *Pietro Abelardo. La vita, le opere, il pensiero.* Roma, 1931.
J. G. Sikes: *Peter Abaelard.* Cambridge, 1932.
E. Gilson: *Héloïse et Abélard*. Paris, 1938.

245 Alanus ab Insulis, c. 1128-1202.
Anticlaudianus; Liber de planctu naturae.
Edição: Migne, *Patrologia latina*, vol. CCX.
J. Huizinga: *Ueber die Verknüpfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis.* Amsterdam, 1932.

246 Johannes de Salisbury, c. 1120-1180.
Entheticus de dogmate philosophorum; Historia pontificalis; Historia Thomae Cantuarensis; Policraticus sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum.
Edição: Migne, *Patrologia latina*, vol. CXCIX.
C. C. J. Webb: *John of Salisbury.* London, 1932.

247 D. Comparetti: *Virgilio nel Medio Evo.* 2.ª ed. Firenze, 1896.
J. W. Spargo: *Virgil, the Necromancer.* Cambridge, Mass., 1934.

248 P. v. Winterfeld: *Caesarius von Heisterbach.* Muenchen, 1912.

249 *Aucassin et Nicolette,* escrito na segunda metade do século XII, provavelmente no Hainaut.
Edições por H. Suchier, 9.ª ed., Leipzig, 1909, e por M. Coulon, Nîmes, 1933.
W. Pater: “Two Early French Stories”. (In: *Studies in the history of the Renaissance,* 1873; várias edições.)
A. Bruel: *Romans français du Moyen Âge.* Paris, 1934.

250 H. Waddell: *The Wandering Scholars.* 6.ª ed. London, 1932.

M. Bechthum: *Beweggruende und Bedeutung des Vagantentums in der lateinischen Kirche des Mittelalters.* Jena, 1941.

251 Os manuscritos mais importantes da poesia dos goliardos são: o dos *Carmina burana*, n.º 4660 da Biblioteca Nacional de Munique; o manuscrito 978 da Biblioteca Harleiana em Oxford; o Manuscrito Arundel do British Museum.

Edições: J. A. Schmeller: *Carmina burana.* 4.ª ed. Breslau, 1904.
M. Manitius: *Archipoeta.* Muenchen, 1913.
F. Luers: *Carmina burana.* Bonn, 1922.
S. Santangelo: *Studio sulla poesia goliardica.* Palermo, 1902.
O. Dobiache-Rojdesvensky: *Les Poésies des Goliards.* Paris, 1931.

252 H. O. Taylor: *The Medieval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Age.* 4.ª ed. 2 vols. London, 1925.

253 Raimundus Lullus, 1235-1315.

Poesia: *Plant de Nostra Dona; Los cent noms de Deu; Medicina de Pecat; Lo desconhort; Lo cant de Ramón; Mil proverbios.*
Romances filosóficos: *Llibre del gentil y de los tres sabios; Blanquerna; Llibre de contemplació; Art general; Ordre de la Cavalleria; Arbre de Sciencia; Arbre de Filosofia d'amor.*
Edição por I. Rosselo e M. Obrador y Benassar, 14 vols., Palma, 1906/1935.
A. Peers: *Ramon Lull.* London, 1929.
F. Sureda Blanes: *El beato Ramon Lull. Su época. Sus obras. Sus empresas.* Madrid, 1934.
J. Xirau: *Vida y obra de Ramón Lull.* México, 1946.

254 M. Preger: *Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter.* 3 vols. Leipzig, 1874/1893.
Fr. Heer: *Europäische Geistesgeschichte.* Stuttgart, 1953.

Capítulo III

A LITERATURA DOS CASTELOS E DAS ALDEIAS

A ORIGEM do lirismo medieval é um dos grandes problemas da historiografia literária. Apontam-se influências ovidianas, vindas da poesia latina medieval, e influências da mariologia que se teria secularizado, transformada em culto da dama; discutem-se as influências árabes no lirismo provençal e ibérico. Admite-se, enfim, como fonte do lirismo medieval, a canção popular dos próprios povos europeus. Esta última hipótese encontra apoio no estudo dos antigos cancioneiros portugueses, onde é possível distinguir uma camada anterior à imitação do lirismo provençal. São os cossantes e canções encadeadas, em língua galega, canções de amor, baladas, serranilhas, cantigas de romaria, composições de sabor popular, pois, embora sejam obras de poetas aristocráticos, não se dedignaram estes de imitar com muita elegância a poesia do povo; a este fato devemos a conservação daquele lirismo primitivo no meio trovadoresco dos cancioneiros. Existem poesias desta espécie, simples e delicadas, de Nuno Fernandes Torneol, João Zorro, Pero Meogo, Martim Codax, Airas Nunes e outros. A poesia dos trovadores galego-portugueses deve a sua feição especial a essa influência popular[255].

Na poesia aristocrática das outras nações medievais não é possível demonstrar a influência popular com a mesma segurança com que podemos demonstrá-la na poesia da democrática Península Ibérica. Mas a presença do lirismo popular, especialmente entre os povos de origem germânica e

céltica, representa sempre uma possível fonte de inspiração, e antecede, neste sentido, as formas convencionais da poesia provençal, se bem que as poesias populares notadas e conservadas sejam, em grande parte, posteriores.

A poesia popular conserva a maior independência nos países escandinavos, aonde o provençalismo mal chegou. Na Dinamarca[256] distinguem-se, segundo os assuntos, os "Kaempeviser", ou canções heroicas, às vezes reminiscências mitológicas; os "Ridderviser" ou canções bélicas, de fundo histórico, da época heroica da Dinamarca medieval, sob os reis de nome Valdemar, no século XIII; os "Trylleviser", ou canções de demônios, nas quais aparece toda a mitologia nórdica, transformada em conto de fadas e ligeiramente cristianizada. Essas canções dinamarquesas têm um encanto muito poético; estão próximas do "Maerchen" alemão, e alguns dos assuntos, como Agnete, que foi roubada pelo demônio do mar, aparecem na coleção dos irmãos Grimm. As canções norueguesas[257] têm aspecto mais bárbaro, estão mais perto do paganismo. Mas isso apenas quanto ao estilo. Canções propriamente mitológicas não existem, e os "Kjempevisor" derivam da saga islandesa. Os "Trollevisor" já se assemelham também aos contos de fadas; estão acompanhados de "Heilagvisor", sobre santos cristãos. Enfim, os "Riddarvisor" utilizam-se até de assuntos importados, de Rolando e Carlos Magno. A maior originalidade da canção popular norueguesa está nos "Gammelstev", canções de dança, das quais certas melodias de Grieg revelam o reflexo. Enfim, os "Folkvisor" suecos[258] não apresentam, depois dos noruegueses e dinamarqueses, muita originalidade.

A poesia popular europeia – excetuando-se por enquanto a dos povos eslavos – atingiu a maior importância nas ilhas britânicas; influências célticas tonificaram, decerto, o lirismo anglo-saxão. Uma canção popular, o famoso

"Summer is y-comen in!
Loud sing cuckoo!…"

é quase o monumento mais antigo da literatura em língua inglesa. As poesias mais belas são as religiosas; é mais difícil apreciar as poesias eróticas, que foram retocadas e artificializadas na época da Renascença. Em compensação, subsistem algumas especialidades bem inglesas, que não se encontram em outra parte, como o fantástico *mad song* ("From the hag and hungry goblin..."), que o povo atribui a um mendigo louco, Tom o'Bedlam, e que, na música das suas frases ilógicas, lembra os poemas de Rimbaud. Mas o verdadeiro gênio da poesia popular inglesa está na balada. Seria preferível, em vez de "inglesa", dizer antes "céltica", porque as baladas mais importantes são da Escócia, se não houvesse outras, igualmente belas, do lado inglês da fronteira, e se não fosse o conhecido gênio dos anglo-saxões no que diz respeito à poesia narrativa. As baladas inglesas e escocesas[259] tratam, em parte, de personagens históricas; em parte, constituem verdadeiras "gestes" em torno de figuras populares como o herói de fronteira Robin Hodd (Robyn Hode). Logo, as baladas apresentam os mesmos problemas que as epopeias nacionais. Courthope e Ralegh sustentam a "literary theory", segundo a qual as baladas seriam versões literárias de "gestes" medievais; a origem tardia de muitas baladas do século XVI e até do XVII, é forte argumento a favor dessa teoria. A . Lang, Kittredge e outros sustentam a "communal theory", conforme a qual as baladas seriam obras do gênio coletivo do povo. Com efeito, o fundo das baladas é dos séculos XIII e XIV, e as versões posteriores não conseguiram eliminar os traços característicos da poesia primitiva: a objetividade impassível que só permite entrever a emoção (ou que a deixa explodir de repente), as repetições de frases estereotipadas, a narração abrupta e às vezes incompleta, fazendo com que a balada deixe adivinhar mais do que exprime. Numerosas baladas constituem "gestes" em torno de Robyn Hode e outros *outlaws* da fronteira. Outras tratam de acontecimentos da história anglo-escocesa que impressionaram a imaginação popular, como "Chevy Chase", "Sir Patrick Spens", "Hunting of the Cheviot". Algumas baladas, como *Edward* e *Douglas*, chegam a igualar a grandeza sombria da saga nórdica, e brumas nórdicas também envolvem as baladas de espectros e fantasmas – "Thomas Rymer", "Tam Lin", "Sweet Williams Ghost". As baladas amorosas, do tipo da "Nut-Browne Maid", revelam um espírito diferente, terno e um pouco artificial; nestas a influência literária é mais forte. Em geral, o *corpus*

inteiro das baladas anglo-escocesas sofreu alterações segundo o gosto dos séculos posteriores, o que facilitou o êxito enorme que obtiveram quando o bispo Percy, em 1765, as redescobriu. A balada britânica foi uma das grandes influências do pré-romantismo.

Entre as descobertas do romantismo está também a poesia popular alemã[260]. A poesia popular alemã é de maior emoção lírica do que as outras, e exerceu sempre influência irresistível sobre o espírito da nação: a poesia lírica alemã – a literária, de Goethe e Liliencron – obedece, até hoje, às leis estilísticas e métricas da canção popular, do *lied*. As baladas históricas são muito inferiores às inglesas, mas constituem documentação preciosa da história alemã, da Idade Média, das tempestades da Reforma, e até do século XVIII.

As canções populares foram cantadas nas aldeias e nas ruas das cidades, nas estradas reais e junto aos castelos. Não podiam deixar de exercer certa influência na poesia culta. Mas essa poesia aristocrática tem outras origens, e a verificação dessas origens constitui um grande problema[261].

Já não é possível considerar os provençais como criadores *ex nihilo* do lirismo moderno. Mas de todas as teorias, a menos convincente é a da origem arábico-espanhola[262]. Conforme Julián Ribera y Tarragó, existem grandes semelhanças entre a poesia dos trovadores e a do árabe espanhol Mohammed Ibn Guzmán († 1160), do qual possuímos um cancioneiro. Na verdade, as semelhanças são superficiais, e a teoria é incapaz de explicar por que a poesia lírica nasceu na Provença e não na própria Espanha. As analogias entre a expressão erótica dos trovadores e a expressão mística dos autores de hinos mariológicos foram sempre observadas; Wechssler[263], retomando a ideia, chamou a atenção para as frequentes trocas de cartas entre padres e religiosas e damas, às quais os confessores tinham de dar conselhos de consciência, também em casos de conflitos eróticos. Mas isto significa exagerar a influência do padre no meio dos provençais, que eram heréticos e anticlericais. Brinkmann[264], enfim, lembra a poesia erótica ovidiana, em língua latina; alba ou aubade já se encontra em Ovídio, e a maneira ovidiana de tratar o amor como disciplina escolar agradou aos clérigos e contribuiu também para criar o formalismo erótico dos trovadores. Em Angers e na biblioteca do convento St. Martial, em Limoges, Brinkmann

encontrou documentos que permitem afirmar a existência de uma poesia de trovadores latinos no fim do século XII. Spanke[265] explorou o "Repertoire de Notre-Dame de Paris", de 1150 a 1230, descobrindo os modelos latinos da estrofe provençal e do *rondeau*. Isso parece decisivo. O que os provençais acrescentaram – além do gênio pessoal de alguns poetas entre eles – foi a sistematização dos gêneros (debate, pastorela, balada, canción con envío, alba, sirventês ou canção satírica), o uso da personificação alegórica na descrição dos movimentos psicológicos do amor, e a representação da relação entre a dama e poeta como relação entre senhor feudal e vassalo: elementos, todos eles, imediatamente compreensíveis ao homem medieval, e tão internacionais como a poesia de língua latina. Deste modo, o êxito internacional da poesia dos trovadores provençais está bem explicado.

A literatura provençal[266] é um fenômeno estupendo: durante poucos decênios, uma série de poetas – alguns deles muito grandes poetas – cria uma poesia lírica, que dominará a Europa inteira durante séculos; e depois daqueles poucos decênios desaparece completamente e para sempre. As circunstâncias exteriores, sempre alegadas – a riqueza do país, a alta cultura dos senhores feudais, os contatos com o Oriente, a liberdade do pensamento no país dos albigenses heréticos, e enfim o desaparecimento repentino dessa civilização pelas devastações cruéis da cruzada contra os albigenses – não parecem explicação suficiente. Na verdade, a literatura provençal constituiu-se principalmente de poesia lírica. O que temos mais, é só: uma gesta, *Girart de Roussillon*; um romance arturiano, *Jaufré*; um interessantíssimo romance realístico-erótico em versos, a *Flamenca*[267]; e alguns livros didáticos. O resto – pois deve ter havido muito mais – foi destruído. Por isso, o nosso conhecimento daquela civilização é tão insuficiente que é difícil penetrá-la. Os poetas provençais se nos apresentam como figuras isoladas, quase assim como os poetas líricos da Antiguidade grega; apenas, com um pouco mais de carne e osso compreendemos-lhes melhor a paixão.

Pela paixão define-se Bernard de Ventadour[268], o amante exaltado de Eleonora de Aquitânia e Hermengarda de Narbonne:

"Non es meravelha A'ieu chan

mielhs de nulh autre chantador,
que plus mi tra-l cors ves amor."

Do formalismo frio que se costuma censurar na poesia provençal, nada se percebe em Bernard de Ventadour. Seu erotismo parece mais "moderno" do que a poesia de amor dos próprios italianos do "Trecento".

Mas é verdade que Bernard é excepcional. Aqueles italianos preferiram-lhe o "mais erudito", isto é, o mais formalístico Arnaut Daniel[269]. Dante eternizou-lhe a memória ("Purgatório", XXV, 117), declarando que "soverchiò tutti". A posteridade não quis, durante muito tempo, ratificar o elogio: achou artificial o hermetismo impenetrável das suas 20 canções. Só as experiências poéticas do nosso tempo permitiram apreciar a disciplina severa, crivo pelo qual pasaram as emoções desse nobre coração cristalizadas depois em símbolos algo enigmáticos.

Declara Dante que Arnaut supera a todos e, especialmente, "quel di Lemosí". É alusão a Giraut de Borneil[270], natural do Limousin, cujo lirismo fresco e despreocupado agradou menos ao grande florentino. Mas, desta vez, também discordou a posteridade: os críticos do romantismo e do século XIX em geral consideraram Giraut como o maior de todos os provençais. Foi um *virtuose* que sabia fazer tudo, um "poeta de ocasião", no sentido goethiano do termo: a sua alba com o refrão "...et ades sera l'alba" está a meio caminho entre Ovídio e Petrarca. Giraut pode ser definido como o "rei do lugar-comum da poesia provençal", quer dizer, daquilo que fora então novo e se tornou, depois, lugar-comum; mas também como um romântico *avant la lettre.* Seus contemporâneos admiravam-lhe a facilidade, que não agradou a Dante. No século XIX, passou novamente a ser muito apreciado. Mas, desde então, o mundo deu mais uma volta; e hoje reúne, outra vez, a maioria dos votos o hermético Arnaut Daniel.

Bertran de Born[271] é diferente de todos. É guerreiro furioso, raptor de mulheres, usurpador do castelo de Hautefort, instigador de uma revolução na Inglaterra: um homem diabólico. Dante colocou-o entre os criminosos da nona das *malebolge* ("Inferno", XXVIII, 133). Mas não era traidor. Era homem de batalha em campo aberto cheio de soldados armados:

"...et au grab akegratge
quan vei per champanha rengatz
chavaliers e chavals armatz."

Bertran é uma voz no ar livre, mas não é o rouxinol da "fable convenue" dos seus biógrafos. Meio guerreiro, meio vagabundo foi o cruzado Peire Vidal[272], cantor de muitas guerras e muitos amores em toda a parte do mundo e sempre cheio de saudades da Provença:

"Ab l'alen tir vas me l'aire
qu'eu sen venir de Proensa;
tot quant es de lai m'agensa."

O último grande trovador seria Peire d'Auvergne[273], que deixou uma espécie de história literária versificada do seu país ("Chantarai d'aquestz trobadors..."). Mas depois desse "último dos trovadores" ainda vem o epílogo sinistro. Nas canções de Peire Cardenal[274] manifesta-se o credo heterodoxo dos albigenses; Guilhem Figueira[275] escreve um "sirventés" em que cada uma das 24 estrofes começa com a palavra "Roma", para acumular as acusações contra a "trichairitz", "cobeitatz", o "caps de la dechassensa", a cidade dos papas. E Bernard Sicart de Marvejols[276] já pode entoar o lamento sobre a devastação do país querido:

"Ai! Tolosa e Proensa
e la terra d'Argensa,
Bezers e Carcassey,
Que vos vi e quo-us vey!"

E só num último rebento da poesia provençal, no século XIII, em Guiraut Riquier, aparece aquele formalismo convencional que os historiadores

sempre alegaram encontrar nela. Mas não há nada disso nos grandes trovadores, que foram justamente no século XX desenterrados e revificados pelo poeta e crítico americano Ezra Pound, chegando a exercer notável influência sobre a poesia moderna. A poesia dos trovadores é imortal porque eles criaram uma das grandes lendas da humanidade: a lenda de um país cheio de sol. Não é a Provença real, é a Provença dos trovadores que se tornou inesquecível como um sonho de infância remota e feliz.

O famoso "formalismo" da poesia provençal, o regulamento da atividade poética segundo normas estabelecidas e rigorosamente observadas, é um produto das origens feudais daquela poesia: às leis complicadas da Cour d'Assises de Jerusalém, código modelar do feudalismo europeu, correspondem as "Leys d'Amors" que Guilhem Molinier, chanceler do "consistório" "de la gaya sciensa", proclamou em Toulouse, em 1324; codificação "post festum", quando a grande poesia provençal já acabara. As expressões sintáticas e métricas daquela legislação erótica – o "formalismo" provençal – têm outra significação histórica: constituem a primeira disciplina europeia do lirismo.

A poesia dos trovadores alcançou êxito internacional como nenhuma outra entre a literatura latina e a Renascença italiana; poetas estrangeiros fizeram até a tentativa de escrever em *langue d'oc,* antes de se aventurarem à imitação na língua materna[277].

Muitos "trouvères" havia, naturalmente, no país vizinho da *langue d'oil,* na França[278]: Conon de Béthune, Gui le Châtelain de Couci, Blondel de Nesle, Jean Bodel d'Arras, Thibaut IV de Champagne, Adam de la Halle. Alguns entre eles deixaram a lenda pessoal dos seus amores e desgraças. Mas nenhum saiu do formalismo convencional até aparecer Rutebeuf, o rude homem do povo, revivificando o lirismo aristocrático esgotado.

Na Itália setentrional[279] do século XIII, só se empregou a língua provençal para cantar o amor, e entre os Lanfranco Cigala, Bonifácio Calvo, Bartolommeo Zorzi, pelo menos um não foi esquecido, Sordello, que deve a imortalidade a Dante ("Purgatório", VI, 74). Na Sicília, na corte do grande imperador Frederico II, empregavam o dialeto da ilha, e um homem de inteligência superior, o chanceler imperial Píer delle Vigne, deixou um cancioneiro e também a memória da sua desgraça e suicídio ("Inferno", XIII, 33); no "Purgatório" (XXIV, 56), Dante lembrou-se

também do trovador siciliano Giacomo de Lentino – a poesia provençal está em toda a parte da Europa e nos três reinos do outro mundo dantesco.

O ramo mais original da poesia mediterrânea encontra-se na península Ibérica, entre os galego-portugueses; três cancioneiros famosos, o da Ajuda, o da Vaticana e o Códex Colocci-Brancuti[280], contêm quase 2000 poesias de 200 poetas: entre aquelas, uma variedade bastante grande de cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas de maldizer; e entre estes alguns poetas muitos finos, os galegos Martin Codax, João Airas e Airas Nunes, e, dos portugueses, a figura importante d'el-rei D. Dinis[281]. Os trovadores galego-portugueses são os únicos que suportariam a comparação com os provençais, se tivessem mais originalidade. Mas a decadência foi relativamente rápida. O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (impresso em 1516) já é marcado pelos artifícios do século XV[282]. Não se pode dizer muito sobre os trovadores catalães: começam a cantar em língua provençal (Giraut de Cabreira, Cervert de Gerona), e quando ousam empregar a língua materna[283], já se aproxima a hora da poesia italiana. E não se pode dizer muito de bom sobre os trovadores castelhanos. Eles também começam em provençal (Guillem de Tudela, Amanieu de las Escas). O primeiro cancioneiro castelhano, o de Baena[284], deve o que tem de valor aos galegos, a Afonso Álvarez de Villasandino, ao famoso Macías. E o outro, o Cancioneiro de Lope de Stuñiga, já é um produto da decadência do século XV.

Ocupa um lugar de todo separado o único ramo da poesia à maneira provençal em língua germânica: o "Minnesang" dos alemães[285]. É ovidiano, como os outros, e, em comparação com a poesia dos trovadores provençais, não é muito original; contudo distingue-se pela forte influência da canção pupular, que lhe confere uma frescura surpreendente. As "albas" e "despedidas" do senhor de Kuerenberg (século XII) são, em formas provençais, *lieds* alemães; Dietmar von Aist também guarda certa feição arcaica. Mas Heinrich von Morungen e Reinmar von Hagenau já são artistas da forma, e a combinação dos dois elementos, o nacional e o estrangeiro, produz um dos maiores poetas da Idade Média: Walther von der Vogelweide[286], provavelmente natural da Áustria. Na poesia amorosa cultiva o tom popular, sem vestígios de aristocratismo. No belíssimo *lied* "Under der linden, an der heide", idílio de dois amantes à sombra da árvore, com o refrão

melodioso "tandaradei", só a análise mais exata descobre a arte consumada do metro e das composições de vogais atrás das aparências da canção popular. Walther supera os provençais no sirventês político: é um lutador sério, em favor do imperador e contra o papa e os clérigos; e até nacionalista alemão, revoltado contra as exigências romanas. Mas, afinal, prevalecem as expressões pessoais, a meditação e a melancolia. A canção melancólica sobre o recuo da mocidade e os "anos desaparecidos" – "Owê war sint verswunden alliu miniu jâr!" – é a sua despedida. Um epígono, Hugo von Trimberg, dedicou-lhe o epitáfio memorável – "Sinto pena dos que viessem a esquecer-se do poeta":

> "Her Walther von der Vogelweide,
> swer des vergaeze, der taet' mir leide."

Não esquecemos também Neidhart von Reuental[287], mas por outros motivos. As suas canções, muito espirituosas, dirigem-se a moças de aldeia. Antigamente, foi Neidhart considerado como uma espécie de oposicionista contra o aristocratismo, mas hoje se admite que empregou as formas provençais mais finas para zombar dos camponeses – a sátira contra o camponês é um dos motivos preferidos da literatura medieval. Na paródia acaba, enfim, o Minnesang. Um cavaleiro anacrônico, Ulrich von Lichtenstein[288], descreve, no *Frauendienst*, a viagem fantástica que empreendeu para expor a toda a gente as suas qualidades de cavaleiro amoroso; e confessa francamente que foi considerado louco. O realismo são dos burgueses e camponeses já não suportou o espetáculo da festa aristocrática que se tinha transformado em carnaval.

A poesia de tipo provençal não pôde sobreviver à decadência da classe dos cavaleiros feudais. Na Alemanha, os burgueses fizeram uma tentativa de salvação: fundaram-se sociedades de artífices – alfaiates, sapateiros, carpinteiros – para cultivar uma poesia "literária", de conteúdo diferente, mais moral e mais religioso. Mas a tentativa acabou no formalismo vazio dos "Meistersaenger", que hoje são lembrados só através da ópera de

Wagner, *Os Mestres-Cantores de Nuremberg*. A salvação da poesia culta só foi conseguida onde havia uma burguesia culta: na Itália do "dolce stil novo".

A poesia provençal deixou no espírito europeu uma marca profunda. Era a primeira poesia profana que o Ocidente criara; ensinou a todo o mundo uma nova atitude, mais positiva, em face da vida; inverteu os valores. Conseguiu até uma coisa que a Igreja não pudera conseguir: a eliminação do elemento germânico-pagão, que ainda se encontrava nas "gestes" e nas epopeias nacionais. Substituiu esse elemento pelo paganismo "moderno", o erótico. A rude epopeia nacional transformou-se em romance mundano.

O fato decisivo é, pois, a "provençalização" dos assuntos. É ela que transforma a "geste de Charlemagne" em série de aventuras fantásticas de cavaleiros andantes, mais preocupados com as damas do que com os infiéis. Muito semelhante é a transformação da matéria céltica: a rainha Guinevere e as aventuras amorosas de Lancelot são postas em evidência, e o romance de Tristão com Isolda torna-se popularíssimo. Questões de amor impõem-se a propósito da guerra de Troia, e a história de Eneias e Dido é inteiramente "provençalizada". Contudo, existem influências subsidiárias: Ovídio é o autor latino mais lido nas escolas do século XII, e uma obscura literatura ovidiana de segunda mão e segunda ordem contribui para o requintamento das maneiras e para a complicação da psicologia amorosa[289].

O produto típico é o "roman courtois", de Chrétien de Troyes[290]. Poeta, ele não é, mas é artista. Talvez seja o primeiro autor que sabe narrar como um "moderno", e a arte considerável do seu verso confere certa dignidade à maneira um pouco frívola de transformar toda a lenda arturiana em série de romances de amor, de Lancelot e Guinevere, de Erec e Enide. Os cavaleiros de Chrétien são galanteadores; Chrétien é francês, mundano e espirituoso, um Bourget medieval sem veleidades católicas, com um pouco de Anatole France. O seu mundo é a "Cosmópolis" do século XII, sem papa no fundo.

O êxito internacional do "roman courtois" tem vários motivos. A idealização da vida dos cavaleiros corresponde à decadência já sensível do papel político da classe: os poemas épicos já estão destinados a conferir à classe um brilho que perdera[291]. Entre as "gestes" da matéria de Carlos Magno, preferem-se agora os ciclos de *Doon de Mayence, Renaud de Montauban* e

Raoul de Cambrai, que refletem a revolta dos senhores feudais contra o poder real. A matéria bretã permite tratamento livre das questões amorosas, exaltação franca do amor adulterino e do amor livre. O romance de Troia deve parte da sua popularidade às arbitrárias árvores genealógicas de muitos príncipes medievais, que acreditavam descender de heróis troianos. O episódio de Dido e Eneias, tomado à *Eneida*, é tratado em estilo mais ovidiano do que virgiliano. O romance de Alexandre Magno satisfaz o prazer inesgotável do leitor medieval em ouvir narrações de viagens fantásticas. Introduzem-se novos motivos romancescos para matar a curiosidade. Em fontes bizantinas foi encontrada a história de *Apollonio de Tyro*, da qual já existia uma versão em língua anglo-saxônica; aparece, por volta de 1390, na *Confessio Amantis*, de John Gower, já antes aparecera também no *Livro de Apolônio*, espanhol, e existe ainda em versão italiana e como assunto de um romance alemão (impresso em 1471); e forneceu a Shakespeare, mais tarde, o enredo para uma peça fantástica[292]. A maneira meio romântica, meio barroca de tratar pretensos assuntos da Antiguidade greco-romana encontará inúmeros enredos adequados nos *Gesta Romanorum*[293].

O leitor medieval gostava imensamente desses romances. Na economia espiritual da época, o "roman courtois" ocupa exatamente o lugar do romance na economia espiritual moderna. Então como hoje, o maior consumidor é a mulher; escreve-se para o gosto da dama no castelo, ocupada

> "...à lire leur psautier
> Et faire oeuvre d'or ou de soie,
> Ouïr de Thèbes ou de Troie."

O verso é obstáculo à facilidade da leitura? Então, abolem o verso. A transformação dos romances versificados em romances em prosa acompanha a "prosificação" da vida medieval, a decadência do prestígio político dos senhores feudais; é sintoma importante da evolução social. Do ponto de vista da história literária, a importância da transformação não é menor: a prosa, em vez do verso, facilita muito a tradução, torna possível a surpreendente divulgação internacional dos "roman courtois" por todas as

nações, em todas as literaturas, da Espanha à Islândia, da Inglaterra à Bulgária. Mas do ponto de vista da crítica literária, a diferença é insignificante: os versos não foram melhores do que a prosa, e o espírito que informa as versões em verso e prosa é o mesmo. "Roman courtois" em verso e "roman courtois" em prosa, juntos, constituem a literatura internacional da época. Por isso, não vale a pena distingui-los dentro do panorama da Internacional literária do século XIII.

O herói mais popular de "geste de Charlemagne" continuou a ser o próprio Carlos Magno, ao lado de Roland e de outros pares[294]. Menéndez Pidal encontrou, em 1917, um fragmento bem antigo (século XIII) de um romance espanhol de Roland; também o "Fierabras" espanhol deriva, provavelmente, do "Fierabras" provençal. Do século XV é a *Historia del emperador Carlos Magno y de los doce pares de Francia,* contemporânea das versões prosaicas em português: a *Vida de Carlos Magno* galega parece mais antiga. As versões inglesas ocupam-se mais com as personagens secundárias, bastante anglicizadas, como *Sir Bewis of Hamton, Sir Otuel, Sir Ferumbras, Roland and Vernagu*; a imaginação céltica deixa-se dominar pela versão gaélica do Pseudo-Turpino latino. Nos Países-Baixos, Klaas von Haarlem traduziu, por volta de 1200, o *Guillaume d'Orange*; também existe um *Roelantslied* e um *Karel ende Elegast*; mas o senso prático dos holandeses resiste às aventuras, e só no século XV vemos aparecer o "Volksbuch"[295] *Strijt opten berch van der Roncevale in Spaengien*. Do século XII é o *Rolandslied* alemão, do "pfaffe" Kuonrad. Muito diferente de todas as outras versões é a *Karlamagnussaga* noruego-islandesa, fortemente "clerical" e destinada à propaganda do cristianismo no Norte; foi traduzida também para as línguas dinamarquesa e sueca. Mas a versão italiana do cód. XIII da Biblioteca San Marco, em Veneza, é mero tecido de aventuras fantásticas. Vem daí o "volksbuch" italiano *Reali di Francia*, obra de Andrea dei Magnabotti (c. 1340-1430), um dos livros mais lidos pelo povo inculto da Itália; será a fonte de Pulci e de Ariosto.

As outras "gestes" do ciclo francês entram na literatura "literária" da França: Adenet le Roi deu-nos a versão definitiva de *Berte aux grands pieds* e *Enfances Ogier,* Bertrand de Bar-sur-Aube, a do *Aimeri de Narbonne,* que se tornaram "volksbuecher"; do Renaud de Montauban deriva o "volksbuch" *Quatre fils Aymon*, traduzido para todas as línguas. A "geste

de Charlemagne” com as suas derivações substituiu, em toda a parte, as “gestes” nacionais, que se mantinham só como lendas pseudo-históricas, incluídas nas crônicas; isso também é uma forma da “prosificação”. Desapareceram, desta maneira, as versões mais antigas das gestas secundárias espanholas; na *Primera Crónica general,* do rei Alfonso X, encontrou Menéndez Pidal a versão prosaica da gesta dos Infantes de Lara[296]. Do mesmo modo, as “gestes” de outras nações entram nas crônicas históricas ou pseudo-históricas, desfigurando o passado ou criando fabulosas árvores genealógicas dos príncipes e pré-histórias fantásticas dos povos. Especialmente a matéria bretã, cheia de “celtic twilight”, lusco-fusco entre história e ficção, serve para esse fim; ainda Don Quixote não saberá distinguir entre romance e realidade.

Na elaboração romanesca e divulgação internacional da matéria bretã[297], a literatura francesa foi particularmente feliz, como se se tratasse de assunto nacional; a França é, realmente, meio céltica. Chrétien de Troyes[298] ocupou-se das figuras mais romanescas da Távola Redonda, de Erec, Lancelot, Guinevere; criou também a versão fundamental da história de Perceval e da demanda do Santo Gral. Outro tema importante da literatura arturiana foi afrancesado por um poeta fino e penetrante, o anglo-normando “Maitre” Thomas: *Tristan et Iseut*[299]. A versão em prosa do Tristan francês foi um dos livros medievais mais divulgados.

Os episódios centrais da lenda arturiana, perdendo os traços da imaginação céltica, revelaram cada vez mais o caráter de aventuras misteriosas, em que são os predecessores do romance de Amadis; apenas, o elemento erótico, ovidiano, é mais forte. Assim aconteceu nas versões inglesas: *Arthour and Merlin, Morte d’Arthur, Sir Gawayne and the Green Knight* (um dos romances mais populares do século XIV), *Ywain and Gawayne, Sir Launfal*. Pertencem ao mesmo grupo o *Roman de Jaufre*, provençal; a *Tavola redonda*, italiana; o *Faula ó poema de Artús,* do catalão Guillén de Torroella, no século XV; o fantástico *Roman van Waldwein*, flamengo; o *Roman van Merlijn*, do holandês Maerlant; os *Erec* e *Iwein*, do notável alemão Hartmann von Aue (c. 1200), que reapareceram na Islândia como *Erexsaga* e *Ivenssaga,* e na Suécia como *Yvein*.

Na matéria bretã, esconderam-se atrás da monotonia das aventuras de cavaleiros dois elementos muito diferentes: o elemento erótico, de origem

provençal-francesa e ovidiana, revelando-se nas aventuras de Lancelot e Guinevere; e o elemento fantástico, de origem céltica, revelando-se nas aventuras de Gawayne com o "cavaleiro verde". O elemento erótico desenvolveu-se livremente, no romance de Tristão e Isolda; o elemento fantástico, nas aventuras de Perceval e na Demanda do Santo Gral.

O romance de Tristão e Isolda manifesta o individualismo violento dos celtas; baseia-se numa saga irlandesa. Mas só na França lhe acrescentaram o erotismo intenso, que se comunicou a toda a literatura novelística francesa. Em geral, as versões literárias do assunto derivam da obra de Thomas[300]. Apenas a versão italiana se baseia em outra obra francesa, anterior a Thomas e hoje perdida. Não há muita diferença entre o *Sir Tristrem* inglês e o *Don Tristán de Leonis* espanhol (impresso em 1501). Mas destaca-se sobremaneira o *Tristan und Isolde* do alsaciano alemão Gottfried von Strassburg[301], que era um poeta de paixão intensa, superando bastante o modelo francês. Gottfried é poeta e artista e, quase, pensador independente. Na sua obra o choque entre o erotismo e a tradição cristã produz uma crise espiritual. A versão alemã foi o modelo da *Tristramssaga* noruego-islandesa e de uma versão tcheca.

A "geste" de Perceval e do Santo Gral aparece muitas vezes, como uma espécie de apêndice ou parte integral da lenda arturiana; ainda não apresenta, então, nada de particular. Pode-se citar o *Lancelot du Lac* anglo-normando, que inclui a *Quête del Saint Graal,* e que foi outrora atribuído ao poeta goliardo Walther Mapes; existe dele uma tradução holandesa. Pertencem ao mesmo tipo a *História dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da Demanda do Santo Gral*, versão portuguesa do século XIV, e a versão espanhola *La demanda del santo Grial con los maravillosos fechos de Lanzarotes del Lago* (impressa em 1515). Cá e lá, nessas obras, o assunto romanesco revela aspectos religiosos: Perceval, como homem angustiado em busca da presença de Deus, e o Santo Gral, como objeto misterioso de culto de uma companhia de cavaleiros quase monges. Nesta forma, a lenda conquistou a Europa[302]. É como se os ideais dos cruzados, desmentidos pela realidade política, se tivessem refugiado na lenda. Mas as ideias religiosas em torno do Santo Gral não são exatamente ortodoxas. A origem da lenda já foi atribuída a resíduos da religião céltica[303], ou então à heresia dos

albigenses provençais, tendo por sua vez raízes no dualismo persa[304]. Nem sempre o sentido religioso foi plenamente compreendido: quase desaparece no *Perceval* de Chrétien de Troyes, e não se destaca muito na *Historia van den Graal*, do holandês Jacob van Maerlant. Mas está evidente na *Parzivalssaga* noruego-islandesa, que é a versão nórdica do *Parzival*, do grande poeta alemão Wolfram von Eschenbach[305]. Eis uma epopeia autêntica, em estilo difícil e obscuro; a multidão de episódios não chega a sufocar a impressão profunda que desperta. Nenhuma outra obra literária sugere mais do que essa a comparação entre o estilo gótico e o estilo barroco. Mas apenas a forma parece barroca. A ideia central é gótica, no sentido em que os pilares das catedrais parecem buscar o céu. O *Parzival* é o romance da evolução religiosa de uma alma; antecede aqueles numerosos romances alemães modernos que, desde o *Wilhelm Meister,* de Goethe, irão descrever o caminho de um homem pela vida em busca de si mesmo.

A literatura francesa apresenta, mais uma vez, a obra principal do ciclo de Troia: *Le roman de Troie* de Benoît de Saint-More[306], vasta epopeia de 30.000 versos, baseada nos escritos apócrifos de Dictys e Dares, transformando o assunto antigo em “roman courtois” dos mais banais; a Benoît de Saint-More atribui-se também o *Roman de Thèbes*, baseado em Estácio, que alcançou a mesma popularidade, e uma versão da *Eneida*, o *Roman d’Enéas*. A apreciação dessas obras, hoje ilegíveis, como “ancronismos enormes”, não é inteiramente justa. Benoît e os seus contemporâneos adaptaram a Antiguidade ao gosto do seu tempo, nem mais nem menos do que fizeram outras épocas, e a enormidade do anacronismo é compensada pelo êxito: os assuntos “mortos” tornaram-se, outra vez, vivos. A filologia moderna não conseguiu tanto. Neste sentido, foi bem merecido o sucesso internacional[307]: nota-se até uma *Conquista de Troya* galega, além de uma *Istorietta trojana* no dialeto dos subúrbios de Roma. Mas o grande mediador foi, desta vez, um italiano, Guido delle Colonne, que escreveu em latim, por volta de 1287, a *Historia Destructionis Troiae*. Desta obra fastidiosa existem numerosas traduções, versões, versificações e prosificações: a espanhola, de López de Ayala, a galega, de Fernán Martínez, a *Geste Historiale of the Destruction of Troy* e o *Troy Book*, de John Lydgate, a *Histoire van Troyen*, do holandês Jacob van Maerlant, uma epopeia alemã de Konrad von Wuerzburg, uma versão tcheca, e até versões gaélica e búlgara.

O romance de Tebas existe igualmente em várias línguas, enquanto o sucesso do episódio de Dido e Eneias, tratado em espírito mais ovidiano do que virgiliano, se limitava aos círculos aristocráticos: depois do romance de Benoît de Saint-More, que foi lido igualmente na França e na Inglaterra normanda, assinala-se a *Eneit* (c. 1180), do holandês Hendrik van Veldeke, escrita em alemão medieval.

Sorte imensa sorriu ao romance fantástico de Alexandre Magno[308]. A Idade Média conhecia a tradução latina que certo Julius Valerius tinha feito do romance bizantino de Pseudo-Kallisthenes; as versões latinas do arcipreste Leo de Nápoles e de Gualterius de Châtillon continuaram a tradição, que se cristalizou no século XII, do *Roman d'Alexandre*, de Lambert le Tort e Alexandre de Bernay. É uma "geste" geográfica, de viagens em países de milagres, horrores, monstros ridículos e revelações misteriosas. Existem dois "Alexandres" ingleses (*Kyng Alisaunder* e *The Wars of Alexander*), nada menos do que três alemães de (Lamprecht, Rudolf von Ems, Ulrich von Eschenbach), o *Libro de Alixandre*, espanhol (atribuído a Gonzalo Berceo), a *Alexanders Gheesten*, do holandês Jacob van Maerlant, versões em islandês, irlandês e até em búlgaro. A versão checa do século XIV, tradução livre da obra de Gualterius de Châtillon, é um dos primeiros grandes documentos da literatura checa.

A enumeração foi longa e fastidiosa; aquelas obras, lidas antigamente com tanto interesse, constituem hoje o canto mais abandonado do grande cemitério melancólico que é a história da literatura universal. Contudo, só assim foi possível dar uma ideia do internacionalismo prodigioso da literatura medieval, da "prodigieuse similitude" que Tocqueville encontrara em toda parte. A literatura aristocrática medieval fortaleceu a unidade europeia que o latim litúrgico tinha criado entre as nações principais: os italianos e franceses, espanhóis e portugueses, provençais e catalães, ingleses, alemães e holandeses; estendeu as fronteiras literárias da Europa até a Dinamarca, Suécia, Noruega e Islândia. Preparou até a ocidentalização futura dos eslavos.

255 Cf. nota 280.

256 Edição: *Danmarks gamle Folkeviser,* ed. por N. F. S. Grundtvig, 5 vols., Kjoebenhavn, 1835/1890; continuada como: *Danske Ridderviser,* ed. Por A. Olrik, 2 vols., Kjoebenhavn, 1898/1919; volume suplementar por H. Gruener Nielsen, Kjoebenhavn, 1920.

J. Paludan: *Danmarks Literatur i Middelalderen.* Kjoebenhavn, 1896.

257 Edição: *Gamle norske Folkeviser,* ed. por S. Bugge, Kjoebenhavn, 1858.

258 S. Ek: *Den svenska folkvisan.* Stockholm, 1924.

259 Edição: F. J. Child: *The English and Scottish Popular Ballads.* 10 vols. Boston, 1882/1898. (Edição abreviada em 1 vol. por G. L. Kittredge, Boston, 1904.)

F. E. Bryant: *A History of English Balladry.* Boston, 1913.

J. C. H. R. Steenstrup: *The Medieval Popular Ballad.* (Traduções por E. G. Cox.) Boston, 1914.

G. H. Gerould: *The Ballad of Tradition.* London, 1932.

E. K. Chambers: *English Literature at the Close of the Middle Age.* Oxford, 1945.

260 A primeira coleção é a famosa *Des deutschen Knaben Wunderhorn,* editada por Cl. Brentano e A. von Arnim, 1805/1808; os dois grandes poetas retocaram bastante as canções. (Nova edição por F. Ranke, Leipzig, 1908.)

I. Meier: "Das Volkslied". (In: H. Paul edit: *Grundriss der germanischen Philologie.* 2.ª ed. P. II. Vol. I. Strasbourg, 1909.)

H. Meersmann: *Das deutsche Volkslied.* Berlin, 1922.

261 K. Burdach: "Ueber den Ursprung des mittelalterlichen Minnesanges". (In: *Vorspiel*. Vol. I. Halle, 1926.)

A. Rodrigues Lapa: *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média.* Lisboa, 1929.

262 A. R. Nykl: *El Cancionero de Aben Guzmán.* Madrid, 1933.

263 E. Wechssler: *Die Kulturprobleme des Minnesangs.* Halle, 1909.

264 H. Brinkmann: *Entstehungsgeschichte des Minnesangs.* Halle, 1926.

265 H. Spanke: *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinscher Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*. Berlin, 1936.

266 Antologias: A. Jeanroy: *Anthologie des troubadours.* Paris, 1927.

J. Anglade: *Anthologie des troubadours.* Paris, 1927.

J. Audiau et R. Lavaud: *Nouvelle anthologie des troubadours.* Paris, 1928.

A. Restori: *La letteratura provenzale.* Milano, 1881.

F. Diez: *Leben und Werke der Troubadours.* 2.ª ed. Leipzig, 1882.

J. Anglade: *Les origines du gai savoir.* Paris, 1919.
J. Anglade: *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age.* Paris, 1921.
A. Jeanroy: *La poésie lyrique des troubadours.* 2 vols. Paris, 1934.
Cl. Camproux: *Histoire de la littérature occitane.* Paris, 1953.
L. T. Topsfield: *Thoubadours and Love.* Cambridge, 1974.

267 *Flamenca,* ed. por P. Meyer, 2.ª ed. Paris, 1907.

268 Bernartz de Ventadorn, † c. 1194.
Edição por C. Appel, Halle, 1915.
G. Carducci: "Un poeta d'amore del secolo XII". (In: *Opere,* vol. VIII. Bologna, 1923.)
K. Vossler: *Der Minnesang des Bernard de Ventadour.* Muenchen, 1918.

269 Arnautz Daniels, c. 1180-1220.
Edição por R. Lavaud, Toulouse, 1920.
U. A. Canello: *La vita e le opere del trovatore Arnaut Daniel.* Halle, 1883.
A. Del Monte: *Studi sulla poesia ermetica medievale.* Napoli, 1953.

270 Giraützt de Borneil c. 1175-1220.
Edição por A. Kolsen, Halle, 1910.
G. Kolson: *Giraut de Borneil, der Meister der Troubadours.* Berlin, 1895.

271 Bertran de Born, c. 1140-c. 1210.
Edição por A. Thomas, Toulouse, 1888.
A. Stimming: *Bertran de Born, sein Leben und seine Werke.* Halle, 1879.
St. Stronski: *La légende amoureuse de Bertran de Born.* Paris, 1921.

272 Peire Vidals, c. 1175-1205.
Edição (com introdução biográfico-crítica): J. Anglade: *Les Poésies de Peire Vidals.* 2.ª ed. Paris, 1923.

273 Peire d'Alvergne, c. 1180.
Edição por S. C. Aston, Cambridge, 1953.
R. Zenker: *Die Lieder Peire d'Auvergnes.* Erlangen, 1900.

274 Peire Cardenals, c. 1210.
K. Vossler: *Peire Cardinal, ein Satiriker aus dem Zeitalter der Albigenserkriege.* (Ber. Bayr. Akad. Wiss., Philos. – Philol. Klase, Muenchen, 1916.

275 Guilhems Figueira, c. 1190.
E. Levy: *Guilhems Figueira, ein provenzalischer Troubadour.* Berlin, 1880.

276 Bernartz Sicart de Marvejols, c. 1220.

Cf. a antologia de Audiau et Lavaud, citada na nota 266.

277 E. Baret: *Les troubadours et leur influence sur la littérature du midi de l'Europe.* Paris, 1867.

278 A. Jeanroy: *Les origines de la poésie lyrique en France.* 2.ª ed. Paris, 1904.

279 G. Bertoni: *I Trovatori d'Italia.* Modena, 1915.

280 *Cancioneiro da Ajuda* (primeira edição crítica por Ad. Varnhagen, 1849). Edição crítica por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 2 vols., Halle, 1904.

Cancioneiro da Vaticana. Edições críticas por E. Monaci, Halle, 1875, e por T. Braga, Lisboa, 1878.

Cancioneiro Colocci-Brancuti, da Biblioteca Nacional de Lisboa, edição 1880.

G. Vitaletti: *L'antica lirica portoghese.* Roma, 1926.

M. Rodrigues Lapa: *Lições de literatura portuguesa. Época medieval.* 6ª ed. Coimbra, 1966.

281 D. Dinis, 1261-1325.

Edição por H. Lang, Halle, 1894.

S. Pellegrini: *Don Denis, Saggio di letteratura portoghese.* Belluno, 1927.

282 J. Ruggieri: *Il canzoniere di Resende.* Genova, 1931.

P. Le Gentil: *La poesia lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge.* Rennes, 1949.

M. Rodrigues Lapa: *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval.* 3.ª ed. Lisboa, 1952.

283 *Cançoner catala dels comtes d'Urgell.* Barcelona, 1906.

284 *Cancionero de Alonso de Baena* (c. 1450). Primeira edição pelo marquês de Pidal, 1851. Edição por H. R. Lang, New York, 1926.

R. Menéndez Pidal: *La primitiva lírica española.* Madrid, 1919.

285 O maior cancioneiro alemão é o *Manuscrito Manesse* (Biblioteca de Heidelberg). Primeira edição por F. H. von der Hagen, 1838.

Edição crítica por F. Pfaff. Heidelberg, 1909.

F. Grimme: *Geschichte der Minnesaenger.* Paderborn, 1892.

A. Schiller: *Der Minnesang als Gesellschaftspoesie.* Bonn, 1908.

286 Walther von der Vogelweide, c. 1170-c. 1228.

Edição por C. Kraus, Berlin, 1923.

K. Burdach: *Walther von der Vogelweide.* Leipzig, 1900.

R. Wustmann: *Walther von der Vogelweide.* Strasbourg, 1912.
D. Kralik: *Die Elegie Walthers von der Vogelweide.* Wien, 1952.

287 Neidhart von Reuental, c. 1180-c. 1250.
Edição por R. Keinz, 2.ª ed., Leipzig, 1910.
C. Pfeiffer: *Die dichterische Persönichkeit Neidharts von Reuental.* Paderborn, 1903.
F. Guenther: *Minneparodie bei Neidhart.* Iena, 1931.
E. Wiessner: *Kommentar zu neidharts Liedern.* Leipzig, 1954.

288 Ulrich von Lichtenstein, c. 1200-1276.
Freuendienst, edição por R. Bechstein, 2 vols., Leipzig, 1888.

289 E. Faral: *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois.* Paris, 1913.

290 Chrétien de Troyes, c. 1130-c. 1180.
Erec et Enide; Lancelot; Yvain; Perceval.
Edição (incompl.) por W. Foerster, 5 vols., Halle, 1884/1890, *Perceval,* edição de Potvin, 6 vols., Mons, 1866/1871.
G. S. Loomis: *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes.* New York, 1949.

291 R. R. Bezzola: *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident.* 2 vols. Paris, 1944, 1960.

292 S. Singer: *Apollonius von Tyrus.* Berlin, 1906.

293 Cf. “O universalismo cristão”, nota 272.

294 Ph. A. Becker: *Grundriss der altfranzösischen Literatur.* Heidelberg, 1907.

295 Os “Volksbücher” (termo da ciência germanística), são os últimos produtos da evolução das “gestes”: versões em prosa, para o gosto das classes incultas (séculos XV e XVI). Os “Volksbücher” alemães tratam de Siegfried, dos filhos de Haimon, Fortunatus, etc., etc., constituindo, desde o romantismo, objeto de predileção dos estudos de folclore.
Edição dos “Volksbücher” por K. Simrock, 2.ª ed., 13 vols., Basel, 1886/1887.
L. Mackensen: *Die deutschen Volksbücher.* Leipzig, 1927.

296 R. Menéndez Pidal: *La leyenda de los Infantes de Lara.* Madrid, 1896.

297 J. D. Bruce: *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300.* 2 vols. Goettingen, 1923/1924.
J. Marx: *La Légende Arthurienne et le Graal.* Paris, 1952.

298 Cf. nota 290.

299 Thomas, c. 1170; do *Tristan et Iseut,* só existe um fragmento de 3000 versos. Edição por J. Bédier, 2 vols., Paris, 1902/1905.
E. Vinaver: *Le roman de Tristan et Iseult et études sur le Tristan en prose.* Paris, 1926.

300 J. Kelemina: *Geschichte der Tristansage nach den Dichtungen des Mittelalters.* Wien, 1923.

301 Gottfried von Strassburg, c. 1210.
Tristan und Isold; edição por R. Bechstein, 5.ª ed., 2 vols., Leipzig, 1930.
L. Piquet: *L'originalité de Gottfried de Strasbourg.* Lille, 1905.
G. Weber: *Gottfrieds "Tristan" und die Krise des mittelalterlichen Weltbilds um 1200.* Stuttgart, 1953.

302 A. Pauphilet: *Étude sur la Queste de Saint-Graal.* Paris, 1921.
W. Golther: *Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters.* Stuttgart, 1925.
R. Jaffray: *King Arthur and the Holy Grail.* London, 1928.

303 R. S. Loomis: *Celtic Myth and Arthurian Romance.* New York, 1927.

304 W. Rahn: *Der Kreuzzug gegen den Gral.* Leipzig, 1933.

305 Wolfran von Eschenbach, c. 1170-c. 1220.
Parzival; Titurel; Willehalm.
Edição por A. Leitzmann, 2.ª ed., 5 vols., Halle, 1926.
G. Weber: *Wolfram von Eschenbach.* Frankfurt, 1922.
M. Wilmotte: *Le Parzival de Wolfram d'Eschenbach.* Paris, 1933.
W. J. Schroeder: *Der Ritter zwischen Welt und Gott. Idee und Problem des Parzivalromans Wolframs von Eschenbach.* Weimar, 1952.

306 Benoît de Saint-More, c. 1160.
Roman de Troie. Edição por L. Constans, 6 vols., Paris, 1904/1912.
Roman de Thèbes. Edição por L. Constans, Paris, 1890.
Roman d'Enéas. Edição por Salverda de Grave, Halle, 1891.
A. Joly: *Benoît de Saint-More et le Roman de Troie,* ou *Métamorphose d'Homère et de l'epopée gréco-latine au Moyen Âge.* 2 vols. Paris, 1870/1871.

307 W. Greif: *Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage.* Marburg, 1886.

308 P. Meyer: *Alexandre le Grand dans la littérature du Moyen Âge.* 2 vols. Paris, 1886.
G. Cary: *The Medieval Alexander.* Cambridge, 1956.

Capítulo IV

OPOSIÇÃO, BURGUESA E ECLESIÁSTICA

O INTERNACIONALISMO do mundo medieval é apenas uma, entre outras, das suas qualidades características que não se ajustam bem ao conceito convencional sobre a época. Em geral, a Europa medieval é imaginada como um círculo tão hermeticamente fechado quanto o sistema cosmológico dos seus astrônomos; as Cruzadas parecem, então, uma tentativa meio louca e infrutífera de sair da prisão. Fechada, a Idade Média era-o sem dúvida: não tomou nem quis tomar conhecimento de coisas fora da sua fé e da sua geografia. Mas dentro do círculo havia vida e tumulto. A Europa do século XII já não é a da época carolíngia; já não é só agrária, latifundiária. Entre Flandres e a Itália, entre a Itália e o Oriente, entre o Oriente e a Catalunha, há um comércio considerável, e os novos centros desse comércio são as cidades. Por volta de 1050, é, segundo Pirenne, que a cidade se torna importante. Alia-se aos bispos, na luta contra os senhores feudais. Cidades e bispos, juntos, criam os fundamentos de uma nova administração. Outros frutos dessa colaboração são as universidades e a "Renascença do século XII". Dentro da organização hierárquica da sociedade e do pensamento medievais, a cidade constitui um elemento novo; fatalmente vira elemento de oposição. A cidade medieval tornar-se-á tão sistematicamente oposicionista que no seu seio se irão criar todas as espécies de outras oposições. Haverá a oposição do "popolo minuto" contra o "popolo grasso", dos pequenos burgueses contra os patrícios ricos; haverá, mais

tarde, a oposição dos operários contra os patrões, que dirigem da maneira mais egoísta as corporações. Haverá a série interminável de lutas de classe, tão características da cidade medieval, apenas mal compreendidas pela posteridade, por se apresentarem, muitas vezes, disfarçadas em revoltas religiosas. Mas também haverá, realmente, intervenção religiosa na luta de classes medieval: entre os rebeldes mais tumultuosos encontram-se os monges, que tomam o partido dos pobres contra os ricos e dos leigos contra os bispos. O espírito de oposição sai até dos muros da cidade, toma conta dos camponeses, que se revoltam contra os senhores feudais e se refugiam nas cidades que já conquistaram territórios "fuori le mura". Em breve os camponeses saberão, porém, que o jugo dos burgueses não é mais cômodo que o jugo aristocrático; se o senhor maltratou o camponês, o burguês junta à opressão a mofa, o escárnio contra o homem rude e inculto dos campos, que se vinga, por sua vez, com a astúcia inata dos camponeses. É um mundo fechado, mas turbulento.

Na época dos hinos litúrgicos e da poesia aristocrática, essa evolução mal tinha começado; mas já se esboçava uma literatura de oposição. As mais das vezes, serviu-se do instrumento soberano da alegoria para ferir o adversário sem se expor à sua vingança, deixando margem às interpretações inofensivas. É rara a expressão direta, como na poesia de Rutebeuf.

Rutebeuf[309] é um mendigo. É pobre, e a pobreza constitui o assunto principal da sua poesia:

"Je ne sai par ou je comance,
Tant ai de matière abondance
Pour parler de ma povreté."

Como todos os mendigos medievais, Rutebeuf invoca a Virgem e todos os santos, pedindo esmola. Mas a sua religiosidade é muito pessoal; não gosta dos monges que fazem concorrência desleal aos mendigos, nem dos clérigos em geral, porque têm prebendas, enquanto Rutebeuf as não tem. E foi, no entanto, um clérigo que conheceu por dentro a Universidade. Agora, tem de cantar nas tavernas e nas esquinas para ganhar a vida penosa. É o

primeiro goliardo em língua francesa, ou antes, o último goliardo e o primeiro *chansonnier*; está, portanto, na oposição. Mas a oposição dos goliardos é relativa: faz parte da estrutura do cosmo medieval.

Rutebeuf pode falar com toda a franqueza, porque não tem nada que perder. Os que defendem os seus bens, por mais modestos que sejam, contra gente poderosa, preferem a linguagem alegórica, que lhes dá o ar de quem conta histórias inofensivas, enquanto exprime as suas mágoas e os seus desejos de vingança. A sátira alegórica é meio de expressão legítimo do pensamento medieval. Mas concorreram outras influências para aguçar o instrumento.

Do Oriente chegam, sem interrupção, contos e mais contos, histórias de romeiros, cameleiros e mais gente exótica, nas quais a sabedoria popular de civilizações alheias se cristalizou. Desses contos orientais o mundo literário só tomou conhecimento quando se publicou, no século XVII, a primeira tradução das *Mil e Uma Noites;* a Idade Média já os conhecera pela boca de marinheiros italianos que os tinham ouvido no Oriente. Outro ponto de contato encontra-se na Espanha, dividida entre cristãos e maometanos. São de origem oriental muitos contos do *Libro de enxemplos del Conde Lucanor et de Patronio,* do Infante Don Juan Manuel[310], e é tipicamente oriental a maneira de empregar o conto como apólogo para explicar teses morais. Mas o infante é cristão, e cristão medieval. A sua moral é a de um aristocrata espanhol do século XIII, e o seu estilo seco e direto lembra o estilo dos pequenos contos de Heródoto; como este, D. Juan Manuel incorporou muitos enredos à memória comum da humanidade. O infante pode não ser poeta. Mas é um dos primeiros grandes escritores de língua castelhana.

Desse mesmo tesouro comum tiram-se os assuntos dos *fabliaux*[311]: pequenos contos em versos, cheios de alegria e *verve* francesa, representando o lado cômico da vida burguesa, particularmente da vida conjugal. Não parecem conter intenção satírica; mas as misérias do marido enganado e as astúcias da mulher infiel já têm semelhança suspeita com uma paródia da arte amatória provençal.

A “sátira zoológica” também tem uma pré-história complicada[312]. Ao longe estão os contos indianos do *Pantchatantra*. Depois, a fábula latina de Fedro, transmitida através de fabulistas obscuros da decadência latina, como Aviano e Rômulo[313]. Essas fábulas já revelam a influência do

Physiologus[314], outro livro obscuro da decadência da Antiguidade, no qual as qualidades de animais reais ou fabulosos são interpretadas como símbolos de atitudes éticas e verdades filosóficas: o pelicano que sacrifica o próprio sangue para alimentar os filhos é uma dessas invenções do *Physiologus* que sobrevivem nas crenças folclóricas. Durante a Idade Média, o *Physiologus* foi várias vezes refundido e traduzido para todas as línguas; fazia parte da ciência zoológica de um Alberto Magno e de um Vincentius de Beauvais. Também era considerado digno de ampla divulgação porque permitiu mais outra interpretação alegórica: a religiosa. O pelicano é também símbolo do Cristo, que dá o sangue para redimir o gênero humano. O *Physiologus* existe em francês, inglês, alemão, islandês e outras línguas, e a sua grande divulgação entre o povo contribuiu para uma nova transformação: da interpretação religiosa em interpretação moral: os animais representando tipos e caracteres humanos. Enfim, o *Physiologus* virou espelho zoológico do mundo medieval inteiro, com todas as suas hierarquias religiosas e sociais. A humanização alegórica do mundo animal foi facilitada pelos resíduos do paganismo germânico, ao qual a familiaridade íntima entre gente e bichos não era alheia. As alegorias dos zoólogos eruditos vivificaram-se de maneira inesperada, rebelando-se contra o poder arbitrário do leão, contra a força brutal e imbecil do urso, e elogiando a astúcia inteligente da raposa; mas sem simpatia para com as desgraças do burro, porque os alegoristas – homens da cidade – não sentiam com o camponês. Os animais chegam, deste modo, a representar as classes da sociedade. A sátira moralista transforma-se em sátira social. Lembra a origem oposicionista da fábula do escravo Fedro.

Quem criou o romance de Renart foi um goliardo holandês: o *magister* Nivardus de Gent. O seu *Ysengrinus*[315], escrito em latim, reflete o espírito oposicionista dos "clerici vagantes"; obra da "Intelligentzia" daquela época. Um pobre monge alemão, Heinrich der Glichezaere, que fez desta obra, por volta de 1180, a primeira versão em língua vulgar (*Ysengrines Not*), não soube fazer mais do que vulgarizar o assunto. A forma definitiva deram-lha os franceses, no *Roman de Renart*[316]. É uma obra coletiva, dos séculos XII e XIII, meio anônima; os nomes, ainda conservados, de alguns colaboradores – Pierre de Saint-Cloud, Richard de Lison – não nos dizem nada. Mas eram, eles também, clérigos, e o romance deve-lhes a forma

novelística dos episódios e o *esprit* satírico. No fundo, não é um romance e sim uma coleção de 27 contos, “branches”, na maior parte façanhas de Renart, que engana os outros animais, mais poderosos do que ele ou simplesmente imbecis, de modo que a sátira se dirige igualmente contra a aristocracia e o alto clero e, por outro lado, contra o camponês ingênuo. É a sátira de clérigos inteligentes e pobres contra os poderes constituídos; às vezes, como na “branche” *Le couronnement Renart*, é quase uma sátira revolucionária.

A elaboração do *Roman de Renart* levou dois séculos; e nesse mesmo tempo situa-se a obra do poeta flamengo Willem[317], do qual não sabemos mais do que o nome e que foi um dos grandes satíricos da literatura universal. O seu *Van den vos Reinaerde* é menos violento e mais poético do que a obra francesa. A sátira torna-se mais artística, os animais são caracterizados com maior precisão. Foi Willem quem criou a personagem de Renart, tão imortal como o são apenas as grandes criações da literatura universal: a inteligência vencendo a força brutal.

Entre as versões em outras línguas, a inglesa – *The Fox and the Wolf* – é de extrema violência satírica. É muito mais domesticada a versão alemã, ou antes, em dialeto baixo-alemão, o *Reynke de Vos*[318]; se este é a tradução de uma obra do holandês Hinrik van Alkmar, ou se é obra independente, redigida por Hermann Barkhusen, que imprimiu o livro em 1498, é problema que ainda não foi possível resolver. Em todo o caso, é uma obra de sabor popular que, por sua vez, foi traduzida para todas as línguas e vive ainda como “volksbuch” e literatura infantil: é este o fim habitual das grandes obras satíricas – do *Roman de Renart* e de *Gulliver' Travels* – quando os objetos da sátira desapareceram.

Falar da “epopeia zoológica”, com os seus humorismos mordazes, e falar, imediatamente após, do maior santo da Igreja e do movimento franciscano, parece – qualquer que seja a justificação do processo – pelo menos uma transição artificial, senão uma blasfêmia. Mas não é tanto assim. Contra todas as aparências, o modo de pensar e sentir é o mesmo na vivificação do mundo animal pelo pensamento satírico, no *Roman de Renart*, e, por outro lado, pelo amor a todas as criaturas de Deus, no *Cantico delle Creature*. Não é, de modo algum, panteísmo, mas uma espécie de panvitalismo, que inclui os animais na hierarquia cósmica, atitude que se justifica,

aqui e ali, pela interpretação alegórica. Mas existem ainda outros motivos para a aproximação algo esquisita entre a "epopeia zoológica" e o franciscanismo.

Nos sermões e panfletos dos reformadores eclesiásticos do século XVI aparece constantemente a comparação da Igreja Romana e do Papa com um monstro animal, ocupando a Santa Sé. A metáfora, tomada do Apocal., XIII, 1-3, é familiar à Idade Média, aparecendo em Dante, Petrarca e outros autores de ortodoxia insuspeita, em momentos de grande irritação contra a política da Cúria romana, contra a corrupção da corte papal. Em um nível menos elevado, aparecem animais como símbolos da corrupção do clero em geral, até em esculturas satíricas, dentro das próprias catedrais; e ali intervêm as personagens do *Roman de Renart*. No coro da catedral de Amiens, Renart faz um sermão às galinhas; na igreja de Beverley, na Inglaterra, Renart aparece disfarçado em monge; na catedral de Zamora, na Espanha, Renart está, outra vez, no púlpito, diante de um auditório de galinhas. Todas essas esculturas são, aliás, obras de artistas flamengos, da terra de Renart; reproduziram a mesma cena também na igreja de Saint-Pierre, em Louvain[319]. A presença dessas obras nas igrejas e a situação social dos autores da "epopeia zoológica" permitem afirmar: trata-se de "anticlericalismo" de clérigos, assim como no caso dos goliardos. Por isso, não é possível interpretar o anticlericalismo medieval como movimento laicista. As interpretações modernas de fenômenos medievais estão cheias de anacronismos dessa espécie. O chamado "racionalismo" de Abelardo tem pouco de comum com os racionalismos modernos. Os aspectos exteriores, e até os efeitos práticos, podem apresentar analogias; motivos e mentalidades são diferentes. Os liberais italianos do século XIX celebraram a memória de Arnaldo da Brescia, precursor do seu próprio patriotismo antipapal. Arnaldo, aliás discípulo de Abelardo, era, ele próprio, clérigo, e o seu objetivo não era a abolição do poder temporal do Papado, mas do condomínio do Papa e da "comune" de Roma no governo da cidade; o seu fim não era a unificação da Itália, mas o estabelecimento de "comuni" livres também nas outras cidades italianas. Arnaldo faz parte do movimento oposicionista das cidades medievais; mas esse movimento não é laicista, tem raízes profundas na religiosidade medieval, abalada por experiências históricas.

O universalismo não é um fenômeno tipicamente medieval; é o ideal da primeira Idade Média, dos séculos X e XI, e já no século XI revela sintomas de decadência. Quem o atacou, e afinal rompeu, foi o próprio papa. O universalismo ocidental baseava-se na aliança entre o papa e o rei dos francos, substituindo o cesaropapismo bizantino. A coroação de Carlos Magno pelo papa Leão III, durante a missa de Natal do ano de 800, na basílica de São Pedro, confirmou a aliança. Mas quando o Papa, primeiramente Nicolau I, depois Gregório VII, exigiu a soberania acima do imperador, destruiu o equilíbrio já ameaçado pela tentativa inversa dos três imperadores de nome Otto, que, instigados pelos cluniacenses, pretendiam "salvar" o Papado. A primeira consequência da destruição do equilíbrio foi a luta entre o papa e o imperador em torno da investidura dos bispos. Depois, vieram a oposição da consciência nacional francesa contra o imperialismo político e eclesiástico e o estabelecimento do Estado leigo dos normandos na Sicília. Essas experiências históricas modificaram radicalmente a filosofia medieval da História.

Até o começo do século XIII, a filosofia da História baseava-se em santo Agostinho: sucessora da "Civitas terrena" do paganismo é a "Civitas Dei", a Igreja, até a consumação dos séculos. Santo Agostinho criara essa teoria no momento histórico em que a autoridade do Império romano agonizava ou já havia desaparecido. Quando, porém, os "gesta Dei per Francos" restabeleceram o Império, criou-se, dentro do conceito agostiniano, uma antinomia entre Igreja e Império, que pretendiam, ambos, representar a "Civita Dei". Por volta de 1000, os cristãos esperavam o Fim apocalíptico do mundo. Mas o Papado venceu; e então surgiu outra dificuldade: a "Ecclesia triumphans" já não permitia pensar no próximo Fim do Mundo, porque não pensava em demissão depois da vitória. Essas dificuldades destruíram o universalismo medieval. Mas o caminho da dissolução não foi aquele que a historiografia do século XIX imaginou: não foi um progresso racionalista, começando com angústias apocalípticas do ano 1000 e terminando provisoriamente no "laicismo" de Johannes de Salisbury, precursor do "laicismo" renascentista. Na verdade, a evolução tomou o caminho inverso, do "laicismo" político para a profecia apocalíptica[320].

O representante do universalismo na historiografia medieval é Otto de Freising[321]: pela grande visão filosófica da História, é superior ao empirista

Matthaeus Paris e ao anedótico Fra Salimbene. É o maior dos historiadores medievais, também pela cultura clássica. "... de duabus civitatibus" está no título da sua obra principal: Otto pretende continuar o *De Civitate Dei,* de santo Agostinho. Mas agora, a "Civitas Dei" compõe-se de duas "civitates": Igreja e Império. Otto, alemão e parente da família imperial dos Staufens, toma o partido dos imperadores; o bispo de Freising cria uma filosofia da história do Império. Mas os acontecimentos históricos parecem pronunciar-se contra o "Sacrum Imperium", e ao bispo angustiado, refugiado num convento, ocorrem pressentimentos apocalípticos de Fim do Mundo.

Fora do Império, tiraram-se conclusões menos pessimistas. O beneditino Ordericus Vitalis, anglo-normando, nega importância ao Império, mas só para substituí-lo, na sua função de escudo da Igreja, pelo Estado normando. E Johannes de Salisbury, na sua *Historia pontificalis,* substitui o Império pela própria Igreja; parece voltar ao puro conceito agostiniano. Realmente, as ideias agostinianas de política religiosa – Pax, Ordo, Justitia – tornaram-se, em Johannes de Salisbury, diretrizes de diplomacia eclesiástica. Entre Igreja e Estado já não é posível a aliança. A vítima do conflito é o próprio patrão de Johannes, o arcebispo Thomas Becket de Canterbury, assassinado ao pé do altar pelos cavaleiros do rei da Inglaterra. A observadores menos frios do que Johannes de Salisbury, esse acontecimento pareceu anunciar o fim do mundo – do mundo medieval –, e do seu universalismo político-religioso, poderíamos acrescentar.

Havia só um meio para sair de um pessimismo desesperado; esperar um outro Império – ou uma outra Igreja. Neste sentido, o historiador Anselmo, bispo de Havelberg e conselheiro do imperador Frederico Barbarroxa, quebra o esquema agostiniano da história universal. Três são as "civitates": a do Pai ou do Velho Testamento; a do Filho ou da Igreja atual, a nossa própria época, que terminará com acontecimentos apocalípticos; e, enfim, a do Espírito Santo, que criará nova Igreja, sem política eclesiástica; Anselmo introduziu no seu credo histórico a ideia do progresso, incompatível com o conceito da Igreja. Só sectários podiam desenvolver a ideia de um terceiro reino, de uma nova Igreja puramente espiritual, que não poderia nascer antes de ser derrubada a Igreja visível do Papa, em Roma. Sectário era Giovanni dei Gioachini, ou Joaquim de Flores (c. 1132-1202), o eremita calabrês, autor do *Liber concordiae Novi ac Veteris Testamenti* e da *Expositio in*

Apocalypsin, profeta do "Evangelium Aeternum" e da Igreja do Espírito. As autoridades eclesiásticas medievais, muito mais tolerantes do que se pensa, puderam conseguir um *modus vivendi* com o profeta; mais tarde, ele seria queimado. Dante ("Paraíso", XII, 140) colocou-o entre os beatos do Paraíso. Pois então, no começo do século XIV, a sua profecia já parecia meio realizada em um grande movimento de amor místico, renovando a Igreja: o franciscanismo.

São Francisco de Assis[322] foi um dos grandes gênios religiosos da Humanidade. Também figura nos manuais da história literária, porque escreveu, ou antes (segundo lenda), ditou um poema, uma das efusões mais profundas da alma humana: o *Cantico del Frate Sole*. Essa paráfrase – sequência em prosa ritmada – do salmo 148 é, em poucas linhas, um poema universal, a epopeia do cosmo cristão, condensada numa poesia lírica:

"Laudato si, mi Signore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole";

e assim, o santo continua a santificar todas as criações de Deus: "sora luna e le stelle", "frate vento", "sor'acqua", "frate focu", "sora nostra matre terra", e, enfim, "sora nostra morte corporale". Não existe poema mais universal. Mas não pretende exaltar o Universo, e sim chamá-lo à adoração. Francisco é um santo, é humilde. No dialeto humilde da sua terra de Umbria conclui:

"Laudate et benedicete mi Signore, e rengratiate,
e serviteli cum grande humilitate."

Mas é esse poema de são Francisco um poema? Não será, antes, uma oração? Esse problema de crítica continua muito discutido na Itália. Preferimos chamar ao *Cantico del Frate Sole* coro celeste. A poesia, em sentido puramente humano, do santo de Assis, encontra-se na memória que ele deixou na mente dos seus primeiros discípulos, nos preciosos *Fioretti di*

san Francesco[323], que um frade anônimo traduziu do original latino de Ugolino de Montegiorgio. O santo também inspirou a poesia franciscana, verdadeira renovação da poesia litúrgica[324], poesia riquíssima, da qual a maior parte caiu em olvido injusto, como o admirável hino *Philomena*, do franciscano inglês John Peckham († 1292), arcebispo de Canterbury[325]; nesse hino, o rouxinol que canta e morre é identificado com a alma que reza e se consome na nostalgia do Céu; Peckham, continuando, como no *Cantico del Frate Sole*, a animar as criaturas pelo entusiasmo religioso, chega a uma alegoria que lembra estranhamente a personificação de qualidades humanas em animais na "epopeia zoológica".

O entusiasmo de primeira hora não sobreviveu muito ao santo; ficou a angústia profunda, na qual a religiosidade dos pobres do povo e dos pobres do santo se encontraram. Aconteceu, assim, que o *Dies irae,* de Thomas de Celano[326], entrou na liturgia do serviço de defuntos e alcançou popularidade imensa, coisa rara, quando se trata, como no caso, de um dos maiores poemas da literatura universal. Basta citar a reza litúrgica que constituiu o germe do poema ("Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda"), para sentir a nova força poética que Thomas de Celano conseguiu insuflar àquelas palavras:

"Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla";

para sentir o "frisson nouveau" na lógica tremenda da sequência das expressões: o "judex" que chega para "cuncta stricte discussurus", a "tuba" que abre os "sepulcra regionum", o "liber scriptus" que inspira pavor ao monge iletrado, o desespero do "quid sum miser tunc dicturus", e o "flammis acribus addictis" em que ao desespero se acrescenta o temor. E basta comparar a melodia suplicante do

"Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis

Salva me, fons pietatis”

com os inesperados versos brancos do fim –

“Huic ergo parce, Deus:
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem. Amen.” –

para saber que estamos em presença da expressão poética do verdadeiro “numen”. Talvez por isso Benedetto Croce chegasse a negar ao *Dies irae* a qualidade de poema.

A força da poesia franciscana atribui-se, em parte, à influência do movimento ascético dos “flagellatori” que perturbaram então as cidades italianas. Fala-se também na influência dos “flagellatori” ou dos joaquimitas na poesia de Jacopone da Todi[327]. Mas não se encontra violência ascética no sentimento algo sentimental do seu famoso hino latino S*tabat mater dolorosa,* e a sua resistência contra o Papa Bonifácio VIII não foi mais herética do que a de Dante. Chama à “Porvetà, alto sapere”, como qualquer franciscano, e a sua biografia (“O vita fallace do’ m’hai menato – e co m’hai pagato”) – a conversão repentina, quando se descobriu o cilício no corpo de sua noiva, morta num acidente – basta para explicar o ascetismo sombrio dos versos:

“Quando t’allegri, uomo de altura,
Vá, pone mente alla sepultura!”

As *Laude* de Jacopone constituem a obra principal da poesia franciscana. Não são, como se acreditava, gritos inarticulados de um homem do povo, mas poesia elaborada de um burguês que adquiriu, para a salvação da sua

alma, cultura teológica. Mas todos os lamentos apaixonados e as enumerações terríveis de doenças e desgraças, escolasticamente classificadas, dissolvem-se, afinal, na manifestação da "angelica natura" desse grande poeta franciscano:

> "Clama la lengua e 'l core:
> Amore, amore, amore!"

Jacopone da Todi, que os séculos esqueceram, é hoje reconhecido como um dos grandes poetas de língua italiana, de estranha modernidade.

Seria simplismo imperdoável chamar "ascético" ao movimento franciscano. A angústia dos poetas franciscanos faz parte de uma emoção mais ampla, que é, em parte, bem medieval, e, por outro lado, nova e até revolucionária. É como um grande "abrir-se" da alma, motivo pelo qual um Jacopone resolveu, enfim, exprimir-se na língua materna, a única na qual ele pôde dizer tudo e ser compreendido pelos humildes. No franciscanismo, a alma cristã se abre a Deus e ao povo, e também ao mundo. Um ensaísta lembrou, a propósito do franciscanismo, o famoso mural do *Trionfo della Morte* no Campo Santo de Pisa: não há assunto mais angustioso do que esse triunfo da morte sobre todas as criaturas, e não há exortação mais ascética do que a justaposição violenta de cavaleiros alegres e caixões abertos. Mas em outra parte do imenso quadro os eremitas saem das suas cavernas, indo ao encontro do sol. O movimento franciscano apresenta o mesmo quadro. O próprio santo "saiu" e mandou aos seus discípulos que saíssem. A missão franciscana chegou, com Giovanni Del Pian Del Carpine, a Astracã; com Guillaume de Rubruquis, à Mongólia; com Giovanni de Montecorvino, à Índia; com Odorico de Pordenone, à China: preparando ou seguindo os caminhos de Marco Polo, abrindo o mundo. Abrindo também o mundo da expressão artística. O nascimento da pintura italiana está intimamente ligado ao franciscanismo: o retrato do santo, no Sacro Speco, em Subiaco, é o primeiro retrato da pintura moderna; Cimabue trabalhava na igreja superior, em Assis; Giotto é propriamente o pintor do franciscanismo; o chamado "realismo gótico" dos Pisani é o franciscanismo desses grandes mestres da

Renascença das artes plásticas, e já há muito tempo a arte franciscana foi considerada como o verdadeiro começo da Renascença[328]. Nessa compreensão baseia-se uma série de teorias, de grande importância para a historiografia literária: o recuo da cronologia do "Rinascimento", a descoberta das renascenças medievais, a destruição do conceito "Idade Média".

Daí a tentação de intepretar o franciscanismo como movimento revolucionário, ideia que já se exprime no sufixo *ismo*. Mas se o franciscanismo era revolucionário, era-o em sentido medieval. O santo e os seus discípulos eram de uma ortodoxia impecável; não eram, de maneira alguma, precursores da Reforma. Mas dentro da ordem medieval – da ordem eclesiástica e da ordem social – representavam uma oposição, aliando-se às outras oposições, e acabando, enfim, numa verdadeira revolução, se bem que revolução medieval, revolução religiosa. Aquela parte da ordem de são Francisco que não se conformou com certas mitigações da regra – os "spirituales" – juntou-se ao movimento entusiástico e apocalíptico dos joaquimitas; pretenderam, assim, acabar com a profanação do Papado pela política e apressar o advento da Igreja espiritual, do terceiro e último Reino da História. O movimento dos "spirituales", quase esquecido pelos historiadores católicos, não suficientemente apreciado pelos historiadores protestantes, e nunca bem compreendido pelos historiadores laicistas, é de importância capital, de importância tão grande para a derrota final da "Idade Média", como o é o franciscanismo ortodoxo para os começos da Renascença[329]. Baseando-se em ideias universalistas e apocalípticas de uma época já passada, os "spirituales" fizeram uma revolução de alcance e violência inéditas, e essa ambiguidade os fez falhar: Petrus Olivi, o grande erudito, o mestre de Dante, acabou herético; Ubertino da Casale, o grande místico, perdeu-se em visões fantásticas; Fra Dolcino, que era considerado como outro Francisco, acabou mártir. A reforma espiritualista malogrou-se. Mas os vencidos vingaram-se. Juntaram-se às oposições nas cidades, excitando uma religiosidade popular que era, no fundo, revolução social. Os teólogos, adeptos ou suspeitos do "espiritualismo", abraçaram a filosofia nominalista, atacaram os próprios fundamentos lógicos da escolástica ortodoxa, criaram uma nova física, uma nova economia política e – aliando-se a imperadores e reis contra o Papado – a nova teoria da soberania do Estado leigo; a

sanção pela Igreja, substituíram-na pela soberania do povo. É o fim do universalismo medieval. Dante já era passadista.

309 Rutebeuf, † 1280.
Edição por A. Jubinal, 3 vols., Paris, 1874/1875.
L. Clédat: *Rutebeuf.* Paris, 1909.

310 Don Juan Manuel, 1282-1349.
Libro de enxemplos del Conde Lucanor et de Patronio: Libro de los Estados. Edições por H. Knust, Leipzig, 1900, e por E. Juliá, Madrid, 1933.
A. Jiménez Soler: *Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico.* Madrid, s. d.

311 Edição: A. de Montaiglon et. G. Raynaud: *Recueil general et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles.* 6 vols. Paris, 1872/1890.
J. Bédier: *Les Fabliaux. Étude de littérature populaire et d'histoire litteraire du Moyen Âge.* 4.ª ed. Paris, 1925.

312 L. Sudre: *Les sources du roman de Renart.* Paris, 1892.

313 L. Hervieux: *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge.* 2.ª ed. 5 vols. Paris, 1893/1899.

314 F. Lauchert: *Geschichte des Physiologus.* Strasbourg, 1890.
M. R. James: *The Bestiairy.* London, 1928.

315 Nivardus, c. 1150.
Ysengrinus, editado por E. Voigt, Halle, 1884.
L. Willems: *Étude sur l'Ysengrinus.* Gent, 1895.

316 *Roman de Renart* (séculos XII e XIII).
Edições por E. Martin, 3 vols., Strasbourg, 1882/1887, e por P. Paris, 2.ª ed., Paris, 1921.
L. Foulet: *Le roman de Renart.* Paris, 1914.

317 Willem, c. 1250.
Van den vos Reynaerde, edição por J. W. Muller, Gent, 1914. (2.ª ed, Leiden, 1939.) (Comentário crítico por J. W. Muller, 2 vols., Utrecht, 1917/1921.)
H. Dageling: *Van den vos Reynaerde.* Muenster, 1910.
J. Van Mierlo: In: *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden,* editado por F. Baur, Brussel, 1939. Vol. I, pág. 205 segs.

318 *Reynke de Vos;* edição por A. Leitzmann e K. Voretsck, 2.ª ed. Halle, 1925.
R. Dohsa: *Reinke de Vos und die plattdeutsche Tierdichtung.* Pardeim, 1919.

319 L. Maeterlinck: *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne.* Paris, 1910.

320 A. Dempf: *Sacrum Imperium. Geschichts und Staatsphilosophie des Mittelalters und der politschen Renaissance*. Muenchen, 1929.
A. Jeanroy: *La poésie lyrique des troubadours.* 2 vols. Paris, 1934.

Cl. Camproux: *Histoire de la littérature occitane.* Paris, 1953.
L. T. Topsfield: *Thoubadours and Love.* Cambridge, 1974.

321 Otto von Freising, c. 1114-1158.
Chronicon sive historia de duabus civitatibus. Edição por A. Hofmeister (Monum. Germ. Hist., Script. rer. Germ., XX), 3.ª ed., Hannover, 1912.
J. Schmidlin: *Die Geschichtsphilosophie und kirchenpolitische Weltanschauung Ottos von Freising.* Freiburg, 1906.

322 Francesco d'Assisi, 1181-1226.
Texto crítico do *Cantico del sole* in: E. Monaci: *Crestomazia italiana dei primi secoli.* Città di Castello, 1912.
L. F. Benedetto: *Il Cantico di Frate Sole.* Firenze, 1941.
A. Pagliaro: "Il Cantico del Frate Sole". (In: *Quaderni di Roma,* I, 1947.)

323 Edições por Fr. Sarri, Firenze, 1926, e por F. Casolini, Milano, 1926.

324 L. Suchet: *La poesia liturgica franciscana nel secolo XIII.* Roma, 1914.

325 D. L. Douie: *Archbishop Peckham.* Oxford, 1952.

326 Thomas de Celano, c. 1200-c. 1260 ou 1270.
Autor da *Vita prima* do santo, e dos hinos *Dies irae, Fregit victor* e *Sanctitas nova.*
F. Ermini: *Il Dies irae e l'innologia ascética nel secolo decimoterzo: studi sulle letteratura latina del Medio Evo.* Roma, 1903.
B. Croce: *Poesia antica e moderna.* Bari, 1943.

327 Jacopone da Todi, c. 1230-1306.
Laude.
Edição por G. Ferri, 2.ª ed., Bari, 1915.
N. Sapegno: *Frate Jacopone.* Torino, 1926.
L. Russo: "Jacopone da Todi, mistico-poeta". (In: *Studi sul Due e Trecento.* Roma, 1946.)

328 H. Thode: *Franz von Assisi und die Anfaenge der Kunst der Renaissance in Italien.* Berlin, 1885.

L. Courajod: “Les véritables origines de la Renaissance”. (*Gazette des Beaux-Arts,* 1889, I.)

329 E. Benz: *Ecclesia spiritualis. Kirchenidee und Geschichtstheologie der Franziskanischen Reformation.* Stuttgart, 1934.

PARTE III

A TRANSIÇÃO

Capítulo I

O “TRECENTO”

NA HISTÓRIA da literatura italiana o século XIV, o “Trecento” é de uma importância extraordinária. A literatura italiana, que até então levara uma existência precária ao lado das expressões em latim e das literaturas provençal e francesa, antecipou-se, de repente, a todas as outras literaturas europeias, criando novos gêneros – a epopeia religiosa, a lírica pessoal, a pastoral, o conto – e formas de expressão inteiramente novas; aparecem os maiores gênios literários que a Itália produziu em todos os tempos – Dante, Petrarca, Boccaccio – e não podiam deixar de exercer influência sobre as outras literaturas da Europa. Mas essa influência foi muito desigual. No próprio século XIV, Chaucer conheceu Dante e Petrarca, sem tirar maiores conclusões; e a sua imitação assídua de Boccaccio baseava-se mais em certa semelhança dos temperamentos. Dante despertou, no século XV, profunda admiração na península Ibérica: Francisco Imperial, Enrique de Villena (tradutor da *Comédia* inteira), Juan de Mena e o Marquês de Santillana imitaram-no na Espanha, e Andreu Febrer fez uma tradução admirável da *Divina Comédia* para o catalão; depois, porém, a literatura espanhola esqueceu o florentino, e na França, na Inglaterra, na Alemanha só se encontram vestígios esparsos de Dante, até o advento dos estudos dantescos no século XIX. Petrarca teve, no século XV, um grande discípulo, o catalão Auzias March, um imitador espanhol, o Marquês de Santillana, e alguns tradutores anônimos na França. Mas a influência internacional de Petrarca

não começa antes do século XVI, com Boscán e Garcilaso de la Vega, Sá de Miranda e Camões, Ronsard e Du Bellay, Wyatt, Surrey e Spenser, sem alcançar a Alemanha. Boccaccio, enfim, é o autor mais traduzido do século XV: o *Decamerone* encontra-se, já em 1429, em catalão; das primeiras traduções impressas, a alemã é de 1472, a francesa de 1485, a espanhola de 1496, mas a holandesa só aparece em 1564, e a primeira completa em inglês é somente de 1620. Ainda no século XV, Diego de San Pedro, imitando a *Fiammetta*, chega, no *Cárcel de Amor*, ao romance psicológico. Mas o último resultado notável da influência de Boccaccio na França do século XVI é o *Heptaméron*, de Marguerite de Navarre; os alemães do mesmo século imitam Boccaccio em contos grosseiros, e Greene, Shakespeare e outros ingleses consideram-no apenas como fonte de enredos. E esse panorama da influência internacional dos grandes toscanos[330] sugere até uma impressão exagerada da sua influência real. Chaucer é um caso isolado; e o petrarquismo internacional do século XVI já é influência indireta, mais dos petrarquistas italianos que do próprio Petrarca. Com a enorme influência da literatura francesa medieval não pode ser comparada a do "Trecento" italiano. Para o próprio século XIV, ao norte dos Alpes, o "Trecento" italiano quase não existe.

Em resultado: a literatura italiana do século XIV e as outras literaturas contemporâneas não se sincronizam; e no século XV, época dos Lorenzo de Medici, Poliziano e Pulci, na Itália, e de Malory, das danças macabras e dos Mistérios, ao norte dos Alpes, agrava-se a desproporção. A Itália já possui uma literatura moderna, apoiada no renascimento das letras antigas, quando o resto da Europa se encontra ainda "nas trevas medievais". Carducci[331] baseava nesses fatos uma teoria especial da literatura italiana: ela seria a continuação legítima e direta da literatura latina, só modificada pela influência do cristianismo, e por isso antecipando-se às outras literaturas europeias. De acordo com isso, iniciou-se, desde Burckhardt, a admiração ilimitada à Renascença italiana, que teria criado o homem moderno e a civilização moderna.

Gerou-se um problema dos mais difíceis para a historiografia da literatura universal. Quando a exposição acompanha a cronologia, o "Trecento" italiano situa-se, ao lado das expressões medievais do Norte, como um bloco isolado, uma antecipação quase incompreensível. Mas quando a

exposição pretende acompanhar a evolução da mentalidade literária, então o "Trecento" italiano situa-se ao lado das literaturas modernas, como um pedaço da Idade Média, um bloco errático, intemporal como o poema de Dante. Resta citar alguns fatos da história social para esclarecer melhor a diferença das situações, no século XIV, dos dois lados dos Alpes.

O século XIV é uma época de intenso comércio internacional[332]. As fazendas flamengas chegaram, através de Luebeck, ao Báltico; as florentinas, até o Oriente. A indústria têxtil de Florença empregava lã inglesa e borgonhesa. A indústria têxtil de Flandres comprava a lã na Inglaterra, o potássio em Dantzig, as tintas na Índia, através do Egito e Veneza. Os comerciantes de fazendas baratas da cidade alemã de Ravensburg mantinham sucursais em Nueremberg, Veneza, Milão, Lyon, Toulouse, Barcelona, Valença, Bruges e Viena. As cidades alemãs da Hansa venderam bacalhau norueguês na Espanha e minerais de ferro suecos na Itália. Com razão e orgulho, as letras de câmbio florentinas falam de "communis omnium nationum mercantia". Só o mercantilismo do século XVII quebrou o internacionalismo econômico da Idade Média, e só o liberalismo do século XIX o reconstruiu.

Essa civilização comercial estava concentrada nas cidades, e havia certa uniformidade de costumes entre as cidades italianas e as setentrionais; mas havia diferenças essenciais na estrutura social[333]. Nas cidades flamengas, francesas e alemães, os comerciantes ricos empregavam o dinheiro em compras de terrenos fora dos muros; tornaram-se latifundiários. A aristocracia feudal, gozando ainda de privilégios políticos, mas já privada dos privilégios econômicos, mudou-se com frequência para as cidades, chegando-se a relações íntimas entre as duas classes dirigentes. Nasceu o patriciado urbano. Os burgueses italianos preferiram a mobilização dos seus capitais; tornaram-se banqueiros. As famílias florentinas dos Bardi e Peruzzi, grandes comerciantes de lã inglesa, no século XIV, chegaram a conceder vultosos empréstimos aos reis da Inglaterra; criou-se a bolsa de valores. De ambos os lados dos Alpes havia o fenômeno ao qual Veblen chamou "conspicuous consumption": a ostentação da riqueza ociosa. No Norte, porém, o luxo era aristocrático no sentido feudal, enquanto no Sul se manifestou a atitude típica dos tempos do capital financeiro dominante: interesses culturais, mudanças rápidas de modas literárias e artísticas, formação de elites

de literatos profissionais e diletantes abastados. A burguesia setentrional imitava o estilo de viver dos feudais; o clero perdeu a consideração e proletarizou-se em grande parte, formando as massas dos "vagantes", vagabundos latinos; entre os escritores aparecem com frequência aristocráticos aburguesados. Na Itália, isto é, no Norte e no Centro da península, o feudalismo está praticamente abolido. A literatura manifesta a tendência caracteristicamente burguesa para o realismo, com inclinação para a sátira, esta última uma feição bem medieval. A literatura italiana do "Trecento" seria só isso, se não houvesse mais duas outras classes literárias: os "ascetas" e os "clérigos". Os "ascetas" escrevem a literatura popular, religiosa e às vezes revolucionária; são os monges de são Francisco e de são Domingos. Os "clérigos", assumindo o papel do clero na civilização eclesiástica, são os jurisconsultos e outros eruditos nas universidades, ocupando-se, nas horas livres, com estudos latinos e imitação da poesia provençal. No "Trecento", estes "clérigos" estão ainda ligados ao movimento religioso. No "Quattrocento", tornam-se independentes, já são "humanistas" – só então a "tese clássica" de Carducci se justifica.

Neste sentido limitado, o "Trecento" italiano é essencialmente medieval, preparando, porém, a Renascença do século XV. A evolução está mais adiantada onde o capital financeiro já é mais poderoso do que em outra parte; assim acontece em Florença. Mas o pórtico do "Trecento" fica em Bologna, sede da Universidade e dos intelectuais universitários. Se isso é "Renascença", é então renascença sobre os fundamentos populares da religiosidade franciscana. A Itália do século XIV é espiritualista. Foi esse espiritualismo que transformou a poesia erótica dos provençais em "dolce stil novo", e o intelectualismo dos escolásticos em universalismo de Dante.

"Trecento" significa "século XIV"; mas o sentido literário da palavra não coincide completamente com o cronológico. O "Trecento" literário[334] começou em pleno século XIII e terminou antes do século XIV. É um termo literário, que significa determinado estilo, ao qual os próprios italianos da época chamaram "dolce stil novo". Com Guinizelli e Cavalcanti, os mestres de Dante, começa a poesia amorosa em "dolce stil novo"; Dante e Petrarca a continuam, e Boccaccio fornece, desse "dolce stil novo", o requintamento psicológico, na *Fiammetta*, e no *Decamerone* a paródia

inspirada num sexualismo algo grosseiro. “Trecento” é quase sinônimo de “poesia de amor”[335].

As expressões nas quais os trovadores provençais envolviam os seus sentimentos foram gastas pelo uso multissecular e tornaram-se lugares-comuns. Essa circunstância esconde o fato essencial: o amor, na poesia provençal, é um sentimento novo. Toda a nossa poesia amorosa teria sido incompreensível aos gregos, que não conheciam nada disso, mas tão-somente o casamento utilitário, as heteras e a pederastia. Mesmo nos elegíacos romanos, o amor é exclusivamente paixão sexual, acompanhada de sentimentalismos e frustrações. Depois, a moral cristã exclui o erotismo, e o cristianismo dos feudais tem, do amor, a noção utilitária de todos os proprietários de terrenos; as filhas dos senhores feudais da Provença ainda eram dadas em casamento sem vontade própria e sem amor, assim como se vendem terrenos. Mas o trovador Peire Vidal já tem outro conceito do amor, como de um “élan vital”:

“Amors mi ten jauzent e deleitos,
Amors mi ten en son dous recaliu,
Amors mi ten galhart et esforsiu.”

Não muito depois, na Itália, o amor é sentimento religioso e pensamento filosófico simultaneamente, e Dante termina o seu poema cósmico com o credo:

“Amor che muove il sole e l’altre stelle”.

Essa transformação extraordinária baseia-se em motivos psicológicos e motivos sociais[336]. Os vassalos que se encontravam nas cortes dos grandes senhores feudais da Provença dependiam do apoio econômico do senhor e da benevolência humana da senhora. Esta, vendida ao marido como um pedaço de carne, encontrou nas relações com os vassalos novos sentimentos

de amizade, daquela amizade que é tão difícil manter entre mulher e homem. Mas o erotismo das relações era limitado pelo rigor da dependência feudal. O amor dos trovadores provençais, dirigindo-se sempre a uma dama de categoria social superior, tomou a feição de um código jurídico ou de um cerimonial áulico; só nos maiores entre os *troubadours* acontece que uma palavra de paixão sincera quebre o formalismo das expressões. Nas famosas "cortes de amor" discutiam-se problemas da etiqueta erótica – os resultados codificaram-se, em 1324, nas "Leys d'Amors" de Toulouse – assim como se discutiam, nos tribunais feudais, os artigos e parágrafos complicados das "Assises du royaume de Jerusalem", código modelar do feudalismo. Nas poesias do "dolce stil novo" tampouco se revela paixão erótica; ao contrário, tudo é mais espiritualizado, a jurisprudência é substituída pela filosofia escolástica e pela teologia. A alegoria é mais frequente, a forma artística mais rigorosa; aparecem novas formas estróficas e, finalmente, o soneto.

As origens do "dolce stil novo" continuam discutidíssimas[337]. As opiniões diferem, conforme se dá mais relevo à novidade do conteúdo filosófico ou à novidade da forma artística. Antigamente, a crítica italiana sustentava a tese da transformação puramente literária do estilo provençal pelos poetas italianos, que teriam sido menos formalistas e mais pessoais. Vossler acentuou, ao contrário, a importância do conteúdo filosófico; os poetas do "dolce stil novo" eram burgueses eruditos, professores ou alunos de Bologna, *scholars*. Contra essas teses levanta-se uma terceira, que pretende negar a origem erudita da literatura italiana, chamando a atenção para as expressões de amor na poesia popular e na poesia franciscana e considerando o "dolce stil novo" como expressão da alma italiana, renascida no franciscanismo. Por enquanto, parece vitoriosa essa tese "nacionalista".

O fundamento do "dolce stil novo" é, sem dúvida, filosófico; os seus representantes principais são *scholars*. O espiritualismo filosófico já estava, em germe, no dualismo religioso da heresia provençal: entre as duas forças do maniqueísmo, o homem medieval só pôde tomar o partido do espírito. Na Itália, a heresia religiosa foi substituída pela heresia filosófica, o aristotelismo averroísta: a identificação entre a "Donna" e a "Intelligenza", tão típica do "dolce stil novo", explica-se pela significação da Inteligência, como Alma do Universo, no averroísmo. A vivificação poética desses

conceitos abstratos pode ter raízes neoplatônicas. O neoplatonismo estava presente na mística medieval, e a ideia neoplatônica da Escada do Amor, cara aos Victorinos e a Bonaventura, também aparece na filosofia do amor dos poetas. Mas tampouco é possível ignorar o ímpeto da mística popular franciscana, penetrando a alma italiana. "Amor, amor, amor!", gritou Jacopone da Todi; e certas cartas da mística Santa Catarina de Siena são poemas em prosa do "dolce stil novo". Jacopone e Catarina, porém, são gente do povo, escritores sem intuitos artísticos. É preciso atribuir à consciência formal dos eruditos a revolução da métrica: a nova música da *canzone* com as suas variações ilimitadas de combinações de versos e rimas e com a condensação da ideia central do poema, no *congedo* (*envoi*); a transformação do *strambotto* siciliano, acrescentando-lhe dois tercetos, em soneto; enfim, a *terza rima* de Dante.

Os poetas do *"*dolce stil novo*"* são burgueses eruditos. Mas essa definição não deve ser tomada ao pé da letra. Na Idade Média, o número dos letrados e até dos que sabem ler e escrever é reduzido, reunindo-se, assim, autores de proveniências diferentes na classe dos que escrevem. Na Itália do "Trecento" há três "classes literárias": os "intelectuais", os "burgueses" e os "ascetas". São membros da "Intelligentzia" os fundadores do "dolce stil novo": Guinizelli e Guido Cavalcanti. É burguês o realista e satírico Cecco Angiolieri. E o ascetismo místico será representado por Catarina de Siena.

Guido Guinizelli[338], embora não tivesse sido grande poeta, não merece o desprezo que resulta fatalmente da comparação com os seus sucessores. Era um erudito juiz em Bologna e a inspiração não o frequentava muito; mas a ideia central da revolução literária, a elevação espiritual do homem pela contemplação da beleza, encarnada na "Donna", já se encontra em Guinizelli. O amor era "a luz interior" da sua poesia. Da nova literatura Guinizelli foi "il padre mio, e degli altri miei miglior" ("Purgatório", XXVI, 97-98).

Guido Cavalcanti[339] é o grande poeta. É pensador rigoroso, escolástico, partindo do subjetivismo céptico, atravessando um espiritualismo meio herético, chegando à compreensão religiosa das suas angústias: o termo final do seu amor é – coisa bastante paradoxal para nós – a morte. O tom da sua poesia é diferente, musical, quase celeste, e às vezes fresco, popular; no

verso “piacente primavera, per prata e per rivera”, vemos o florentino em excursão pela paisagem em torno da sua cidade. Cavalcanti é “la gloria della lingua” (“Purgatório”, XI, 98), o pai da literatura italiana. Mas foi um espírito sombrio com ares de “poète maudit”. Em nossos dias, o poeta e crítico americano Ezra Pound chamou novamente a atenção para essa grande figura.

São numerosos os nomes de poetas que Dante eternizou nos três reinos, mas o de Cecco Angiolieri[340] não aparece entre eles. Dante, no entanto, conheceu-o bem; até trocou com ele sonetos polêmicos, de azedume inesperado. Angiolieri não tem lugar no Inferno, nem no Purgatório, nem no Paraíso; esse burguês pertence a um outro mundo, fora do Cosmos de Dante. Cecco era negociante de couros em Siena, e passou a vida esperando e desejando ardentemente a morte e a herança do pai. Entretanto consolava-se da sua miséria com a trindade de “la donna, la taverna e il dado”, sofrendo muito por causa dos caprichos da bela Becchina, filha de um sapateiro. Cecco é como é o seu ambiente: vulgar e ordinário. Começa com expressões quase românticas de melancolia:

> “La mia malinconia é tanta e tale,
> Ch’io non discredo che’ s’egli l’sapesse
> Un, Che mi fosse nemico mortale
> Che di me di pietade non piangesse.”

mas seguem-se sempre as mesmas queixas sobre mulheres baratas e dinheiro custoso. Contudo, não convém exagerar a modernidade das suas expressões. É bem medieval a sua sinceridade em dizer tudo isso com a maior franqueza, na forma musical de sonetos em “dolce stil novo”. Não dissimula “il pessimo e ‘l crudele odio, ch’i’porto”; e só quando, após tantas grosserias de humorista medieval, chega ao seu refrão: “con grand malinconia sempre istò”, então revela-se Cecco Angiolieri como homem “moderno” do século XIII; não encontrou lugar no Cosmos místico de Dante, mas está vivo, entre nós. E bem se compreende a riquíssima variedade desse mundo, medieval e moderno ao mesmo tempo, quando pensamos na multiplicidade

de aspectos dessa pequena cidade de Siena: ao lado de um Cecco Angiolieri, a “noiva mística de Cristo”, Santa Catarina de Siena[341], escrevendo ao papa corrompido e lançando-lhe as mesmas expressões, sem consideração e respeito, de um Cecco Angiolieri, e invocando o Céu com a energia poética de Dante. A santa foi quem melhor escreveu em prosa no “dolce stil novo”.

Os caracteres mais diferentes e as classes inimigas viveram juntos nessas cidades minúsculas, em ruas estreitíssimas, todos eles amargurados e apaixonados pelo furor das lutas partidárias, pelo ardor dos sentimentos religiosos e o ciúme das competições comerciais, pelas invejas e ódios pessoais e pelo individualismo inato da raça. Cada pedra nas ruas daquelas cidadezinhas tem significação histórica, e deve isso não só ao gênio dos habitantes, mas também à tragédia que era a sua vida. O testemunho dessa tragédia é a *Cronica* de Dino Compagni[342]. É florentino, cidadão de “la più nobile città del mondo”. Florentino típico que era, deixou um livro todo pessoal e, ao mesmo tempo, todo objetivo, ardente de paixão de partidário político e sem digressões subjetivas, da maior concisão, e no qual cada palavra é cheia de sentido e de ação trágica. Pois trata-se de uma tragédia: os “malvagi cittadini”, como chama o gibelino aos inimigos guelfos, apoderaram-se da cidade. E entre os exilados da catástrofe estava o poeta, o poeta “sans phrase”. No quadro de Domenico di Michelino, na catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença, está ele ao lado do Palazzo Vecchio e do Duomo, mas “fuori le mura”, como exilado, com o seu livro na mão, apontando com o dedo os reinos do Purgatório e do Inferno, que os “malvagi cittadini” mereceram; parece pronunciar as palavras que Dino Compagni disse a respeito dos seus patrícios: “Adunque piangete sopra voi e la vostra città!” Eram os patrícios de Dino Compagni e de Dante Alighieri[343].

Epopeias são leitura difícil. O gênero morreu há muito, deixando inúmeras falhas e uns poucos monumentos grandiosos que representam épocas passadas da humanidade; por isso, é indispensável conhecer Homero e Virgílio, Ariosto e Spenser, Camões, Tasso e Milton. Mas é mais fácil admirá-los do que gostar deles. Se desaparecessem todas as imposições da escola e da convenção de uma “cultura geral”, teríamos de confessar que as grandes epopeias são hoje pouco legíveis. É preciso estudá-las; teremos de admirar inúmeros pormenores geniais e o plano grandioso; mas é

impossível lê-las assim como se lê uma obra de literatura viva. Dante é a única exceção.

É possível ler a *Divina Comédia* assim como se fosse uma obra de hoje, apesar das mil dificuldades criadas pelas alusões eruditas e políticas. É uma obra viva, capaz de despertar paixão e entusiasmo; porque não é uma epopeia. Entre as grandes obras da literatura universal às quais a convenção chama "epopeia", a *Divina Comédia* é a única que não tem nada que ver com os modelos antigos. Nem sequer com a *Eneida*, apesar de o autor desta ser um dos personagens principais da obra de Dante. A Itália, herdeira imediata da civilização latina, nunca foi "primitiva"; por isso, não produziu "epopeia nacional" à maneira da *Chanson de Roland*, do *Poema de mío Cid* ou do *Nibelungenlied*; e a Itália burguesa do "Trecento" já não pôde criar uma epopeia heroica. O primeiro herói da *Divina Comédia* é Virgílio, que aparece como encarnação da Razão; o último herói da *Comédia* é "La Somma Sapienza", inspirada pelo "primo amore". São antes, ambos, os polos – homem e Deus – entre os quais a ação se desenvolve. Mas a *Divina Comédia* não tem ação; não tem enredo. O único elemento que liga os versos, reúne os cantos, junta as três partes, é a pessoa do próprio poeta, constantemente presente. Do começo do Inferno até o fim do Paraíso, é Dante que fala. É uma obra de expressão pessoal, uma obra lírica, no sentido da estética crociana: o lirismo é o centro vital da obra de arte. Por isso, a *Divina Comédia* vive.

O título, algo estranho, corresponde a uma estética desaparecida: a "comédia", segundo Dante, seria um poema que começa por coisas penosas para terminar em felicidade, assim como a história sacra da Humanidade começa com o pecado original e termina com a redenção. Neste sentido, Dante pode chamar "comédia" à sua obra cósmica,

> "..................il poema sacro
> Al quale ha posto mano e cielo e terra."

Dante é o construtor de um Cosmos. O julgamento unânime dos leitores de todos os séculos concorda em um ponto: que a parte mais "interessante",

mais humana, do Cosmos dantesco, é o "Inferno"; e nesta afirmação se esconde um dos julgamentos mais graves que já se pronunciaram contra a humanidade. A viagem de Dante pelo Inferno é o seu "cammin di nostra vita"; da porta pela qual todos entramos – "Lasciate ogni speranza, voi Che entrate!" – através do pré-inferno dos covardes e indecisos, que são os marginais da sociedade cósmica. "Non ragioniam di lor, ma guarda e passa!" – através das tempestades vertiginosas da sensualidade, através das florestas dos avarentos, irascíveis, traidores, suicidas, sodomitas, prostitutas, até àquelas paisagens terríveis que nunca existiram e que, desde Dante, passaram a existir para sempre: "Loco é in inferno detto Malebolge". E até ao círculo mais profundo, em que os diabos parodiam o cântico celeste: "Vexilla Regis prodeunt...", a *Giudecca* de Dante, o lugar da punição de Judas, é o último abismo possível da perversidade humana. Mas não é menos real a paisagem úmida do Purgatório, úmida de lágrimas de arrependimento. E as vozes da emoção humana tampouco silenciam no Paraíso, nos discursos apaixonados dos santos contra a corrupção na Igreja e na confissão humilde do poeta perante o último mistério. O "Paraíso", em que Dante conseguiu tornar visível o invisível e dizível o inefável, é o mais alto cume que a expressão humana jamais atingiu: talvez seja o cume da literatura universal.

No mais, a arquitetura do poema, com a sua simetria total nas partes e no todo, não permite qualquer decomposição analítica. Tudo está, nessa obra implacável, implacavelmente ligado. Ligado também pela arquitetura do verso, pelo metro incomparável da *terza rima* que Dante inventou: em que a primeira linha rima com a terceira e a segunda com as linhas 1 e 3 do terceto seguinte, e assim por diante, de modo que – era esta a vontade expressa de Dante – nenhum verso pode ser tirado ou interpolado sem que as rimas revelem o crime: a *Comédia* é um todo, um mundo só.

A crítica anglo-americana moderna tem, por isso mesmo, considerado Dante o maior "arquiteto" poético de todos os tempos, o autor em quem melhor se pode estudar a "estrutura" poética. Mas nem sempre tem sido esta a opinião da crítica italiana. E, sobretudo, não concordariam os leitores leigos, menos sensíveis aos valores estruturais e mais abertos à beleza lírica dos episódios.

Pois são os episódios que antes de tudo se gravaram na memória da humanidade: episódios que são poemas completos, como o romance de amor

entre Paolo e Francesca da Rimini; como a história terrível de Ugolino; como o relato misterioso e quase profético de Ulisses que, impulsionado por indomável curiosidade de conquistar novos horizontes, submergiu no mar além das colunas de Hércules. Estes episódios são a leitura dantesca preferida dos séculos. Ainda um crítico tão grande como De Sanctis, embora reconhecendo a imponente unidade da construção do poema, preferiu este ou aquele episódio para interpretá-lo em profundidade. Opuseram-se a esse processo crítico os eruditos. Durante cinco séculos, já a partir do XIV, realizaram trabalho imenso para explicar as inúmeras alusões históricas e políticas de que o poema está cheio e que, com o tempo, ficaram cada vez menos compreensíveis ao leitor comum. Sobretudo no século XIX, reinado do positivismo, extraíram da *Divina Comédia* um panorama completo da Itália do século XIII, panorama que começou, enfim, a ter existência própria ao lado do poema. A *Divina Comédia* foi propriamente substituída por um imenso "romance histórico-científico" em prosa, obra dos eruditos, coroada pela exposição completa da teologia, filosofia e política dantescas, fundamentada por verdadeira astronomia e geografia do Outro-Mundo de Dante, no qual chegaram a determinar as datas do itinerário do poeta e medir a altura das montanhas e abismos do Inferno.

Contra essa erudição dantesca lançou Benedetto Croce seu grito de batalha. Habituado a distinguir, até nos maiores poetas, entre os elementos poéticos e os não poéticos, rejeitou energicamente, como "não poesia", toda a "máquina" alegórica, todo o "romance teológico-filosófico", para guardar, como poesia verdadeira, só os episódios.

Mas não é possível separar os elementos; nem é justo rejeitar o grandioso esforço arquitetônico de Dante. A *Divina Comédia* é um edifício colossal, cuja unidade está garantida justamente pelas convicções religiosas, filosóficas e políticas do poeta; e pela *terza rima*. Mas a campanha crítica de Croce teve efeito de tempestade purificadora. Relegou para limites mais razoáveis a crítica erudita, restabelecendo os direitos da crítica estética. Depois de havermos devidamente admirado a arquitetura do poema, podemos voltar a sentir com a beleza lírica dos episódios.

Há mil episódios: Paolo e Francesca da Rimini, Farinata, Brunetto Latini; Ulisses, Ugolino, Cato, Manfredo, Sordello, os Santos – mas só uma pessoa está sempre presente em todo o poema: o próprio Dante, fazendo a

sua confissão pessoal, lírica, identificando-se com a humanidade inteira: a sua viagem pelo outro mundo é "il cammin di nostra vita" de todos nós. Mas como poderemos nós outros identificar-nos com esse homem medieval e com o seu mundo alegórico e abstrato? Logo se admite que não é abstrato um mundo em que as metáforas e comparações de realismo intenso nos apresentam paisagens imaginárias e no entanto inesquecíveis – o próprio Goethe, tão hostil às expressões da poesia cristã e medieval, chamou a atenção para a "veracidade" impressionante das montanhas, florestas e desfiladeiros do Inferno. A alegoria só serve para esconder mais um sentido secreto que Dante julgava da maior importância:

"O voi ch'avete gl'intelletti sani,
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto 'l velame delli versi strani."

Mas, justamente por isso, os versos são "strani", e aquela pergunta subsiste. Pergunta de importância transcendental: a vida de quase toda a literatura do passado – a própria continuidade da nossa civilização – depende da nossa capacidade de realizar a "suspension of disbelief", a "suspensão temporária da incredulidade", que Coleridge exigiu para que a *Divina Comédia* seja compreensível a outros homens além dos católicos florentinos do século XIV.

O caminho para esse fim abre-se na poesia lírica de Dante. A *Vita Nuova*, o romance do seu amor místico, é, para tanto, o caminho de preparação: cântico da dona "tanto gentile e tanto onesta", profundamente sentido, apesar das formas convencionais, a *Vita Nuova* pretende ensinar-nos a compreender as fases da purificação lírica do poeta, através dos três reinos, até o Paraíso, "Luce intellettual, piena d'amore".

Há uma atmosfera fria, quase irrespirável, em torno de Dante, do homem que se purificou aproximando-se da perfeição celeste. Nenhuma outra criatura humana sugere de tal modo a impressão do gênio e da sua solidão imensa. Mas essa solidão não é a do artista, afastado do mundo. É a do homem político, do homem de partido, derrotado pelos adversários e

exilado da pátria. Dante pôs tudo na *Comédia*: seu amor, sua religião, sua erudição, e sua paixão política. No fundo, a *Comédia* é um panfleto político como nenhum outro foi escrito, antes ou depois, uma tentativa de aprisionar nas "flamas cantantes das suas *terzinas*" os inimigos vitoriosos, o Papa e os seus aliados, os "republicanos" dos "comuni". Enfim, o exilado já não quis pertencer a partido nenhum; em isolamento glorioso, tinha "fatta parte per se stesso". Continuava fiel ao seu imutável credo político, a unidade do Império cristão sob o condomínio do Imperador e do Papa; e quando viu derrotado esse ideal, apelou para a posteridade: seu libelo de apelação é a *Comédia*.

Discutiu-se a ortodoxia do poeta ortodoxíssimo, porque o seu ideal, profundamente católico, fora abandonado pelo próprio Papa. Como universalista medieval, Dante é reacionário, mesmo em relação à sua própria época; o seu tratado *De Monarchia* é o erudito discurso fúnebre da monarquia universal da Idade Média. Deste modo, Dante não tem, politicamente, nada que dizer-nos, como já não tinha que dizer, politicamente, aos seus contemporâneos. O recurso não chegou ao endereço. Mas chegou à posteridade como obra de arte, porque – o caminho da História é paradoxal – empregou o instrumento soberano da poética medieval: a alegoria. Pela alegoria, Dante incluiu, na visão do outro mundo, todas as coisas deste mundo: Beatrice e as ruas de Florença, os muros de Siena e as basílicas de Roma, o Papa, os partidos políticos, o Imperador, a filosofia tomista, o arsenal de Veneza, os Apeninos e os Alpes, trovadores e ladrões, gregos e latinos – tudo está na *Divina Comédia*, a cujo autor nada de humano ou infra-humano está alheio, nem o humor terrivelmente grotesco dos diabos ("Inferno", XXI/XXII). De modo que hoje pode haver nas esquinas das ruas de Florença inscrições que lembram os trechos da *Comédia* nos quais o respectivo lugar está citado. Especialmente para os italianos, o panfleto político transformou-se em enciclopédia do seu passado. Dante, poeta essencialmente lírico, transfigurou tudo, inclusive o mais profano, em poesia: os grandes e pequenos criminosos da sua época, em habitantes imortais do Inferno; a moça florentina, Beatrice Portinari, em filha filosófica do Céu; e o programa de um partido político desaparecido, em ideal político dos séculos. O programa político de Dante não tem importância para nós; mas o seu ideal político tem muita. Quando Dante pretendeu julgar os seus

adversários, instituiu um sistema de penas infernais, fielmente conforme a ética aristotélico-tomista, que forneceu as linhas mestras da composição do seu poema, e conforme a astronomia ptolemaica, que lhe forneceu os andaimes "científicos" do imenso edifício do seu Universo. O que Dante desejava era o estabelecimento do primado da ética sobre a política; por isso, Bonifácio VIII, o Papa político, fica colocado no Inferno. Para compreender o idealismo político de Dante, não se precisa de nenhuma "suspension of disbelief": o seu programa está morto e pode seduzir-nos tão pouco quanto nos aterrorizam as penas do seu Inferno: mas a sua reivindicação de uma política ética, se bem que utópica, continua como aspiração para todos os tempos futuros. Neste sentido, aquela parte da *Comédia*, na qual essa aspiração aparece na forma mais pura, o "Paraíso" é a parte mais moderna do poema.

Esta última apreciação não está de acordo com o consenso geral. A grande maioria dos leitores da *Divina Comédia* só conhece o "Inferno"; vence as dificuldades das alusões políticas e históricas, que tornam indispensável o comentário, para compreender os grandes episódios que criaram a glória do poema através dos séculos. Uma compreensão tão fragmentária do "Inferno" não sente escrúpulos, fragmentando o poema inteiro: o "Inferno", sim, seria um reflexo satírico – sátira trágica – do mundo real e por isso acessível à nossa sensibilidade: o "Purgatório" seria, apenas, repetição mais fraca do "Inferno", e o "Paraíso", enfim, uma abstração, teologia escolástica em versos; para a grande maioria dos leitores o "Paraíso" não existe.

Ler assim a *Divina Comédia* significa trair o poeta. Dante é um dos artistas mais conscientes de todos os tempos; devia saber o que disse quando atribuiu ao poema, além do sentido literal, vários sentidos alegóricos: um ético, um religioso, um político. Ao leitor moderno repugna a interpretação alegórica, levando a artifícios antiartísticos e às vezes absurdos; e ficamos perplexos quando vemos colocado pelo poeta medieval o sentido político acima do sentido religioso. Num poeta medieval, teríamos esperado o contrário. Mas, pensando assim, estaríamos laborando num anacronismo; a nós, que nascemos depois de Maquiavel, a política parece negócio moralmente inferior. Dante pensava de maneira diferente. Para ele, a política era a irmã da religião, e ambas, unidas, guiavam o homem para a paz terrestre e

a beatitude celeste; daí a inseparabilidade, no pensamento político de Dante, do poder imperial e do poder papal. O que no Céu é religião, na Terra é política; e o Purgatório é a ponte entre a imperfeição humana e a perfeição divina. Visto assim, o sentido literal da *Comédia* – o libelo contra os vícios do tempo – é a base moral, e portanto indispensável, do poema; os famosos episódios só têm, para o poeta, valor de exemplos e só a imaginação realista do poeta os transformou em novelas poéticas. Dante é realista, antes de tudo. Todos os críticos salientaram o realismo das comparações e descrições de paisagens imaginárias no "Inferno"; mas não são, de modo algum, imaginárias. O "Inferno" é a paisagem real dos pecados humanos; e porque a força da imaginação humana tem limites, essa paisagem de montanhas, desfiladeiros, rios e florestas subterrâneas é o espelho da paisagem italiana, dos Apeninos e dos Alpes, do Pó e do Arno, iluminada pelo bem observado "aer bruno", "quando lo giorno se n'andava". E a grande cidade infernal não é outra senão a cidade de Florença, porque –

"Godi, Fiorenza, poi che se' si grande
Che per mare e per terra batti l'ali,
E per lo Inferno il tuo nome si spande."

O leitor não muda de continente quando "uscimmo a riveder le stelle".

Mas aquela limitação da imaginação não existe com respeito ao "Paraíso"; lá o poeta podia construir livremente o seu mundo de religião política e política religiosa; o Céu de Dante não é a fantasia arbitrária de um sonhador, mas um edifício construído segundo as normas sólidas da lógica escolástica, com os elementos de uma doutrina religiosa coerente e de uma doutrina política bem elaborada. Para aceitar esses elementos, nem é preciso a "suspension of disbelief"; porque, de acordo com as regras da lógica moderna, um sistema de ideias não precisa corresponder a qualquer realidade exterior; só precisa não ter contradições interiores. No caso do "Paraíso", essa coerência é dada pela poesia, que transforma em realidade dentro da alma uma utopia irrealizável neste mundo:

"In la sua voluntate è nostra pace."

Do ponto de vista literário – que é, para nós, o quinto sentido da obra, essa realidade é de natureza musical, conforme as finas observações de Francesco Flora. O Paraíso de Dante é construído como uma das grandes fugas, como a própria *Arte da Fuga*, de Bach. E quem poderia duvidar da "realidade" dessas abstrações supremas?

O "outro mundo" de Dante é um mundo real, tão real como o seu criador, que vive ainda, embora saibamos que morreu há seis séculos. Dante foi vencido na política atual da Itália do século XIV; na política ideal de todos os tempos, o derrotado realizou a sua visão ético-política, construindo outro mundo no qual os valores, perturbados neste mundo, estão restabelecidos. Para esse fim, nobre e utópico, empregou todos os meios então conhecidos de expressão: as visões dos monges e os apocalipses dos místicos; a poesia dos trovadores e o hino dos franciscanos; o "dolce stil novo" e o humorismo dos diabos, nos Mistérios; as superstições infernais dos seus antepassados etruscos e o intelectualismo aristotélico do seu mestre Tomás de Aquino; e, para exprimir tudo isso, criou, do dialeto florentino, uma nova língua, a língua italiana, e uma nova literatura, a primeira literatura moderna do Ocidente. Falando assim, em língua "vulgar", Dante foi entendido e permanece entendido até hoje; a cidade na qual o poeta, no quadro de Domenico di Michelino, aponta com o dedo o reino da ética e do idealismo religioso, é a Florença de 1300, mas a advertência convém à nossa cidade também, a todas as cidades. Dante, grande espírito religioso, é o maior poeta político naquele seu alto sentido de política, graças à força inédita com que criou a maior e mais coerente estrutura poética de todos os tempos.

Entre Dante e os outros grandes poetas do "Trecento" existem apenas semelhanças artificiais; reuni-los numa trindade literária com Petrarca e Boccaccio satisfaz só à rotina. Língua e estilo de Petrarca são muito mais provençais do que a língua meio latina de Dante; e a prosa retórica de Boccaccio não tem nada que ver com a concentração lírica do primeiro dos florentinos. O humanismo de Petrarca e Boccaccio, tentativa de renovar o espírito decadente da sua época, não tem nada em comum com o imperialismo espiritualista de Dante; este parece um santo, quando comparado com

o intelectual Petrarca e com o burguês Boccaccio. Boccaccio está fora de todas as preocupações políticas; Dante é essencialmente um poeta político. Petrarca julgava-se propagandista do Império, quando se apaixonou pela aventura política do aventureiro Cola di Rienzo, aspirando ao restabelecimento da República romana. Entre a política de Dante e a de Petrarca existe a diferença que há entre o universalismo medieval e o humanismo italiano. Dante, exilado de Florença, continua cidadão do Império; Petrarca, intelectual europeu, está exilado em Avignon, com o Papado.

O Papado, que fora capaz de vencer o Império universal, sucumbira ao Estado nacional dos franceses. A outra coluna do universalismo, a eclesiástica, também estava quebrada. Entre os clérigos, refugiados em Avignon, reinava a nostalgia da Roma longínqua. Lá nasceu o humanismo, não como grito de revolução de uma nova época, mas com sentimento de crepúsculo, mentalidade de gente culta, perdida entre bárbaros grosseiros. O ideal dos clérigos de Avignon encontra o seu modelo entre os romanos cultos da última fase da República. Cipião, o Africano, chefe do grupo dos *graeculi*, é o herói preferido da época: Petrarca dedicou-lhe o fragmento de uma epopeia em língua latina. Dante encontra na Antiguidade um ideal político: a monarquia universal dos césares. Petrarca encontra na Antiguidade um ideal humano: o do intelectual culto, com as qualidades do espírito bem formado. Este será, ainda, o ideal de Goethe, com o qual Petrarca tem mais de uma semelhança: a união de interesses científicos e de lirismo pessoal é a mais importante.

Francesco Petrarca[344] é universal como Goethe: poeta, erudito, diplomata e, mais do que tudo isso, homem privado, vivendo as suas paixões pessoais e, no fundo, só vivendo para o aperfeiçoamento da sua formação pessoal. O amor de *madonna* Laura, o estudo da Antiguidade e os esforços do diplomata em favor da restauração italiana da Igreja exilada são os polos da sua vida movimentada, entre muitas viagens, dezesseis anos de solidão em Vaucluse, coroação como poeta no Capitólio, e a morte em Arquá. Para a posteridade, o acontecimento mais impressionante da sua vida é a subida ao Mont Ventoux, perto de Avignon, no dia 26 de abril de 1336; de lá, olhou, profundamente comovido, para a paisagem, e depois abriu as *Confissões* de santo Agostinho, lendo a grave advertência de que a verdade não se encontra nas montanhas, planícies e mares, mas dentro da alma. Para nós,

modernos, aquele dia significa a descoberta do sentimento da natureza e da independência da alma. Petrarca não viu, do alto da montanha, esse panorama do futuro. Viu os lugares onde passava a sua amada, viu a cidade na qual a religião estava encarcerada, viu a Itália longínqua, e, à distância dos tempos,

> "...............l'antiquo valore
> Ne gl'italici cor non è ancor morto."

Eis a temática da sua vida e da sua poesia. Petrarca é humanista, no sentido de cultor dos estudos clássicos, e no sentido do "humani nihil a me alienum puto". Mas não lê Cícero nem ama a Laura sem sentir remorsos. No fundo da sua alma existe o clérigo medieval; e o apaixonado pelas leituras latinas ainda conhece horas em que prefere santo Agostinho. *De contemptu mundi* e *De vita solitaria* estão entre as obras que Petrarca, nem sempre sincero, escreveu com a maior sinceridade. Lutam, na sua alma, o católico ortodoxo e o precursor da Reforma, o intelectual moderno e o asceta medieval, e essa ambiguidade é o motivo da sua poesia: vivificou as abstrações sofísticas da poesia à maneira provençal. Petrarca é o primeiro poeta inteiramente pessoal das literaturas modernas. É o primeiro poeta em que existem só motivos psicológicos, sem intervenção do sobrenatural. Petrarca é, na literatura, um grande revolucionário. Não é fácil admitir isso hoje. A poesia de Petrarca parece a mais gasta do mundo; pois as suas expressões e metáforas foram mil vezes repetidas e imitadas em todas as línguas, e qualquer dos seus versos nos lembra imediatamente outros versos que já conhecíamos. A poesia petrarquesca virou imenso lugar-comum. Mas Petrarca não é petrarquista. O seu amor é paixão sincera, e o *Canzoniere* constitui um grande drama de amor, ou antes uma epopeia psicológica coerente: da sexta-feira santa, na qual viu Laura pela primeira vez, até os dias da velhice, sem a capacidade de esquecer:

> "I' vo piangendo i miei passati tempo".

Petrarca é uma alma profundamente melancólica – "Solo e pensoso" – e como todos os melancólicos é bom observador psicológico de si mesmo, "di quei sospiri ond'io nudriva 'l core"; repara bem nas suas ambiguidades íntimas, exprimindo-as nas famosas antíteses –

> "Pace non trovo, e non ho da far guerra;
> E temo e spero..." –

que geraram tantas antíteses artificiais, em mil poetas de todas as línguas, e que são o retrato fiel de uma alma culta e sensitiva. Petrarca sente vivamente a natureza: Laura está sempre rodeada de primaveras, flores e "chiare, fresche e dolci acque", mas nesta poesia também aparece "lo spirito lasso". Petrarca é o primeiro representante do pessimismo melancólico, desesperado, cansado e egoísta, identificando a própria desgraça íntima com a desgraça do mundo; é o precursor de Byron e de Lamartine. Foi isso o que ele sentiu no alto do Mont Ventoux, e era isso o que acreditava encontrar na melancolia das ruínas – outra descoberta sua, sentimento muito moderno. Essa melancolia é o elemento vivo na sua *África*, tentativa ambiciosa de imitar a epopeia latina; a passagem mais bela é o lamento de Mago, antes de morrer. O mesmo sentimento pessoal dá vida às suas cartas latinas, documentos vivíssimos da sua biografia; o estilo ciceroniano, que Petrarca dominava da maneira mais perfeita, está todo modernizado. O mesmo sentimento moderno transforma a sua erudição clássica em nostalgia da Roma antiga: lá, onde quase dez séculos só viram pedras acumuladas que a superstição popular povoou de demônios, vê Petrarca "l'antiche mure" – e começa a chorar como um romântico do século XIX.

Petrarca descobriu o encanto sentimental das ruínas. De Sanctis observou muito bem que o poeta viu Roma só de longe, do alto do Mont Ventoux e pelos olhos de um provençal amoroso e melancólico. Mas nenhum trovador provençal foi capaz de sentimentos tão "modernos". Pois a mesma transformação que Petrarca impôs à maneira da sua época de sentir a Antiguidade, essa mesma transformação se realizou em seu espírito quanto à poesia lírica de seu tempo. É, como já se disse, difícil afastar os

preconceitos modernos contra o grande lugar-comum erótico do *Canzoniere*. A comparação entre a erudição medieval e o humanismo sentimental de Petrarca ajuda à compreensão da modernidade da sua poesia lírica; embora nas formas provençais e do "dolce stil novo", é Petrarca o primeiro poeta lírico moderno e – o superlativo se justifica – o mais original de todos os poetas líricos da literatura universal. Apenas, é preciso lê-lo sem comentário histórico e gramatical e sem preconceitos – ouvir como ele nos fala no primeiro soneto do *Canzoniere* –

"Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono…" –

e observar esse homem que

"Solo e pensoso i più deserti campi
Vo mesurando a passi tardi e lenti..." –

ouvir murmurar as "chiare, fresche e dolci acque" da sua poesia,

"Il cantar novo e 'l pianger degli angelli
In sul di fanno retentir le valli,
E 'l mormorar de' liquidi cristalli
Giù per lucidi freschi rivi e snelli."

E esse enamorado eterno é um espírito angustiado, lamenta como Villon

"O caduche speranze! O penser folli!" –

e dirige-se, enfim, ao céu, numa das mais belas preces poéticas eu já se conceberam:

“Vergine bella, che di sol vestita,
Coronata di stelle...
Raccomandami al tuo Figliuol, verace
Uomo e verace Dio,
Ch’accolga ’l mio spirto ultimo in pace.”

A fonte dos sentimentos modernos em Petrarca – eis o paradoxo da sua mentalidade – é de índole medieval: a “acedia” melancólica do asceta é o que moderniza tanto as suas expressões provençais. A última obra de sua vida são os *Trionfi*, poema alegórico que termina com o *Trionfo della Morte*. A mesma “acedia” – espécie de anticlericalismo dos *défroqués* – revolta o poeta contra os abusos do clero, e particularmente contra os abusos da Cúria papal em Avignon, que ele conhecia de perto. O lado positivo dessa revolta é a identificação do sentimentalismo romano com patriotismo neorromano e italiano – outro “modernismo” de Petrarca – e a desgraça da pátria devastada arranca-lhe o grito muito moderno, o *envoi* com que manda aos grandes do mundo sua canção:

“Proverai tua ventura
Tra magnanimi pochi a chi ’l ben piace;
Di’ lor: Chi m’assicura?
I’ vo gridando: Pace! Pace! Pace!”

Onde Petrarca se julga romano, é moderno; onde se crê moderno, é meio medieval, transformando a resignação estoica em ascetismo de monge. Afinal, o único centro do seu mundo multiforme é o seu eu, também multiforme. Petrarca era polemista apaixonadíssimo e às vezes grosseiro; gostava de colocar-se a si mesmo no centro dos grandes negócios políticos e diplomáticos, entre Papa, Imperador e o tribuno romano; mas só

pôde colocar no centro de tão vasta atividade o seu amor, ele, que era um grande egoísta. Mas a esse egoísmo devemos a sua poesia. O egoísmo de artista ensinou-lhe a escolher cuidadosamente as palavras, buscar rimas musicais, aperfeiçoar o verso. Petrarca, grande poeta, é ainda maior como artista, consciente de fazer arte e só arte. Até nisso é egoísta, possesso do egoísmo da arte. É o primeiro homem que sente a responsabilidade do espírito, do gênio, chamado a desempenhar grande papel nos acontecimentos deste mundo. Petrarca é o primeiro intelectual moderno.

O novo sentimento do mundo, sentimental na acepção original da palavra, criou a nova poesia. Não pôde entrar na prosa. A prosa do "Trecento" conhece inspirações místicas como a de santa Catarina de Siena. Mas, em geral, revela o espírito sóbrio, realista, e às vezes classicamente realista, dos italianos autênticos; até na literatura religiosa, como nas *Vite dei Santi Padri*, de Fra Domenico Cavalca[345], verdadeiro clássico da língua toscana. Representante típico dessa prosa também é o cronista florentino Giovanni Villani[346], homem supersticioso e ingênuo, com os horizontes intelectuais de um pequeno burguês, mas com o seu realismo também transcrevendo estatísticas, descrevendo procissões, espetáculos, incêndios e crimes, como um jornalista de subúrbio, e deixando-nos o quadro mais fiel, e até comovente, da Florença do século XIV. De humanista nada tem. O humanismo pensativo de Petrarca não entra em cabeças de burgueses. Mas na cabeça burguesa de Boccaccio entrou outro humanismo: a Antiguidade como paisagem de espírito, na qual não existe ascetismo. Villani, atribuindo as desgraças de Florença à Providência Divina, explicou também assim a grande peste de 1348, durante a qual o cronista chegou a morrer. A mesma peste, forçando tanta gente a fugir da cidade, constitui "l'orrido cominciamento" do *Decamerone*; mas as damas e cavaleiros de Boccaccio não se reúnem "fuori le mura" para rezar e flagelar-se, e sim para contar histórias sem ascese alguma e sem intervenções da Providência. Ao contrário dos cavaleiros e senhores que, no *Trionfo della Morte*, no cemitério de Pisa, encontram a morte, as personagens de Boccaccio fogem da morte, e encontram uma vida nova, muito diferente da *Vita Nuova*.

Na carreira literária de Giovanni Boccaccio[347] é possível reconhecer certa evolução. É burguês, filho de burgueses, encontrando na Itália uma sociedade altamente requintada, que gosta da literatura aristocrática da

França; ora, na própria Itália uma literatura assim não existe. Depois, em Nápoles, Boccaccio conheceu uma corte e uma aristocracia autêntica. Os seus começos literários revelam afinidades com Chrétien de Troyes; trata mesmo assuntos de Benoît de Saint-More. Mas o homem do "Trecento" já é incapaz de imitar esses modelos. As suas versões tornam-se paródias, ou então transformam radicalmente o modelo, criando novos gêneros literários. Só a obra de estreia, o *Filocolo*, é imitação inábil. No *Filostrato*, um episódio do *Roman de Troie*, a história de Troilo e Cressida, é transformado em autêntico romance de paixão sexual; Chaucer o imitou; e até Shakespeare entenderá assim o episódio. A *Teseide*, tirada do *Roman de Thèbes*, difere do modelo francês pela intervenção fastidiosa da mitologia clássica; Boccaccio já se julga humanista. Mas quando pretende tratar um assunto clássico, uma lenda à maneira das metamorfoses ovidianas, então o *Ninfale Fiesolano* sai todo italianizado, passando-se na paisagem encantadora em torno de Florença. É o primeiro poema pastoril da literatura moderna.

Desde então, Boccaccio, que um acaso fez nascer em Paris, é italiano. *Amorosa Visione*, declaração de amor alegórica, à maneira francesa, à sua amada Fiammetta, torna-se, involuntariamente, paródia da visão religiosa de Dante. E a *Fiammetta*, imitação intencional da *Vita Nuova*, é coisa muito diferente: é o primeiro romance psicológico de amor, o *pendant* prosaico da poesia de Petrarca. *Pendant* imperfeito, porém. O mesmo sentimento que encheu a vida inteira do poeta é fonte de decepções desagradáveis para o romancista. E exprime a desilusão no *Labirinto d'Amore* ou *Corbaccio*. O modelo foi a sátira VI, de Juvenal, contra os vícios das damas romanas; a obra de Boccaccio é um panfleto violento, rancoroso, até nojento nos pormenores; uma das típicas sátiras medievais contra as mulheres, como as tinha produzido o desgosto meio lascivo de clérigos, vivendo em celibato forçado. Quando Boccaccio se desilude, revela-se homem medieval. No *Decamerone* encontram-se, na variedade imensa dos contos, todas as tendências boccaccianas: o amor cortês, na história do falcão (V, 9); o espírito antiascético, nos contos humorísticos em que zomba dos monges (As falsas relíquias de fra Cipolla, VI, 10); o espírito de farsa florentino, nas histórias de Bruno e Buffalmacco (IX, 5, etc.); mas a devassidão invade tudo. Só no fundo está, como advertência ascética, a peste, lá em Florença.

E há mais: a história do judeu Abraão em Roma (I , 2), o qual não acredita que essa Igreja corrompida pudesse representar a verdadeira religião; e a história dos três anéis (I, 3), tão semelhantes que a gente os confunde, e também pergunta: qual a verdadeira religião? Mas Boccaccio não é ateu; é, apenas, céptico. Da inação do cepticismo salva-o o furor da paixão sexual, que por todos os poros lhe invade a obra e a vida. Mas Boccaccio também é capaz de dedicar a outras tarefas a mesma atividade febril. As numerosas obras com que serviu à divulgação de conhecimentos da Antiguidade clássica são trabalhos como os de um monge assíduo que se dedicasse à educação da mocidade. O fim de Boccaccio foi edificante, como o de um eremita.

Boccaccio não tem nada em comum com Dante, do qual escreveu a biografia e o primeiro comentário da *Comédia*; nem com Petrarca, do qual era amigo. Chama ao cosmos religioso de Dante "poesia di Dio", e o humanismo de Petrarca significa para ele poesia dos antigos; a mitologia é, apenas, um ornamento. O amor cortesão das primeiras obras é disfarce da sensualidade grosseira. Boccaccio não é capaz de tomar muito a sério qualquer coisa – menos o sexo – porque já não pode tomar a sério a religião cristã: os representantes oficiais dessa religião estão corrompidos demais. A decadência moral do século XIV não produz ateísmo; só inspira indiferença moral e religiosa. Não há Céu por cima do mundo de Boccaccio, e os efeitos do Purgatório são bastante duvidosos. Não há ideais, a não ser o ideal de viver bem; mas isso não significa só boa comida, vinho e mulheres – significa também conversa espirituosa, livros, música, o ambiente culto do prólogo do *Decamerone*. Assim como aconteceu no fim do século XIX, todos os ideais são abolidos, menos o ideal da cultura. Por isso, Boccaccio é artista. O *Decamerone* não é uma coleção heterogênea de contos, mas uma composição inspirada pela imaginação mais fantástica, e solidamente fundamentada pelo realismo são e saudável de Boccaccio. O seu material não é o outro mundo, como em Dante, mas este mundo, tal como é; Boccaccio, burguês e plebeu, é realista, o primeiro grande realista da literatura universal. Daí o panorama multicolor e, no entanto, sempre realista, da sociedade do século XIV, que é o *Decamerone.* O que nos *Gesta Romanorum* e nos *Contos dos Sete Sábios* era imaginação ingênua e popular, entra no *Decamerone* apenas como imaginação superior dum artista consciente:

compõe os contos segundo uma lógica rigorosa (o conto do falcão serviu a Heyse como ponto de partida para uma teoria do conto), e quando o material – a vida – carece de lógica, produzindo padres desonestos, maridos imbecis e mulheres devassas, então a própria falta de lógica entra na composição: como humorismo. É este elemento da arte boccacciana que nos parece tão moderno. E, para explicar essa estranha modernidade do contista, a crítica do século XIX, inclusive a de De Sanctis e Carducci, salientou-lhe o anticlericalismo, o antimedievalismo; o humor de Boccaccio teria sido sua arma dissolvente contra o espírito religioso da Idade Média. Mas isto significa tirar o escritor, anacronicamente, do seu ambiente espiritual. A Idade Média não foi tão monolítica como a imaginava o liberalismo do século XIX. A unidade da fé, não ameaçada por heresias organizadas, permitia uma crítica mais livre. As diatribes de Boccaccio contra o clero degenerado não são mais fortes do que as de santa Catarina de Siena. A Idade Média é a época da filosofia escolástica; mas também é a dos poetas "goliardos". Construiu as catedrais; mas também lhes colocou em cima dos tetos e das torres os demônios, de boca aberta para dar gargalhadas sobre a bela terra da Île-de-France, onde o toscano Boccaccio, por acaso, nascera, filho ilegítimo de um grande comerciante florentino e de uma francesa. Boccaccio é homem medieval. Ele é, porém, "moderno", em relação à sua época, pelo estilo retórico, que imita a frase ciceroniana. Esse estilo, por meio do qual Boccaccio criou a prosa italiana, foi a arma retórica para defender a reabilitação da carne voluptuosa; e foi, ao mesmo tempo, o dique artístico contra o perigo de cair na grosseria do seu material. Impediu a confusão entre a realidade bruta e a arte elaborada. Assim, Boccaccio não nos deu uma série de documentos, ilustrando a vida italiana do século XIV, mas criou, segundo a expressão de De Sanctis, "la nuova Commedia, non la divina, ma la terrestre".

O "Trecento" italiano criou três gêneros inteiramente novos; inteiramente novos porque informados por um novo espírito: a epopeia intelectual, a lírica pessoal, o conto realista. E esses gêneros foram criados pelos três maiores poetas da literatura italiana, colocados no início da história dessa literatura; com a consequência desastrosa de que essa literatura nunca mais foi capaz de igualar os seus começos. Para a literatura universal, aqueles três grandes têm significação muito diferente. Fora da Itália, Dante não é o

autor da "Summa" poética do passado nacional, e sim o representante ou quase profeta de uma atitude idealista; Petrarca, fora da Itália, não é o gênio da lírica pessoal, e sim o criador de uma linguagem poética, da qual os poetas de todas as línguas aprenderam a expressão como num esperanto do amor; Boccaccio, para os de fora da Itália, não é o criador da arte da prosa, e sim uma fonte inesgotável de enredos cômicos, burlescos, trágicos, e sempre interessantes. A Europa do século XV não precisava de idealismos, nem de uma linguagem erótica, nem de enredos; era burguesa, falava francês e acreditava ainda no mundo pseudo-histórico da Idade Média. Eis os motivos pelos quais o "Trecento" italiano não foi capaz de influenciar imediatamente as letras universais. Só o pseudofeudalismo intelectual dos aristocratas cultos do século XVI iria apoderar-se da linguagem de Petrarca. Só o novo mundo dramático dos espanhóis e ingleses redescobrirá a "comédia terrestre" de Boccaccio. Mas Dante continua até hoje na solidão do seu túmulo de exilado, em Ravenna.

330 A. Bartoli: "Il Decamerone nelle sue attinenze colla novelistica Europea". (In: *Rivista Europea.* T. XIV/XV, 1879.)
A. Farinelli: *Dante in Spagna, Francia*, *Inghilterra*, *Germania.* Torino, 1921.
A. Meozzi: *Il Petrarchismo europeo nel secolo XVI.* Pisa, 1934.

331 G. Carducci: "Dello svolgimento della letteratura nazionale (1868/1871)". (In: *Prose*. *1859-1903*. Bologna, 1909.)

332 H. Pirenne: *Histoire économique et sociale du Moyen Âge.* Paris, 1933.

333 J. Luchaire: *Les démocraties italiennes.* Paris, 1920.
H. Pirenne: *Les villes du Moyen Âge.* Bruxelles, 1927.

334 N. Sapegno: *Il Trecento.* 2ª ed. Milano, 1938.

335 V. De Bartholomaeis: *Primordi della lirica d'arte in Italia.* Torino, 1943.

336 L. F. Mott: *The System of Courtly Love.* 2ª ed. New York, 1924.
G. Dolci: *L'umano e il divino nella concezione dantesca dell'amore.* Milano, 1939.

337 L. Azzolina: *Il Dolce Stil Nuovo.* Palermo, 1903.
K. Vossler: *Die philosophischen Grundlagen zum Süssen Neuen Stil.* Heidelberg, 1904.
G. A. Cesareo: "Amor m'inspira". (In: *Miscellanea Arturo Graf.* Bergamo, 1904.)

V. Cian: *I contatti litterari italo-provenzali e la prima rivoluzione poetica italiana.* Messina, 1906.
F. Figurelli: *Il Dolce Stil Novo.* Napoli, 1936.

338 Guido Guinizelli, c. 1230-1276.
T. Casini: *Rime dei poeti bolognesi del secolo XIII.* Bologna, 1881.
G. Salvadori: "Guido Guinizelli". (In: *Rassegna nazionale.* LXVI, 1892.)

339 Guido Cavalcanti, c. 1255-1300.
Edição das poesias por L. Di Benedetto, Torino, 1925.
E. Rho: "Il dolce stil nuovo e Guido Cavalcanti". (In: *Pagine critiche.* Arezzo, 1922.)
J. E. Shaw: *Guido Cavalcanti's Theory of Love.* Toronto, 1949.

340 Cecco Angiolieri, 1260-1311 ou 1313.
Canzionere; edição por C. Steiner, Torino, 1925.
A. D'Ancona: *Studi di critica e storia letteraria.* Vol. I. 2ª ed. Bologna, 1912.
Bruno Maier: *La personalità e la poesia di Cecco Angiolieri*. Bologna, 1947.
F. Figurelli: *La musa bizzarra di Cecco Angiolieri.* Napoli, 1951.

341 Caterina da Siena, 1347-1380.
G. Getto: *Saggio letterario su Santa Caterina da Siena.* Firenze, 1939.

342 Dino Compagni, c. 1260-1324.
J. Del Lungo: *Dino Compagni e la sua cronica.* 3 vols. Firenze, 1879/1887. (O 2º volume é a edição crítica da *Crônica*.) (2ª ed. abreviada, 2 vols., Roma, 1917/1918.)

343 Dante Alighieri, 1265-1321.
Vita Nuova (c. 1294); *Divina Commedia* (c. 1313/1320?); *De vulgari eloquentia* (c. 1304/1306); *Il Convivio* (c. 1304/1308); *De Monarchia* (c. 1308/1310).
Edições das obras: Società Dantesca Italiana, Firenze, 1921; E. Moore, 2ª ed., Oxford, 1924.
Edição da *Vita Nuova* por M. Barbi, Firenze, 1907.
Edições da *Divina Commedia:* G. L. Passerini, Firenze, 1911; G. A. Scartazzini e G. Vandelli, Milano, 1920.
Fr. De Sanctis: *Nuovi saggi critici.* Napoli, 1872. (Muitas reedições.)
J. Klaczko: *Causeries Florentines*. Paris, 1880.
F. X. Kraus: *Dante.* Berlin, 1897.
G. A. Scartazzini: *Enciclopedia dantesca.* 2 vols. Milano, 1896/1898.
F. d'Ovidio: *Studi sulla "Divina Commedia".* Palermo, 1901.
F. d'Ovidio: *Nuovi studi danteschi,* 2 vols. Milano, 1906/1907.
F. Torraca: *Studi danteschi.* Napoli, 1912.
E. Moore: *Studies in Dante.* 4 vols. Oxford, 1896/1917.
G. E. Parodi: *Poesia e storia nella "Divina Commedia".* Napoli, 1920.
P. Toynbee: *Dante Studies.* London, 1921.

B. Croce: *La poesia di Dante,* Bari, 1921.
F. Torraca: *Nuovi studi danteschi.* 2ª ed. Napoli, 1924.
K. Vossler: *Die "Göttliche Komoedie".* 2ª ed. 2 vols. Heidelberg, 1925.
T. S. Eliot: *Dante.* London, 1929.
N. Zingarelli: *La vita, i tempi e le opere di Dante.* 2 vols. Milano, 1931.
S. Breglia: *Poesia e struttura nella "Divina Commedia".* Genova, 1935.
L. Gillet: *Dante.* Paris, 1941.
B. Nardi: *Dante e la cultura medievale.* Bari, 1942.
A. Momigliano: *La "Divina Commedia" commentata.* Firenze, 1947.
A. Renaudet: *Dante humaniste.* Paris, 1952.
A. P. d'Entrèves: *Dante as a Political Thinker.* Oxford, 1952.
E. Sanguineti: *Interpretazione de Malebolge.* Firenze, 1961.
R. Fasani: *Il poema sacro.* Firenze, 1964.

344 Francesco Petrarca, 1304-1374.
Africa (1342); *De contemptu mundi* (1342); *Carmen bucolicum* (1346/1356); *De vita solitaria* (1346/1356); *De viris illustribus; Familiares e Variae* (cartas); *Canzoniere* (I In vita di madona Laura: 227 sonetos e 21 canções; II In morte di madonna Laura: 90 sonetos, 8 canções); *Trionfi*.
Edições: *Africa:* N. Festa. Firenze, 1927.
Cartas: G. Fracassetti, 3 vols., Firenze, 1859.
Canzoniere: E. Chiorboli. Milano, 1924.
Trionfi: C. Calcaterra. Torino, 1924.
L. Geiger: *Petrarca.* Leipzig, 1874.
B. Zumbini: *Studi sul Petrarca.* Firenze, 1895.
F. De Sanctis: *Saggio critico sul Petrarca*. 2ª ed. Napoli, 1899.
P. de Nolhac: *Petrarque et l'humanisme.* 2ª ed. 2 vols. Paris, 1907.
E. N. Chiaradia: *La storia del canzoniere di Francesco Petrarca.* Bologna, 1908.
A. Viscardi: *Petrarca e il Medio Evo.* Genova, 1925.
E. H. R. Tatham: *Francesco Petrarca.* 2 vols. London, 1925/1926.
H. W. Eppelsheimer: *Petrarca.* Bonn, 1926.
L. Tonelli: *Petrarca.* Milano, 1930.
H. Hauvette: *Les poésies lyriques de Pétrarque.* Paris, 1931.
G. Contini: *Petrarca letterato.* Roma, 1947.
J. H. Whitfield: *Petrarca e il Rinascimento.* Bari, 1949.
M. Bosco: *Francesco Petrarca.* 3ª ed. Bari, 1965.

345 Edição de uma escolha das *Vite* por C. Naselli. Torino, 1925.

346 Giovanni Villani, † 1348.
Cronaca (1348), continuada por Matteo Villani (1363). Edição por P. Massai, 8 vols. Firenze, 1823. Trechos seletos, editados por I. Del Lungo. Milano, 1924.

347 Giovanni Boccaccio, 1313-1375.

Filocolo; Filostrato (1338); *Teseide* (1341); *Ninfale Fiesolano; Amorosa Visione* (1342); *Fiammetta* (1342); *Decamerone* (1348/1353); *Labirinto d'amore* (*Corbaccio*) (1354/ 1355); *De montibus, sylvis, fontibus; De genealogiis deorum gentilium; De claris mulieribus; De casibus virorum illustrium.*

Edições*; Fiammetta:* V. Crescini. Firenze, 1913.
Ninfale Fiesolano: A. F. Massera, Torino, 1926.
Decamerone: A. F. Massera, 2 vols., Bari, 1927.
F. De Sanctis: *"Il Decamerone".* (In*: Storia della letteratura italiana*, 1870. 2ª ed. por B. Croce. V. vol. I. Bari, 1913.)
Studii su Giovanni Boccaccio nel VI Centerario della nascita; edit. pela Società storica della Valdelsa. Castel Fiorentino, 1913.
H. Hauvette: *Boccace, étude biographique et littéraire.* Paris, 1914.
G. Lipparini: *La vita e le opere di Giovanni Boccaccio.* Livorno, 1926.
L. Russo: *Commento al Decamerone.* Firenze, 1939.
M. Bosco: *Il Decamerone.* 2ª ed. Napoli, 1948.
V. Branca: *Boccaccio medievale.* Firenze, 1956.
G. Getto: *Vita de forme e forme de vita nel Decamerone.* Torino, 1958.

Capítulo II

REALISMO E MISTICISMO

ENTRE a literatura do "Trecento" italiano e as literaturas contemporâneas do resto da Europa existem poucas semelhanças. A analogia entre Boccaccio e Chaucer, temperamentos parecidos de artistas burgueses, é antes um caso isolado; mas quando se procura explicar esta analogia pela semelhança dos ambientes em Florença, cidade de indústria têxtil, e Londres, cidade de comércio de fazendas, torna-se, então, mais inexplicável do que antes a ausência de literatura semelhante à do "Trecento" italiano nos centros mercantis da França, Flandres e Alemanha do século XIV. A comparação é, aliás, dificultada pelo fato de o "Trecento" italiano ser um estilo bastante bem definido (Boccaccio é o reverso e complemento do "dolce stil novo"), ao passo que o Arcipreste de Hita, o *Roman de la Rose*, Ruysbroeck l'Admirable, Froissart e os Mistérios não revelam os traços característicos comuns de um estilo. Apresentam qualidade que não se conjugam bem: sensualidade recalcada ou desenfreada, alegorismo tímido e veleidades de oposição social e religiosa, misticismo exaltado e realismo sóbrio, brutalidades grosseiras e devoção organizada. A historiografia literária nunca pensou em definir, com esses elementos antiéticos, um estilo.

Contudo, a historiografia das artes plásticas oferece uma construção auxiliar: o "gótico". A reabilitação do estilo gótico, que passou por sinônimo de barbaridade durante os séculos do classicismo renascentista, deve-se aos românticos alemães: celebraram o estilo gótico como criação sublime

do espírito alemão medieval, expressão de religiosidade nostálgica do Céu, e algo fantástica; enfim, "romântica". Não demorou, porém, a prova de que esse "gótico" era um estilo francês; na França se encontram as catedrais que forneceram os elementos da definição, e aos alemães ficou apenas a glória de imitadores. Contudo, existe um gótico particularmente germânico, caracterizado pelo exagero das qualidades do gótico original: a mística transformada em misticismo; o realismo das esculturas de diabos e animais, nas catedrais francesas, tornando-se independente, transformando-se em naturalismo grosseiro. Esse gótico decadente é o estilo comum dos países europeus ao norte dos Alpes, começando já no século XIII, florescendo no século XIV, e assumindo no século XV as feições conhecidas do "gothique flamboyant", algo parecido ao barroco e dominando toda a Europa, do Reno até à Espanha. O gótico decadente tem seus centros em Flandres, na Borgonha, na Renânia e no atual norte da França, Artois e Picardia, regiões então etnicamente germânicas; os arquitetos e escultores na Espanha do século XV também são, na maior parte, flamengos e, alguns, alemães. Os elementos característicos do "gothique flamboyant" aparecem com persistência nas obras de arte de origem germânica, e pode-se falar, neste sentido, de elementos góticos no barroco alemão, no romantismo alemão, e até no expressionismo alemão, o que não acontece com o barroco e o romantismo de outras nações. Por isso, uma corrente da historiografia das artes plásticas define o gótico decadente (sem sentido pejorativo, antes no sentido de "o gótico mais maduro") como estilo tipicamente germânico. A explicação etnológica é duvidosa; mas como definição estilística pode ser aproveitada.[348]

Segundo Worringer, o "gótico germânico" da última Idade Média define-se pelo excesso de expressão em todos os sentidos: *pathos* retórico; religiosidade extremamente angustiada, com inclinações para a mística herética; gosto excessivo pela elaboração de pormenores significativos, com as consequências do naturalismo brutal ou da alegorização de todos os detalhes. O "Trecento" italiano não manifesta qualidades assim, e nisto reside o problema cronológico da posição particular da Itália no século XIV. O "Trecento" italiano está mais perto do "verdadeiro gótico" das catedrais francesas. Neste sentido, a arte italiana parece, paradoxalmente, atrasada: as igrejas góticas de Santa Maria Novella e Santa Croce, em Florença, são do

século XIV. Ao lado do "Trecento" gótico existe, porém, um "gótico realista"; Giotto é o seu precursor, e Donatello o seu mestre mais expressivo. Embora o estilo gótico ao norte dos Alpes seja considerado como expressão do universalismo religioso medieval, e o "Trecento" italiano como "progressista" e primeira fase da Renascença, os dois movimentos são, realmente incomensuráveis. Mas quando se admitem o elemento gótico atrasado no "Trecento" e o gótico "nórdico" dos séculos XIV e XV como "gótico decadente", então ambos os movimentos aparecem como maneiras diferentes de reagir contra o mesmo fenômeno de transição social e política; o "Trecento" italiano parece então "reacionário", e o "gótico flamboyant" apresenta-se como estado adiantado de decomposição da mentalidade medieval. As muitas aspas só se impõem porque a historiografia literária rotineira, com as suas etiquetas feitas, confundiu os termos. "Trecento" e "gótico flamboyant" assemelham-se, quando se abstrai dos meios de expressão, da diferença produzida pelo estado imensamente mais adiantado da língua italiana em comparação com as outras línguas da época. No que diz respeito aos valores literários, esse fato linguístico é da maior importância; por isso, nem a França nem a Inglaterra, nem a Espanha nem a Alemanha tiveram um Dante. Mas quanto à situação histórica das produções literárias, o alegorismo do *Roman de la Rose* corresponde à epopeia intelectualista de Dante, a mística de Ruysbroeck à lírica pessoal de Petrarca, e o realismo burguês dos cronistas à arte de Boccaccio. As "classes literárias" – "clérigos", ascetas e burgueses – são, cá e lá, as mesmas. Na Itália, a língua literária, adiantadíssima, conseguiu, até certo ponto, a unificação estilística das tendências diferentes: por isso, Dante, Petrarca e Boccaccio parecem constituir uma trindade homogênea. Nos outros países, o estado das línguas não permitiu essa unificação formal. Os dois elementos principais do estilo gótico, realismo e misticismo, embora brotando da mesma raiz, continuaram antitéticos. Uma corrente realista e uma corrente mística constituem a literatura gótica, encontrando-se no uso da alegoria para dizer o ilícito ou exprimir o inefável.

A alegoria é a arma do pensamento medieval para classificar todas as coisas deste mundo como partes significativas da Criação hierarquicamente organizada. A alegoria da Idade Média decadente já tem mais outra função: serve para dar significação espiritual a coisas novas que não se adaptam

bem ao Cosmos medieval, como que para lhes conferir direito de cidadania. Essa transformação do sentido da alegoria foi difícil: foi preciso percorrer muitas fases para chegar ao *Roman de la Rose*, e quando o fim parecia atingido, foi apenas para se livrar do embaraço incômodo; o realismo maduro de Chaucer já não precisa de alegoria, já acha

"God's in His Heaven –
All's right with the world."

Gonzalo de Berceo[349] é monge, filho do povo e que pretende falar ao povo, dizendo-lhe as coisas que têm importância para a vida. Mas só as pode dizer por meio de metáforas religiosas que representam a verdade literal. Com cores realistas descreve uma paisagem:

"La verdura del prado, la olor de las flores,
Las sombras de los árboles de temprados sabores
Refrescáronme todo, e perdi los sudores...";

e depois ficamos sabendo que é a paisagem mística aos pés da Virgem entronizada (*Miraclo XIV*). Berceo é, nas vidas de santos e na poesia mariológica, de uma ingenuidade encantadora: um monge angélico, fazendo versos de frescura pagã. A crítica espanhola moderna considera-o como tipo do espanhol autêntico, antes da invasão do classicismo italianizante.

Essa ingenuidade já não é qualidade das classes cultas. O sábio rei Don Alfonso X[350], gênio enciclopédico, astrônomo e historiador, codificador do Direito espanhol, e, também, o poeta devoto das *Cantigas de Santa María* em língua galega, é um intelectual consumado. A lenda lhe atribui, em face das complicações do sistema ptolemaico do Universo, as palavras: "Se eu tivesse criado o mundo, o resultado teria sido mais simples"; e nas suas sátiras encontram-se obscenidades inesperadas. Essas ambiguidades acentuam-se na figura mais fascinante da Idade Média espanhola: Juan

Ruiz, o Arcipreste de Hita[351]. O *Livro de buen amor* do digno sacerdote tem, em parte, feição edificante: baseia-se em coleções de exemplos para sermões, sátiras bem medievais contra as mulheres; mas utiliza também poesias burlescas dos *joglares*, a escandalosa comédia latina *Pamphilus de amore*, e a *Ars amandi*, de Ovídio. Ruiz é um velho vigário alegre que gosta de contar, nas tardes de domingo, anedotas obscenas; sabe apreciá-las, porque tem suas experiências, confessando que

> "...yo como soy home como outro pecator
> hobe de las mujeres a las veces grand amor."

É um goliardo que encontrou paz e estabilidade numa paróquia gorda. Com a consciência tranquila pode rezar à Virgem, "gloriosa madre de pecadores", com a mesma voz com que cantou *serranillas* para as moças da aldeia; e uma festa de Igreja toma aspecto alegre:

> "Dia de Cuasimodo, Iglesias e altares,
> vi llenos de alegrías, de bodas e cantares;
> todos habíen gran fiesta, facíen grandes yantares.
> Andam de boda en boda clérigos y juglares."

A estes versos do Arcipreste se opõem outros, menos alegres – as aventuras com a alcoviteira Trotaconventos levaram, enfim, a lamentos amargos e gritos de "Muerte, matas la vida, el mundo aborreces". – O Arcipreste acabou como asceta, porque tinha dispensado a alegoria. O fim é edificante, assim como na poesia trágico-erótica de Dafydd ab Gwilym (c. 1340-1400), no País de Gales, que talvez seja o maior poeta da Idade Média céltica.

O documento principal daquela transformação da alegoria, de instrumento teológico em instrumento "laicista", é o *Roman de la Rose*[352]; a primeira parte, obra de Guillaume de Lorris, é a primeira alegoria

inteiramente profana da Idade Média; a segunda parte, meio século depois, tirará conclusões revolucionárias. A primeira parte é uma *Ars amandi medieval:*

> "C'est ici le Roman de la Rose,
> Où l'art d'amour est tout enclose."

Os obstáculos do amor e os conselhos que Ovídio dá para vencê-los aparecem todos personificados: o poeta, guiado por "dame Oiseuse" e "Bel-Accueil", penetra no jardim de Rose, lutando contra Honte, Peur, Danger e Malebouche. Mas antes de conquistar Rose, ele acorda; tudo foi apenas um sonho, descrito aliás com a precisão realista dos sonhos – a descrição de dama Vieillesse e de dame Pauvreté é pavorosa. O sonho de Guillaume de Lorris é o *pendant* alegórico das tardes em Fiesole, quando os amigos e amigas de Boccaccio contavam as histórias do *Decamerone.*

O Roman de la Rose foi o livro mais lido da época, objeto até de comentários eruditos com o fim de alegorizar a alegoria, e nem em toda parte foi interpretado da mesma maneira. O holandês Jacob van Maerlant[353], com a feição seca da sua gente, só vê o lado didático: havia transformado os romances de Alexandre e de Troia em fastidiosas narrações didáticas, foi capaz de versificar a Bíblia inteira e, em mais de 100.000 versos, a crônica de Vincenzio de Beauvais; nos diálogos satíricos de *Wapene Martijn* já aparecem as perguntas perigosas sobre a origem dos poderes estabelecidos e a corrupção do clero, características da segunda parte do *Roman de la Rose*. Os ingleses só se interessam pelo lado da fábula. John Gower[354] aproveita-se da ficção do sonho para apresentar as histórias mais diversas; Shakespeare encontrará ainda um enredo nesse contador popular. E Gower é o mestre de Chaucer.

Se não fosse Dante, Geoffrey Chaucer[355] seria o maior poeta no intervalo entre a Antiguidade e os tempos modernos. A leitores estrangeiros parecerá exagero a comparação do grande humorista com o exilado de Florença. Mas os ingleses, todos, estarão de acordo. Porque Chaucer é o Dante inglês, o pai da literatura inglesa. Criou-a, rompendo a tradição

insular dos anglo-saxões, realizando aquela fusão de elementos germânicos e elementos latinos que é o traço característico da literatura inglesa. Chaucer é o europeizador da Inglaterra. É também o primeiro a revelar a prodigiosa capacidade dos ingleses de assimilar tão perfeitamente os modos estrangeiros que estes se transformam, da maneira mais inconfundível, em modos ingleses. Assim, ficou inglesa a tradução-versão que Chaucer fez do *Romaunt of the Rose*, e a novela boccacciana de *Filostrato* produziu uma *Troilus and Criseyde* tão indígena que nenhum inglês se pode lembrar dela sem que venha à sua mente a figura do alcoviteiro Pandarus, que Chaucer criou e legou ao Shakespeare de *Troilus and Cressida*.

Chaucer esteve na Itália. A Boccaccio deve muitos enredos e a maneira de encará-los. Os *Canterbury Tales* são uma coleção de contos medievais, versificados com muita graça e humor. O espírito que os vivifica e os conserva modernos, sopra do Prólogo, em que o poeta apresenta os personagens: membros de uma companhia de romeiros, partindo da Tabard Inn, em Southwark, Londres, para visitar o túmulo do arcebispo-mártir Thomas Becket em Canterbury. É uma galeria impressionante: o *knight*, o cavaleiro de armadura enferrujada; o moleiro burlesco; o cozinheiro que conhece todas as boas coisas; o jurisconsulto perigosamente esperto; o marujo bonachão e grande larápio; a abadessa, fina e elegante, leitora assídua de romances de amor; o monge godo; o médico que se interessa pela situação financeira dos doentes; o vendedor de indulgências, que precisa mais da sua mercadoria do que os outros; a “Wife of Bath”, viúva que já enterrou vários maridos, mas que tem um coração tão bom que não pode resistir a nenhuma aproximação masculina; o frade hipócrita que só pensa em vinho e mulheres; o *clerc*, sonhador, carregando tratados de filosofia; o comerciante que só fala de renda e de juros; o bom vigário, coração evangélico e aspecto muito magro – e, entre eles, aparece o próprio Chaucer, que os sabe caracterizar a todos, o primeiro grande retratista da literatura universal e criador de uma “comédie humaine” perfeita: segundo o dizer de Blake, Chaucer deu nome às pessoas como Lineu às plantas; ou como Adão aos bichos. Cada um dos romeiros conta uma história, revelando na escolha do assunto e na maneira de tratá-lo o seu próprio caráter, inspirando os aplausos, censuras e ciúmes dos companheiros, que, deste modo, se caracterizam

também: Chaucer é um grande dramaturgo, o primeiro em língua inglesa, e não igualado até Shakespeare.

Entre todos os poetas ingleses, Chaucer é o mais natural, o mais ingênuo. A sua poesia começa como que uma "vita nuova"; é muito significativo o verso inicial dos *Canterbury Tales:*

"When that aprille with his schowres swoote".

É a primavera da literatura inglesa. Mas Chaucer – é preciso revogar o adjetivo – não é ingênuo. Por um lado, é homem medieval, cínico, humorista algo grosseiro; por outro, é literato formado na escola dos franceses e italianos, grande artista do verso inglês, que também lhe serve para exprimir o lirismo mais meigo, emoções religiosas e de tragédia psicológica. É popular, elegante, cômico e sério ao mesmo tempo. Homem que conheceu profundamente o mundo, e aprendeu um sorriso superior e uma leve melancolia. É apenas um burguês; e isso não é posição elevada na sua sociedade; mas é um burguês que sobreviveu a todos os lordes, seus patrões, pela sabedoria humana. Os ingleses imaginam sempre Chaucer como homem muito velho; contudo, ele é o poeta inglês mais moço.

*

A mística, seja ortodoxa, seja heterodoxa, é uma das formas de emoção e pensamento religiosos: podemos defini-la sumariamente e sem pretensão de ser exato, como tentativa emocional ou filosófica de aproximação à divindade por um caminho mais direto ou mais pessoal do que o prescrito pela doutrina oficial da Igreja. Pode ser um caminho ao lado do caminho da vida sacramental; então a mística fica impecavelmente ortodoxa; há muitos e grandes místicos entre os santos da Igreja. Mas também pode acentuar-se tanto o "direto" e o "pessoal" que se atravessam as fronteiras da heresia. A história dos movimentos místicos faz parte da história da Igreja e das religiões. À historiografia literária caberia apenas ocupar-se daqueles poucos místicos que souberam dar às suas experiências uma expressão de valor

literário, independente do valor como documentos religiosos. Mas não é tanto assim. Na história espiritual dos tempos modernos, a mística desempenhava um papel importantíssimo, e tanto mais importante quanto se conservou quase sempre subterrâneo. São raros os momentos em que a mística sobe à superfície, e então trata-se sempre de momentos decisivos, com consequências incalculáveis para a história espiritual literária. Antigamente, os historiadores da literatura tomavam conhecimento apenas de alguns daqueles momentos: Bernard de Clairvaux e a hinografia medieval, a mística franciscana e o "dolce stil novo", a mística neoplatônica da Renascença e a ressurreição da lírica petrarquesca; e, no século XVI, santa Teresa de Ávila e san Juan de la Cruz. Hoje, já não é preciso chamar a atenção para as relações entre a mística francesa do século XVII e o classicismo, estudados por Bremond, nem para a relação entre os movimentos pietistas e metodistas do século XVIII e o pré-romantismo. Mas estas são apenas as influências manifestas. Onde ficou a mística durante os períodos de intermitência? A resposta revela mais outros fatos. Não é justo imaginar a mística como contemplação evasiva, fora do mundo, ou como exaltação meio patológica. Em certos casos, a mística era um meio de afrouxar o rigor dos dogmas, declarando-os supérfluos ou até obstáculos à união direta com Deus; assim o místico iniciava o caminho para seu sucessor, o livre-pensador. É assim que se encontram movimentos místicos nas origens da física moderna e da exegese crítica da Bíblia. Em outros casos, a mística é a mediadora subterrânea entre movimentos filosóficos e literários que, aparentemente, não têm ligação alguma. Pode-se considerar a mística como *missing link* entre a religiosidade medieval e os movimentos religiosos revolucionários do século XVI: erasmismo, anabatistas, sectários de toda a espécie; a Reforma não serve para explicar esses movimentos, que se dirigiram, enfim, contra a própria Reforma. Uma lacuna encontra-se nos séculos XIV e XV, na mesma época que também apresenta uma lacuna sensível na história literária: a falta de *pendant* da poesia pessoal do "Trecento" nos países ao norte dos Alpes. A solução do problema seria: a mesma intensificação da vida psicológica que na Itália se manifestou na poesia, manifestou-se no resto da Europa pelo misticismo psicológico, transformando a aproximação com Deus em exploração da vida íntima da alma. Mais uma vez, revela-se a importância do estado da língua na evolução literária.

O movimento do Norte não levou, como na Itália, linguisticamente mais avançada, à grande arte, e sim ao sectarismo e ao livre-pensamento.

O conceito da vida mística como "caminho" é de origem neoplatônica. Aparece entre os vitorinos, está no *Itinerarium mentis in Deum*, de são Bonaventura, nas *Revelationes coelestes*, da mística sueca Birgitta (†1373), nas *Revelations of Divine Love* (c. 1373), da mística inglesa Juliana de Norwich. Já é lugar-comum entre os grandes místicos alemães[356], Heinrich Seuse (†1366), Johannes Tauler (†1361), e no maior entre eles, o Meister Eckhart (c. 1260-1327). É um caminho de exploração filosófica da alma, de psicologia mística. O que Eckhart encontra nesse caminho é inefável; só pode ser expresso em metáforas como "resposta silenciosa", "vigilância que dorme", "embriaguez sóbria", antíteses que se parecem – em outro nível – com as antíteses líricas do seu contemporâneo Petrarca.

O maior entre os místicos é Jan van Ruusbroec[357], o holandês a quem os estrangeiros chamam Ruysbroeck e os franceses "l'Admirable". O *Ornamento do Casamento Espiritual* é sua obra mais importante; e o *Livro das Sete Escadas para o Cume do Amor Espiritual*, um dos muitos suplementos. É um dos grandes neoplatônicos da história da filosofia. Mas à gente fora dos muros do convento o monge de Bruxelas só parecia um grande asceta. Escreveu, em vez do latim dos outros místicos, na língua do povo para ser entendido; e só não foi entendido porque era um grande poeta. Maeterlinck lhe atribui "la gaité de l'enfant et la clairvoyance du vieillard"; atrás da ingenuidade das suas expressões e do peso dos seus períodos complicados, revelam-se belezas inefáveis, celestes. Ruusbroec é como os quadros de altar de Roger van der Weyden ou Memlinc, nas silenciosas igrejas góticas da Bélgica: a Virgem, quase menina, com o menino divino no colo, no trono celeste; anjos servem e tocam harpa, e ao fundo, pelas janelas, vê-se a paisagem flamenga, com campos e prados, cidades e castelos, e o horizonte infinito dos céus.

Ruusbroec foi grande mestre. Em Groenendael, os seus discípulos fundaram um centro de vida religiosa sem compromissos formais com qualquer regra monástica, e Gerert de Groote van Deventer (†1384), o maior daqueles discípulos, é considerado o fundador da congregação livre dos "Irmãos da vida comum", que estabeleceu as suas casas e *béguinages* em toda a parte, nos Países-Baixos e na Renânia. Entre esses adeptos da

"devotio moderna" nasceu aquele livro latino, a *Imitatio Christi*, que a tradição atribui a Thomas Hamerken van Kempen ou Thomas a Kempis (†1471), e ao qual Matthew Arnold chamou "the most exquisite document after those of the New Testment, of all the documents the Christian spirit has ever inspired – the *Imitatio Christi*". Entre os irmãos da "devotio moderna" criou-se, naquele mesmo tempo, aquele que devia reunir a independência religiosa de um místico holandês à emoção lírica e erudição clássica de um Petrarca nórdico do século XVI: Erasmo.

*

O expressionismo fantástico do "gótico decadente" sabe fazer os seus compromissos com o mundo real; os contemporâneos de Jan van Ruusbroec têm todos "grand amor de las mujeres" e "facíen grandes yantares", como o seu antípoda entre os padres, o Arcipreste de Hita. Mas não souberam dominar essa realidade. Chaucer é um caso excepcional. Quando os góticos pretenderam fazer arte realista, caíram em grosserias enormes ou em fantasmagorias diabólicas, à maneira de Hieronymus Bosch. O máximo de realismo possível era o relato, sem intervenção intencional da imaginação; ao conto de Boccaccio corresponde, no Norte, a crônica. Na historiografia, embora primitiva, acaba o domínio da alegoria.

Mesmo assim, o realismo da crônica "gótica" permite intervenções fantásticas que o realismo dos cronistas da própria Idade Média ainda não admitira. O realismo medieval é o ponto de partida. Um Joselyn de Brakelond[358], monge de Bury St. Edmunds, descreve a história dos frades laboriosos do seu convento com realismo tão ingênuo e minucioso que a gente acredita ler um tratado de economia doméstica medieval; Carlyle ficou impressionado, citando Joselyn, em *Past and Present*, como testemunha dos benefícios da organização patriarcal da sociedade. Um dos senhores dessa sociedade patriarcal é Villehardouin[359], cavaleiro feudal e salteador nas estradas reais; é muito diferente do monge inglês, mas descreve da mesma maneira a conquista traidora de Bizâncio pelos "cruzados": homem prático, devoto como os outros e cruel como eles. Villehardouin encarna um aspecto do feudalismo; o outro está encarnado no Sire

de Joinville[360], biógrafo do santo rei Luís de França: o patriarcalismo benevolente dos costumes, a religiosidade sincera, sem exaltação mística, e a simplicidade do homem dos campos, deslocado entre as maravilhas estranhas do Oriente, dão como resultado a imagem perfeita do cavaleiro cristão tal como o romantismo o irá sonhar. Mas nada é inventado, idealizado. Reflete-se na realidade o idealismo dessa alma simples, sem pretensões literárias, e que se caracterizou a si mesma pelas palavras finais da sua obra – a citação é um achado de Sainte-Beuve: "Et ainsi que l'écrivain qui a fait son livre et qui l'enlumine d'or et d'azur, enlumina ledit roi [saint Louis] son royaume de belles abbayes qu'il y fit." E Sainte-Beuve conclui que, então, "Dieu était physiquement présent, le monde semé d'obscurités, le ciel au-dessus ouvert et peuplé de figures vivantes", porque a fé em Deus era muito concreta, mesmo realista.

A intervenção da imaginação fantástica começa com o catalão Ramón Muntaner[361], cronista das grandes conquistas da casa de Aragão, de Maiorca até Atenas. É como se a luz mediterrânea o deslumbrasse; a crônica torna-se epopeia de façanhas de cavaleiros andantes. Muntaner não é menos ingênuo do que os franceses; mas perde o senso da realidade, é quase romancista, no sentido de romanesco. É contemporâneo do famoso Marco Polo[362], do veneziano que seguiu os caminhos dos missionários franciscanos até na China; de volta, descreveu, em língua francesa, as coisas que nunca um cristão havia visto, a Pérsia e a China, Burma e o Japão, Sião e Java, Ceilão e as estepes dos mongóis; e sabia também contar essas coisas da Abissínia e da Sibéria. Os venezianos, comerciantes espertos e cépticos, não acreditaram nas suas histórias de "milhões e milhões", zombaram do "Messer Milione". O aparente exagero provocou até a paródia. Jean d'Outremeuse, cidadão de Liège, poetastro e autor de uma lamentável *Geste de Liège*, no estilo das *gestes* francesas, escreveu uma *Voyage d'Outre-Mer*, atribuindo a um cavaleiro inglês, Sir John Mandeville, morto em 1372, o relato de uma viagem fantástica à Índia e à África, onde descobriria as gentes mais estranhas, mestiços de homem e animal, e mil outras maravilhas inéditas, chegando até às portas do paraíso. Era uma geste geográfica, como o *Roman d'Alexandre*, mas, no fundo, um romance burlesco. O estranho é que esse livro, traduzido para o inglês como *The Voiage and Travaile of Sir John Maundeville, Knight*[363], foi considerado

como crônica verídica e teve sucesso imenso, nutrindo a imaginação geográfica e antropológica de muitas gerações, sendo traduzido para o italiano, latim, holandês, alemão e checo; o realismo aparentemente exato das descrições de coisas impossíveis dá a impressão de ser o seu autor um precursor de Defoe e Dickens, ou então de Jules Verne. Durante séculos, Mandeville ficou nos anais da história literária como o Marco Polo inglês; só em 1886 se descobriu que "John Mandeville" nunca existiu.

A época era dos disfarces fantásticos. A aristocracia feudal, mortalmente ferida pelas modificações de ordem social, vivia num pitoresco carnaval de torneios. Pelo menos assim parece nas crônicas de Jean Froissart[364], porque esse escritor habilíssimo só viu a superfície pitoresca das coisas. Na Biblioteca Municipal de Wroclaw conserva-se um manuscrito das suas crônicas, com miniaturas maravilhosas do pintor flamengo David Aubert: é o repertório mais rico de imagens da vida medieval. No texto de Froissart, as figuras do pintor vivem, falando, agindo, personificando a época dramática das guerras seculares entre a França e a Inglaterra. Mas Froissart não consegue traçar os contornos firmes das personagens de Shakespeare nos dramas históricos que tratam a mesma época. É belga; tem, como todos os belgas, o gênio da pintura. Os motivos psicológicos não lhe importam, nem os fins objetivos da guerra. Ele mesmo está indeciso entre os partidos, é uma espécie de correspondente de guerra a serviço dos grandes, que pagam para verem glorificadas as suas façanhas. Froissart não mente; mas nem sempre é capaz de dizer a verdade.

Um novo realismo, mais digno de confiança historiográfica, principia com os cronistas ibéricos; os descendentes do Cid não perdem o senso da realidade, que começa a vencer a imaginação quando as transições sociais se aproximam do fim. Pero López de Ayala[365], grande e chanceler de Castela, é humanista; leu com proveito os historiadores romanos. Lívio, a quem traduziu, é o seu modelo. Figura e época do terrível rei Pedro, el Cruel, acharam em López de Ayala um historiador de compreensão psicológica e que sabia tirar dos fatos um relato altamente dramático. Só não compreende o sentido das lutas com os portugueses, em Aljubarrota; é, como Froissart, homem medieval, incapaz de entender motivos políticos. O grande historiador de Aljubarrota é o português Fernão Lopes[366]. Reúne à ingenuidade encantadora de um Joinville a escrupulosidade historiográfica

de um López de Ayala e o colorido pitoresco de um Froissart; é um grande escritor. Mas Fernão Lopes tem uma vantagem sobre os seus precursores: a luta de Aljubarrota, o seu tema na *Crônica d'el-Rei D. João*, tem sentido nacional e social. É a luta de uma burguesia, em favor da preservação da independência nacional do Estado. Pelo tema não menos do que pela arte, é Fernão Lopes, segundo Southey, "the greatest chronicler of any age or nation".

A posteridade preferiu Philippe de Commynes[367], sem empregar superlativos; superlativos não convêm ao mais seco entre os cronistas medievais; enquanto se pode dizer que Commynes é medieval. É um observador crítico, psicólogo cruel; não admite motivos de agir senão razoáveis, e os homens medievais da sua crônica, os cavaleiros e santos, parecem-lhes "loucos" e "doidos". Como homem moderno, quer dizer, além da época da transição social, após a derrota do feudalismo, Commynes já não compreende os motivos sociais, que os seus predecessores ainda não haviam compreendido. Só conhece psicologia e política: aplicação da astúcia diplomática para completar ou substituir a força física. Commynes ainda é bastante medieval para sentir a imoralidade dos meios do seu herói Luís XI. Por isso, moraliza e dá-se como pessimista. Mas esse pessimismo fortalece-o na convicção de que coisa alguma adianta, a não ser o sucesso, a vitória sobre o inimigo: "Qui a le profit de la guerre, en a l'honneur." Commynes já foi comparado com Maquiavel.

Os cronistas nem sempre apresentam a verdade; e quando apresentam, não é a verdade inteira. Mas dispomos de elementos para completar-lhes a crônica. Nos arquivos europeus existe abundância de documentos que permitem reconstruir a vida dos séculos XIV e XV. Às vezes, são coleções coerentes, como as *Paston Letters*[368], as mais de 100 cartas que os membros da família Paston, em Norfolk, entre 1422 e 1509, mandaram ou receberam: panorama incomparável da vida inglesa da época e das suas relações com o continente. Os documentos relevam aquilo que os cronistas silenciaram ou em que não repararam: as lutas de classe na Idade Média.

A unidade religiosa da Europa medieval produz as aparências de paz social entre as classes. Essa ideia romântica de uma Idade Média em que senhores, burgueses e camponeses estavam de mãos dadas, passando a vida a cantar hinos, é tão antiquada que não vale a pena discuti-la. Qualquer

manual basta para retificá-la. Infelizmente, os medievalistas mantinham esse conceito errado com grande obstinação, acreditando que aquela paz social na paz religiosa fosse a maior glória dos tempos medievais. Na verdade, só uma Idade Média dilacerada por lutas de classe, como todas as outras épocas do passado, é compreensível, porque humana. A verdadeira glória da Idade Média é outra: das lutas de classes medievais nasceram os princípios das garantias constitucionais da liberdade pessoal, se bem que só em favor dos feudais, e o da soberania popular, embora só em favor dos príncipes contra a Igreja ou das cidades contra os príncipes. Toda a história medieval é uma história de lutas de classes, dos burgueses contra os feudais, dos artífices contra os burgueses, dos operários contra os artífices, dos camponeses contra os feudais, dos burgueses contra os camponeses. Essa luta multiforme produziu novos gêneros literários: uma literatura burguesa antifeudal, uma literatura camponesa, uma literatura burguesa anticamponesa[369]. Toda uma literatura de oposição ou de oposições, que foi antigamente classificada como "anticlerical", quando os motivos sociais estavam escondidos em metáforas religiosas, ou então como "literatura satírica" ou "burlesca", quando o escárnio substitui ao fraco as armas da força.

Um dos documentos mais fortes da literatura burguesa é a segunda parte do *Roman de la Rose*[370], obra de Jehan de Meung, por volta de 270. Essa obra extensa, de mais ou menos 18.000 versos, não tem nada de elegância amorosa da primeira parte; ao contrário, é seca, didática; muitas vezes, grosseira e obscena. Apresenta-se como continuação da primeira parte: a conquista de Rose é levada a cabo. Mas o que importava ao autor eram os discursos de dame Raison sobre a arte de viver, de Ami sobre o estado desnatural em que se encontra a sociedade, de dame Nature sobre o sistema do mundo. As opiniões de Jehan de Meung, expressas com grande vigor polêmico, são bastante radicais: adepto de uma teoria nominalista do direito natural, explica as origens do poder monárquico pela eleição do mais violento entre os violentos ("Un grand vilain entre eux élurent... le firent prince et seigneur"); as origens da propriedade pela usurpação dos poderosos. ("Mainte fois s'entrecombattaient, / Et s'enlevèrent ce qu'ils purent"); as origens da aristocracia feudal pela acumulação do capital ("Lors amasserent les trésors, de pierres et d'argent et d'or... De fer dur

forèrent les armes"); e Faux-Semblant, personificação do clero corrompido, define a política eclesiástica, nos versos: "Je suis prélat, je suis chanoine, / Tantôt chevalier, tantôt moine... / Je sais bien mes habits changer..." As ideias científicas de Jehan de Meung sobre o sistema do mundo não são menos radicais. Gaston Paris chamou-lhe "le Voltaire du Moyen Âge"; um Voltaire em que já existe qualquer coisa de Marx, ou pelo menos de Rousseau.

Jenan de Meung exibe erudição considerável. Vive em Paris, fora certamente estudante da maior universidade medieval, e a sua grande admiração pelas ciências é extensiva aos representantes delas:

"C'est pourquoi pour noblesse avoir
Les clercs, vous le pouvez savoir,
Ont plus bel avantage et plus grand
Que n'ont les seigneurs de la terre."

Jehan de Meung é o primeiro representante da aliança entre a burguesia e os intelectuais, daquela aliança que fará, cinco séculos mais tarde, a Revolução Francesa. A Universidade de Paris, aliás, está no tempo de Jehan de Meung entre duas revoluções: entre a dos tomistas que introduziram, contra a vontade do bispo, a filosofia aristotélica, e a dos nominalistas que revolucionaram todo o sistema medieval das ciências. Nicholas Oresme (†1382), bispo de Lisieux, prepara, em *De difformitate qualitatum* e no *Traité du ciel et du monde*, os caminhos da física de Galileu; e no *Tractatus de origine, nature*, *jure et mutationibus monetarum* apresenta uma teoria da moeda e da inflação. Marsilius de Pádua, reitor da Universidade de Paris, expõe em *Defensor pacis* (1324) a teoria da soberania do povo e exige a separação entre Estado e Igreja. Um centro do nominalismo foi o Merton College, em Oxford, onde William of Heytesbury (†1372), o "Maximus Sophistarum", educava gerações de monges inconformados. De Oxford saiu John Wyclif[371], lutando contra abusos políticos, sociais e eclesiásticos, pedindo a expropriação dos bens da Igreja, negando o dogma da

transubstanciação, divulgando entre o povo a sua tradução vigorosa da Bíblia. Os seus partidários, os "Lollards", revoltam a gente do campo.

Mas já não era preciso revoltar os camponeses. A recepção do Direito romano na Itália, na França, na Alemanha, introduzindo o conceito romano da propriedade, modificou radicalmente a situação social; ou antes, sancionou a abolição sucessiva da pequena propriedade, transformando os camponeses em proletários rurais. As revoluções agrárias na Flandres, em 1328, e na França, em 1357, estão em relação com isso. Na Inglaterra, o Direito romano não foi aceito, fora das influências do Direito canônico no Direito anglo-saxão e de certas influências formais na legislação de Eduardo III. Mas, justamente na Inglaterra, a expropriação dos camponeses em favor do estabelecimento de pastagens para criação de ovelhas era frequente; e quando o "Statute of Laborers" introduziu o trabalho forçado para os "vagabundos", isto é, os expropriados, rebentou em 1381 a revolução dos camponeses. Entre a revolução social e a revolução religiosa dos "Lollards" havia certas relações. O produto da combinação era um socialismo religioso, do qual William Langland[372] é o porta-voz. Sua *Visão de Piers the Plowman* é um grande poema alegórico, apresentando a visão como sonho, à maneira do *Roman de la Rose*. Mas o autor não tem nada de francês. É homem do povo anglo-saxão, escrevendo em versos duros, quase bárbaros, investindo com grande vigor polêmico, às vezes com a força das visões dantescas, contra os vícios dos grandes, e também contra os vícios do povo. Tem qualquer coisa de Amos ou Oseias, dos profetas populares do Velho Testamento; assim como eles, recomenda como remédio o amor a Deus e ao próximo. É um revolucionário cristão. Encontra eco longínquo entre os checos, cuja universidade em Praga mantinha relações com a de Oxford. Petr Chelčicky[373] é um anarquista eslavo, revolucionário religioso, democrata apocalíptico, que aterroriza os ricos e poderosos com a ameaça do último dia; a sua obra *Rede da Fé* será, quatro séculos mais tarde, uma das leituras preferidas de Tolstoi.

A indignação dos camponeses contra os "clérigos", servidores dóceis dos grandes, encontra-se com a indignação dos pequenos-burgueses contra o orgulho dos eruditos e os truques dos advogados, produzindo-se uma estranha literatura satírica contra os intelectuais. Um documento dessa literatura é a lenda, de origem judaica, de Marcolf ou Morolf, homem simples

mas manhoso, que venceu o sábio rei Salomão numa discussão meio erudita, meio ridícula. A versão original, o diálogo latino *Salomo et Marcolfus*, foi parafraseada em todas as línguas europeias, sendo as versões mais conhecidas a alemã, *Salmon und Morolf*, do século XIV, e a inglesa, intitulada *Dyalogus or Comunyng betwixt the Wyse King Salomon and Marcolphus*, que foi, ainda em 1492, impressa em Antuérpia. Outra amostra da oposição contra os "clérigos" é a farsa francesa do *Maître Pathelin*[374], na qual o espertalhão engana ao seu próprio advogado.

De extensão enorme e história interessantíssima é a literatura anticamponesa[375], nascida da repulsa do burguês limpo e educado contra o homem grosseiro e sujo dos campos: a invasão das cidades por camponeses fugitivos, a resistência dos camponeses contra abusos das autoridades urbanas e, às vezes, o aparecimento de camponeses "nouveaux riches", constituem os motivos dessa literatura, cujos primeiros produtos já aparecem no século XIII. Por volta de 1250 o alemão Wernher der Gartenaere descreveu, no poema *Meier Helmbrecht*, os costumes grosseiros dos camponeses bávaros, e como um deles, que pretendeu tornar-se cavaleiro, encontrou fim lamentável. Na mesma época, o grande trovador alemão Neidhart von Reuenthal zomba, em poesias parodísticas, dos amores e torneios entre os aldeãos. Por volta de 1400, um poeta suíço, Heinrich Wittenweiler[376], conseguiu produzir a obra mais vigorosa dessa literatura inteira: a epopeia herói-cômica *Der Ring*, na qual as personagens da epopeia nacional alemã, do *Nibelungenlied*, aparecem como hóspedes numa boda de aldeia, seguindo-se briga enorme e sangrenta entre os camponeses e os gigantes; o poema, altamente humorístico e ao mesmo tempo de sabor fantástico, quase irreal, é uma obra significativa.

No século XV, o camponês grosseiro e imbecil é personagem permanente nas farsas que se representavam durante o carnaval: nos "Fastnachtsspiele" alemães, nos "Kluchten" holandeses, nas "sotties" francesas[377].

O camponês desempenha o mesmo papel em vários contos do *Decamerone*. A *Nencia* de Lorenzo de Medici é uma das paródias mais finas, e até delicadas, do amor cortesão em ambiente rústico. Durante a Renascença, encontram-se numerosas obras de humorismo rústico: as *Rime piacevoli*, de Alexxandro Allegri, as farsas de Ruzzante, Andrea Calmo e

Alione, as *Egloghe*, da Accademia dei Rozzi, em Siena, o *Coltellino*, de Niccolò Campani, ditto Strascino († c. 1533), os *Villaneschi contrasti*, de Bartolommeo Cavassico. O motivo do camponês que pretende tornar-se aristocrata, volta na poesia macarrônica de Folengo; depois, com grosseria inédita, no *Orlandino* (1540), de Aretino; finalmente, em numerosas comédias do barroco aristocrático, zombando das tentativas frustradas de atravessar as fronteiras entre as classes da sociedade. Último representante dessa estirpe ilustre de proletários desgraçados é o *Jeppe pa berget*, de Holberg.

Mas isso já é outra história, do século XVIII. Muito antes, as classes cultas tinham encontrado motivo para, em vez de zombar do camponês, invejar-lhe a vida pacífica. Nas *Eclogues* (c. 1513) inglesas, de Alexander Barclay (1475-1552), existe ainda mistura estranha de mofa e idílio; mas Sannazzaro já havia criado o sonho da Arcádia, e o homem rústico tornou-se herói de uma imensa literatura idílica, no momento em que a palavra inglesa *villain*, significando "camponês", mudou de acepção, designando agora "malandro"; em breve significará o cortesão ou ministro intrigante e traidor da tragédia elisabetana. Aristocrata e camponês tinham trocado os papéis.

As lutas de classe, sociais e literárias, da Idade Média, escondem-se atrás da aparente unidade religiosa. Mas essa "superestrutura" teve os seus efeitos literários, dos quais o mais poderoso é a colaboração de todas as classes urbanas na representação dos mistérios, das peças religiosas. À colaboração das classes corresponde, literariamente, a unificação das tendências góticas no teatro: do misticismo e do realismo. Aquele aparece no lirismo dos mistérios franceses e italianos e na angústia dos mistérios alemães; este, sobretudo, nas cenas humorísticas dos mistérios ingleses. As tendências encontram-se, principalmente, nas cenas do Diabo; e o Diabo é o personagem de predileção da literatura medieval inteira.

O teatro medieval é de relativa uniformidade em toda a Europa. Mas a distribuição do gênero entre as diferentes literaturas é muito desigual. A pequena Holanda é particularmente rica em "Mirakelspelen"; um deles, *Beatrijs*[378], a história da religiosa que fugiu do convento, e que, quando voltou, arrependida, reparou que ninguém tinha dado pela sua ausência, porque a Virgem a substituíra em figura humilde – é uma das mais belas produções teatrais da Idade Média, cheia de poesia. Na Espanha, que criará

mais tarde um poderoso teatro nacional, só é digno de nota o fragmento do *Auto de los Reyes Magos*, do século XIII, além de notícias vagas de mistérios castelhanos e catalães.

Os mistérios alemães[379] têm mais interesse religioso do que literário. Quando, em 1322, se representou em Eisenach o *Spiel von den zehn Jungfrauen*, e o Conde Frederico de Turíngia, sentado entre os espectadores, ouviu que nem a intercessão da Virgem conseguira que Cristo perdoasse às "virgens loucas" da parábola evangélica, o conde desmaiou, fulminado pela angústia religiosa, para morrer, poucos dias depois, em desespero. No *Spiel von Frau Jutten* (1485), de Dietrich Schernberg, já se antecipam sentimentos de inquietação protestante e insatisfação fáustica. O teatro religioso italiano[380], ao contrário, parece literário demais; encontra-se até o pagão Lorenzo de Medici entre os autores. É uma exceção honrosa o florentino Feo Belcari[381]; as suas "rappresentazioni", como *Abramo ed Isacco*, *Annunziazione*, *Assuntà*, *Giudizio*, dão testemunho da religiosidade sincera dos populares, que serão os adeptos de Savonarola.

O mais rico dos teatros medievais é o francês[382]. Depois das primeiras produções, entre as quais se encontram o *Miracle de Théophile,* de Rutebeuf, e a chamada *Passion Didot*, do século XIV, em língua provençal, aparecem coleções enormes: os 42 *Miracles de Notre-Dame*, do século XIV, enchem, na edição moderna, 8 volumes grossos, e o *Mystère du Vieil Testament*, do século XV, trata, nos 6 volumes da edição moderna, todos os acontecimentos da história sacra do Velho Testamento. Finalmente, vêm obras de autores individuais: o *Mystère de la Passion*, de Arnoul Gréban, 1452; outro de Jean Michel, 1486; e *o Mystère de Saint Louis*, de Pierre Gringoire, 1513. O teatro religioso francês tem pouca força dramática; decompõe-se em diálogos intermináveis, às vezes ricos em belezas líricas, como nas cenas famosas da Paixão, entre o Cristo e a Virgem. Às vezes acreditamos ouvir a voz de Villon. O elemento cômico, tão bem desenvolvido nas farsas francesas da mesma época, está rigorosamente excluído dos mistérios. Já se prepara a separação exata do trágico e do cômico, que é de rigor no teatro clássico francês.

Os Mistérios ingleses[383] são quase em tudo o contrário dos franceses. O elemento humorístico é de primeira ordem, especialmente quando se trata

dos pastores, nas cenas de Natal, ou das tentativas inúteis dos diabos de perturbar os acontecimentos da história sacra. As peças revelam notável força dramática. As coleções mais importantes são os 48 "miracle plays" de York (c. 1350/1440), as 32 peças do ciclo Wakefield (c. 1450), (também chamadas *Towneley Plays*, porque conservadas outrora em Towneley Hall, Lancashire), e entre as quais se encontram as duas famosas *Shepherd's Plays* para Natal; e os *Coventry Plays*, de 1468, com duas peças para Corpus Christi, destinadas à representação por alfaiates e tecelões. O teatro medieval apresenta-se, ao mesmo tempo, como expressão vigorosa da religiosidade e como obra de colaboração pacífica entre todas as classes da sociedade.

Colaboração pacífica perturbada às vezes pelos ciúmes entre as corporações, e limitada, em todo o caso, aos dias de festa. Ainda no século XV aparecem, a par dos mistérios, as "Moralités" e "Morality Plays", nas quais agem, como personagens alegóricos, as virtudes e vícios personificados; e, na ocasião de apresentar os vícios, entra logo a sátira social, acalmando-se apenas com a ideia de que, por fim, a Morte igualará a todos. A época, possuída da ideia da morte, sente-se decadente, crepuscular.

Um pedaço isolado dessa psicologia mórbida está conservado na mais singular de todas as peças dramáticas medievais: na peça holandesa *Lanselot ende Sanderijn*[384]. Parece versão dramática de um romance de cavalaria; mas às avessas. Sanderijn, a amante abandonada, não é grande dama, mas uma criada, e, no entanto, capaz de sentir e exprimir sentimentos nobres e elevados. Lanselot, o príncipe e sedutor, este é uma alma perdida; e sabe disso. É um personagem hamletiano. Aproxima-se, para empregar o termo de Huizinga, o "Outono da Idade Média".

348 W. Worringer: *Formprobleme der Gotik.* Muenchen, 1911.
D. Frey: *Gotik und Renaissance.* Wien, 1929.

349 Gonzalo de Berceo, c. 1200-c. 1250.
Prosas; Miraclos de Nuestra Señora.
Edições: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVII; por A. G. Solalinde, Clásicos Castellanos, vol. 44.
R. Becker: *Gonzalo de Berceo's "Milagros" und ihre Grundlagen.* Strasbourg, 1910. M. Menéndez y Pelayo: *Historia de la poesía castellana en la Idad Media.* Vol. I. Madrid, 1913.

350 Alfonso X el Sabio, 1221-1284.
Las Partidas; Lapidario; Libros del saber de astronomía; Libro del acedrez e dados e tablas; Grande e General Estoria; Crónica General; Cantigas de Santa María.
Edição: *Alfonso X. Antología de suas obras*, edit. por A. G. Solalinde (com introdução), 2 vols., Madrid, 1922.
E. S. Procter: *Alfonso X of Castile, Patron of Literature and Learning.* Oxford, 1951.

351 Juan Ruiz, arcipreste de Hita, c. 1283-c 1350.
Libro de buen amor.
Edição por J. Cejador. Clásicos Castellanos, vol. XIII, Madrid, 1913.
J. Puyol y Alonso: *El Arcipreste de Hita. Estudio Crítico.* Madrid, 1906.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de la poesía castellana en la Idad Media*. Vol. I. Madrid, 1913.
F. Lecoy: *Recherches sur le "Libro de Buen Amor".* Paris, 1938.
Benito y Durán: *La filosofía del Arcipreste de Hita.* Madrid, 1946.

352 *Le Roman de la Rose*.
O autor da primeira parte é Guillaume de Lorris, c. 1225/1230.
O autor da segunda parte é Jehan de Meung (Jean Clopinel), c. 1270.
Edições por E. Langlois, 4 vols., Paris, 1914/1915, e por M. Gorce. Paris, 1933.
E. Langlois: *Origines et sources du Roman de la Rose.* Paris, 1890.
L. Thuasne: *Le Roman de la Rose*. Paris, 1929.
G. Paré: *Le Roman de la Rose et la scholastique courtoise.* Paris, 1941.

353 Jacob van Maerlant, c. 1230-c. 1300.
Alexander's Yeesten; Historie van Troyen; Rymbijbel; Spieghel Historiael; Wapene Martijn.
Edições: *Alexander's Yeesten,* por J. Franck, Groningen, 1882; *Histoire van Troyen* por N. Pauw e E. Gaillard, 4 vols., Gent, 1889; *Speighel Historiael,* por M. de Vries e E. Verwijs, 3 vols., Leiden, 1858/1863; *Wapene Martijn* por P. Leendertz e J. Verdam, 3 vols., Haarlem, 1918.
J. Te Winkel: *Maerlant's werken, beschouwd als spiegel van de XIII eeuw.* 2ª ed. Haag, 1892.
J. Von Mierlo: *Jacob van Maerlant.* Hertogenbosch, 1946.

354 John Gower, c. 1325-1408.
Confessio amantis; Vox clamantis; etc.
Edição por G. C. Macaulay, 4 vols. Oxford, 1899/1902.
W. P. Ker: *Essays on Medieval Literature.* London, 1905.

355 Geoffrey Chaucer, c. 1340-1400.
Romaunt of the Rose; The House of Fame; Troilus and Criseyde (c. 1375-1384); *The Parliament of Fowls* (c. 1377-1382); *Canterbury Tales* (c. 1387-1400).
Edições: W. W. Skeat, 6 vols., Oxford, 1894/1897.

F. N. Robinson, Boston, 1933.
G. L. Kittredge: *Chaucer and His Poetry.* Cambridge, Mass., 1915.
R. K. Root: *The Poetry of Chaucer.* 2ª ed. Boston, 1922.
R. D. French: *A Chaucer Handbook.* New York, 1927
J. L. Lowes: *Chaucer and the Development of His Genius.* London, 1934.
M. Praz: *Chaucer.* Roma, 1947.
E. Rickert: *Chaucer's World.* New York, 1948.
W. W. Lawrence: *Chaucer and the Canterbury Tales*. London, 1950.
R. Preston: *Chaucer.* London, 1952.

356 J. M. Clark: *The Great German. Mystics: Eckhart, Tauler and Suso.* Oxford, 1949.

357 Jan van Ruusbroec (Ruysbroeck), 1293-1381.
De chierheit der gheesteliker brulocht (c. 1350); *Vingherlinc of het blickende steentje; Spieghel der ewiger salichheit; Tractaet van den rike der ghelieven; Boec der hoechster waerheit; Boec van seven trappen in den graet der gheesteliker minnen; Boec van den gheesteliken tabernacule, etc.*
Edições: *Obras*, Gent, 1869; *De chierheit der gheesteliker Brulocht.* Amsterdam, 1917.
M. Maeterlinck: *L'ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable.* Bruxelles, 1908.
A. Wautier d'Aygalliers: *Ruysbroeck l'Admirable.* Paris, 1923.
M. d'Asbeck: *La mystique de Ruysbroeck l'Admirable.* Paris, 1930. Jan van Ruusbroec (Ruysbroeck), 1293-1381.
De chierheit der gheesteliker brulocht (c. 1350); Vingherlinc of het blickende steentje; Spieghel der ewiger salichheit; Tractaet van den rike der ghelieven; Boec der hoechster waerheit; Boec van seven trappen in den graet der gheesteliker minnen; Boec van den gheesteliken tabernacule, etc.
Edições: Obras, Gent, 1869; De chierheit der gheesteliker Brulocht. Amsterdam, 1917.
M. Maeterlinck: L'ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable. Bruxelles, 1908.
A. Wautier d'Aygalliers: Ruysbroeck l'Admirable. Paris, 1923.
M. d'Asbeck: La mystique de Ruysbroeck l'Admirable. Paris, 1930.

358 Joselyn de Brakelond, c. 1200.
Chronica.
Edições por T. Arnold, London, 1890, e por H. E. Butler, Oxford, 1949.
T. E. Tomlin: *Monastic and Social Life in the Twelfth Century in the Chronicle of Jocelyn de Brakelond.* London, 1844. (Fonte de Carlyle.)
T. Arnold: *Memorials of St. Edmund's Abbey.* London, 1890.

359 Geoffroy de Villehardouin, c. 1165-c.1213.
Edição da *Conquête de Constantinopla* por Bouchet. Paris, 1892.
A. Debidour: *Les chroniqueurs*: *Villehardouin, Joinville.* Paris, 1888.
E. Faral: "Geoffroy de Villehardouin". (In: *Revue Historique,* 177, 1936.)

360 Jean, Sire de Joinville, 1224-1317.
Vie de saint Louis: comment saint Louis gouverna tout son temps selon Dieu et selon l'Eglise, et ses grandes chevaleries et ses grands faits.
Edição por H. Longnon. Paris, 1928.
Ch.-A. Sainte-Beuve: *Causeries du lundi.* Vol. VIII.
A. Debidour: *Les chroniqueurs: Villehardouin, Joinville.* Paris, 1888.
G. Paris: "Étude sur Joinville". (In: *Histoire littéraire de la France.* Vol. XXXII.)

361 Ramón Muntaner, c. 1265-1336.
Edição da *Crónica* por J. Coroleu. Barcelona, 1886.
A. de Bofarull: *Ramón Muntaner, guerrero y cronista*. Barcelona, 1883.

362 Marco Polo, c. 1254-1324.
Edição do *Livro de Marco Polo* por G. Pauthier, Paris, 1865; edição inglesa anotada por H. Yule, 3ª ed., 2 vols., London, 1903.
G. Danielli: *Marco Polo.* Roma, 1941.

363 *The Voiage and Travaile of Sir John Maundeville, Knight* (1449).
A atribuição do original francês a Jean d'Outremeuse (1338-1400) não está fora de dúvidas possíveis.
Edição por J. Ashton, London, 1887.
M. Letts: *Sir John Maudeville. The Man and His Book.* London, 1949.

364 Jean Froissart, 1337-c. 1410.
Edições das *Chroniques* Por J. B. M. Kervyn de Lettenhove, in: *Oeuvres complètes de Froissart*, 29 vols., Bruxelles, 1870/1877, e por S. Luce, 11 vols., Paris, 1869/1899.
J. B. M. Kervyn de Lettenhove: *Froissart. Étude littéraire sur le XIVe siècle.* Bruxelles, 1857.
A. Debidour: *Les chroniqueurs: Froissart, Commines.* Paris, 1893.
M. des Ombiaux: *Froissart et le génie du Hainaut.* Bruxelles, 1935.
M. Wilmotte: *Froissart.* Bruxelles, 1942.

365 Pero López de Ayala, 1332-1407.
Crônicas de Pedro I, Enrique II, Juan I, Enrique III.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVI, LXVIII.
M. Díaz de Arcaya: *Don Pero López de Ayala, su estirpe, su casa, vida y obras.* Vitoria, 1900.
Cl. Sánchez Albornoz: "El Canciller Ayala, historiador". (In: *Humanitas*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán, I/1, 1953.)

366 Fernão Lopes, c. 1380-c. 1460.
Crónicas d'el-Rey D. Joam, d'el-Rey D. Fernando, d'el-Rey D. Pedro.
Edição da *Crónica d'el-Rey D. Pedro* por L. Cordeiro, 4ª ed., Lisboa, 1895.
Edição da *Crónica d'el-Rey D. Joam* por A. Braamcamp Freire. Lisboa, 1915.

A. F. G. Bell: *Fernão Lopes*. Oxford, 1921.
E. Prestage: *The Chronicles of Fernão Lopes and Gomes Eannes de Zurara.* Watford, 1928.
Hernani Cidade: *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa.* Vol. I. 2ª ed. Coimbra, 1943.

367 Philippe de Commynes, 1445-1511.
Mémoires, edit. por Calmette Durville, 3 vols., Paris, 1924/1926.
A. Debidour: *Les chroniqueurs: Froissart, Commines.* Paris, 1893.
J. Bastin: *Les Mémoires de Philippe de Commynes.* Paris, 1944.
G. Charlier: *Commynes.* Paris, 1945.

368 Edição por J. Gairdner, 4 vols., London, 1872/1901.
H. S. Bennett: *The Pastons and their England.* Cambridge, 1922.

369 F. Tupper: *Types of Society in Medieval Literature.* New York, 1926.

370 Cf. nota 352.

371 John Wyclif, c. 1324-1384.
De dominio divino: De civili dominio; The Wyclif Bible (c. 1382/1389).
Edição: J. Forshall e F. Maden: *The Wycliffite Versions of the Holy Bible.* 4 vols. Oxford, 1850.
H. B. Workman: *John Wyclif. A Study of the English Medieval Church*. 2 vols. Oxford, 1926.

372 William Langland, c. 1332-c. 1400.
The Vision of William concerning Piers the Plowman. (A obra existe em três versões, A, B, C, muito diferentes. A atribuição a Langland é incerta.)
Edição por W. W. Skeat, Oxford, 1886.
J.-J. Jusserand: *L'épopée mystique de William Langland.* Paris, 1893.
J. M. Manly: “Langland”. (In: *The Cambridge History of English Literature.* 3ª ed. Vol. II. Cambridge, 1930.)
G. Kane: *Middle English Literature.* London, 1951.

373 Petr Chelčicky, c. 1390-1460.
Rede da fé. – Edição por E. Smetanka, Praha, 1912.
C. Vogl: *Petr Chelčicky.* Praha, 1928.
F. O. Navratil: *Petr Chelčicky.* Praha, 1929.

374 *Maître Pathelin* (impresso em 1470). (O autor seria Guillaume Alecis?)
Edição crítica por R. J. Holbroock, Paris, 1924.
R. J. Holbrook: *Étude sur Pathelin.* Princeton, 1917.
L. Cons: *L'auteur de la Farce de Pathelin.* Paris, 1926.

375 D. Merlini: *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano.* Torino, 1894.

376 Heinrich Wittenweiler ou Wittenwiler, c. 1400.
Der Ring.
Edição comentada por E. Wiessner. 2 vols., Leipzig, 1931/1936.

377 M. J. Rudwin: *The Origin of the German Carnival Comedy.* New York, 1920.

378 *Beatrijs*, século XIV (atribuído a Gijsbrecht).
C. C. Van der Graft: *Marialegenden.* Haarlem, 1918.

379 W. Stammler: *Das religiöse Drama des deutschen Mittelalters.* Leipzig, 1925.

380 V. De Bartholomaeis: *Le origini della poesia drammatica italiana.* Bologna, 1924.

381 Cf. "O 'Quattrocento'", nota 444.

382 Edições: *Les miracles de Notre-Dame*, por G. Paris e U. Robert, 8 vols., Paris, 1876/1893; *Le mystère du Vieux Testament*, por J. Rothschild e E. Picot, 6 vols., Paris, 1878/1891; *Le Mystère de la Passion*, de Arnoul Gréban, por G. Paris e G. Raynaud. Paris, 1878.
L. Petit de Juleville: *Histoire du théâtre en France au Moyen Âge.* 4 vols. Paris, 1880/1886.
L. Cohen: *Le théâtre en France au Moyen Âge.* 2 vols. Paris, 1928/1931. (Vol. I: *Le théâtre religieux*; vol. II: *Le théâtre profane.*)
G. Frank: *The Medieval French Drama.* Oxford, 1954.

383 *Towneley Plays,* ed. por G. England e A. W. Pollard. London, 1897.
E. K. Chambers: *The Medieval Stage.* 2ª ed. 2 vols. Oxford, 1925.
K Young: *The Drama of the Medieval Church*. 2 vols. Oxford, 1933.
H. Craig: *English Religious Drama of the Middle Age.* Oxford, 1955.

384 *Lanseloet en Sanderijn* (séc. XIV).
Edição, Haag, 1902.
J. Van Mierlo: "Het dramatisch Conflict in Lanseloet". (In: *Verslagen der Koninkl*. Vlaamsche Academie, 1942.)

Capítulo III

O OUTONO DA IDADE MÉDIA

"FLAMBOYANT" chamavam antigamente os teóricos franceses da arquitetura ao estilo gótico dos países borgonho-belgas no século XV. É o estilo dos imponentes "hôtels de ville" em Bruxelas e Louvain, construções nas quais o ritmo orgânico e algo esquemático das paralelas e ogivas góticas se dissolve em rede de ramificações e rendas de pedra. É um estilo extremamente suntuoso, exibição orgulhosa de riqueza, emoldurando, como em relicários preciosos, os êxtases místicos de Roger van der Weyden, a devoção sonhadora de Memling, as visões diabólicas de Hieronymus Bosch e, no fundo do panorama, as inúmeras miniaturas dos Livros de Horas e Breviários borgonheses e dos manuscritos de Valério Máximo e Froissart, nos quais castelos medievais olham de cima das colinas sobre cidades góticas com as suas multidões apertadas de patrícios e artífices, sobre campos, aldeias, ceifa e vindima, festas de Natal e Páscoa, neve e sol, danças e forcas; e em cima aparecem os sinais astrológicos que regem o ano, a vida e a morte. Em nenhum outro tempo a arte conseguiu representar um quadro tão completo de vida elegante e grosseira, exuberante e aventurosa, sensual e mística, como a arte da época de Carlos, o Temerário, e Luís XI.

O estudo da documentação social e dos documentos literários confirma só em parte essa impressão. Já estava em decadência a riqueza realmente imensa das cidades flamengas, ameaçadas de perder o monopólio do

comércio de fazendas. Miséria lamentável reina nos campos, devastados pelas guerras, pelas epidemias e pela revolução social que penetra através dos muros das cidades e chega a destruir palácios e conventos. As estradas reais estão cheias de vagabundos, lixo humano das expropriações agrárias e das renovadas guerras civis dos feudais. A corte de Borgonha é o centro do último feudalismo, de luxo e orgulho espantoso, mas já condenado à morte pelo crescente poder dos reis da França, pela futura monarquia absoluta. A arte "flamboyant" é um grande sonho de evasão, destinado a substituir a realidade terrível por epopeias de façanhas imaginárias, por idílios de inocência pastoril, por visões místicas. A literatura da época tem o mesmo objetivo; mas não consegue atingi-lo. Com poucas exceções – exceções extraordinárias, porém – é uma literatura pobre, e através dessa pobreza revela-se o que a arte não diz: uma grande melancolia. Mas os homens do século XV são violentos, sensuais, desmesurados, incapazes de desespero ou de resignação estoica; com força pretendem apanhar a vida que lhes escapa, e a sua grande obsessão é o medo de perdê-la para sempre: a ideia fixa do século é a morte.

O grande historiador holandês Jan Huizinga, ao qual devemos a análise dessa época[385], definiu-a pela fórmula insubstituível: "Outono da Idade Média". Verificou os típicos estados de alma: o sonho do ideal de cavalaria; o sonho de uma vida pacífica e idílica; e a obsessão da morte. É um pessimismo profundo, sem força de renúncia. Perde a realidade e substitui-a por uma vida de imaginação, de brincadeiras sem finalidades. Essa atitude não foi, em nenhuma época, a da burguesia, nem de uma burguesia decadente; e o "Outono da Idade Média" não pode ser compreendido enquanto a sua exuberância artística e pobreza literária forem interpretadas como expressões de uma burguesia rica e insuficientemente culta. Pretendeu-se explicar assim o atraso dos países nórdicos em comparação com a culta burguesia italiana do mesmo século. Na verdade, o "flamboyant" é expressão de uma aristocracia feudal que perdeu o fundamento do seu poder social, e que é capaz de criar um sonho fantástico, mas incapaz de criar um estilo literário.

O fato fundamental é a crise agrária imediatamente anterior às grandes descobertas geográficas. Com essa crise – crise de comercialização dos campos – o feudalismo perdeu o sentido. A expressão técnica dessa mudança é a modificação da arte militar pela pólvora e o canhão[386].

Qualquer mercenário ou plebeu, capaz de manejar uma arma de fogo, é agora mais poderoso do que o senhor mais ilustre; a bravura pessoal já não adianta. A democratização de uma arte tão cruel como a da guerra significa plebeização; a partir de então a brutalidade invadirá todos os setores da vida. Mas o prestígio militar da aristocracia está destruído, ao passo que o seu prestígio social, embora inteiramente ilusório, se mantém de pé. A situação dos feudais é como a dos aristocratas do século XIX, que já perderam as fortunas, mas mantêm artificialmente seu antigo *standard* de vida para não parecerem burgueses. É "conspicuous consumption" sem dinheiro, ilusório como os móveis preciosos e os vestidos ricos no palco. A vida da aristocracia feudal transforma-se em representação vazia. No maior centro feudal da época, na corte de Borgonha, inventam o cerimonial complicado, que depois foi adotado na corte de Espanha e é conhecido como "etiqueta espanhola". No fundo existe uma consciência pessimista, exprimindo-se, umas vezes, em veleidades ascéticas, e, as mais das vezes, em sonhos de evasão, em nostalgia de uma vida mais autêntica, seja retomando os ideais da cavalaria, seja retirando-se para uma Arcádia nos campos, longe das lutas absurdas dos torneios na corte. O ideal cavaleiresco tinha duas possibilidades de expressão: o sonho de uma vida guerreira, buscando aventuras para defender, em todas as ocasiões, os princípios do cristianismo – é a transfiguração do cruzado; ou então, o guerreiro nobre, buscando aventuras amorosas para praticar os requintes da galantaria – é a transfiguração do trovador. E o sonho pastoral substituiu a sátira medieval contra o "vilão", transfigurando o camponês rude em pastor de maneiras aristocráticas; as atividades rústicas, na poesia pastoril, estão na mesma relação com a vida camponesa real que o torneio na corte com a guerra de verdade.

O meio soberano de expressão desses três tipos literários – o cavaleiro ideal, o galanteador ideal, o pastor ideal – é a alegoria. A alegoria do "flamboyant" tem função diferente da alegoria medieval; não serve para incluir fenômenos recalcitrantes num cosmo de valores hierarquizados, mas para salvar da confusão de valores os últimos ideais. A alegoria do "flamboyant" serve para disfarçar a realidade desagradável, para transfigurar a brutalidade em bravura, a sensualidade em amor e a pobreza em Arcádia. Só um fator da vida real não pode ser elidido por nenhuma alegoria: a morte. Daí a obsessão fúnebre da época. Pretendem alegorizar até a morte: nas "Moralités"

e "Morality Play", a Morte personificada tem a sua função entre as virtudes e vícios personificados. Mas essa função revela-se como papel de mandatário divino, restabelecendo a ordem na realidade confusa, igualando todos, no final da peça. O século "flamboyant", cheio de ânsia de viver, não ousa olhar o inimigo principal, cuja sombra sinistra cai sobre a vida inteira.

O romance de cavalaria, o romance de amor sentimental, a pastoral e a visão fúnebre, todas essas expressões do "Outono da Idade Média" não são fenômenos isolados da história literária. O romance de cavalaria substitui o "roman courtois"; a matéria bretã fornece elementos substanciais aos romances de Amadis, e também ao romance sentimental-amoroso que deriva dos elementos ovidianos do "roman courtois" e da *Fiammetta*. A pastoral é a inversão da "sátira" contra o "vilão"; e as visões fúnebres estão pré-formadas na literatura dos místicos. Também são manifestas as analogias do romance de cavalaria com as obras romanescas de Boccaccio, as do romance sentimental com o erotismo de Petrarca, as da pastoral com o *Ninfale Fiesolano*, e as da visão fúnebre com a visão dantesca. No "Quattrocento" contemporâneo correspondem-lhes a epopeia fantástica de Boiardo, o lirismo de Giustiniani, a *Arcádia*, e a predicação de Savonarola.

O *Amadis de Gaula*[387] tem uma história literária quase tão complicada como o seu enredo. O texto espanhol de Montalbo, de 1508, é tradução de um original português, hoje perdido, mas já conhecido no século XV, ou mesmo antes, e atribuído a Vasco de Lobeira ou João Lobeira, sem possibilidade de se identificar bem o autor. A dúvida cria outras dúvidas no que respeita à originalidade das numerosas continuações e imitações do primeiro *Amadis*; da melhor dessas obras secundárias, o *Palmeirin de Inglaterra*, existe, conforme o texto espanhol de Miguel Ferrer (1547), uma tradução portuguesa de Francisco de Morais (1567), que sugere outras dúvidas quanto a um original português perdido. Enfim, a *Crônica do Imperador Clarimundo*, do historiador português João de Barros, ocupa lugar em separado, da mesma maneira que o *Amadis de Grecia*, de Feliciano da Silva – e o resultado é uma luta homérica entre portugueses e espanhóis: cada uma das duas nações ibéricas atribui a si a glória de ter criado o livro que foi, depois da Bíblia, o mais lido de todos os tempos.

Essa discussão, de grande interesse bibliográfico, perde até certo ponto a importância quando se procede à análise da obra, ou melhor: daquele

complexo de obras. As aventuras de Amadis com Oriana, Esplendían, castelos encantados, feiticeiros, gigantes, anões, etc., etc., intermináveis como os romances-folhetins de Dumas pai (a comparação é de Menéndez y Pelayo), revelam-se como resultados de leituras assíduas dos romances arturianos, da matéria bretã. Artur e os cavaleiros da Távola Redonda são responsáveis pelas aventuras guerreiras; Lancelot e Guinevere, pelo elemento erótico; e o feiticeiro Merlin, pelo elemento fantástico. *Amadis* representa a última fase da prosificação do "roman courtois". Há mais outras fontes. Os romances de Carlos Magno e dos pares da França forneceram muitos elementos; e existe nos romances de Amadis até certo fundamento histórico: a vida dos cavaleiros ocidentais na Grécia bizantina, conquistada no século XIII. O próprio estilo bombástico daquelas obras não é especificamente ibérico: o "gongorismo" aparece, muitas vezes, quando a burguesia pretende imitar costumes aristocráticos, e isso é bem do século "flamboyant". Deste modo, o elemento ibérico limita-se mais ao sucesso da obra, satisfazendo sonhos íntimos da alma espanhola, representando para sempre certos ideais que nem Cervantes conseguiu extirpar. Se espanhóis e portugueses continuam a brigar pela glória de ter criado o *Amadis*, temos aí a última aventura do grande cavaleiro andante; evidentemente, a obra não pode ser tão enfadonha como a posteridade acredita. Por certo o *Amadis* é hoje ilegível; mas quem já experimentou lê-lo? Estamos todos sob a impressão do julgamento de Cervantes, cujo ponto de vista talvez não seja o nosso. É até possível afirmar que a maior apologia do *Amadis* foi escrita pelo próprio Cervantes; não pode morrer de todo um livro que foi a leitura preferida de Don Quixote. A última testemunha a favor de *Amadis* é Unamuno.

Com efeito, *Amadis de Gaula* não morreu; continua as suas aventuras com cavaleiros inimigos, feiticeiros e fadas, em castelos encantados e viagens perigosas, e continua tudo isso no romance policial, que é um *Amadis* adaptado a exigências modernas pela composição mais concisa e o estilo mais sóbrio, por assim dizer, técnico. A literatura inglesa já possui, há quatro séculos, um *Amadis* mais sóbrio, mais novela do que romance, no sentido espanhol e inglês dessas palavras. Por isso, a *Morte d'Arthur*, de Malory[388], nunca encontrou um Cervantes inimigo, e continua até hoje admirada e lida como o primeiro grande exemplo do romance inglês. É uma

combinação das aventuras de Lancelot e Guinevere com a Demanda do Santo Graal, com a morte patética de Artur no fundo do panorama. Aos ingleses, a obra foi sempre cara, pelo idealismo patriótico que a distingue, distinção muito grande na época das terríveis guerras civis, que no século XV dilaceraram a Inglaterra. Por isso, muita gente se espantou quando a personalidade de *Sir* Thomas Malory foi melhor identificada: era um nobre que costumava assaltar e roubar as pessoas nas estradas reais; foi simplesmente um criminoso. Mas só assim se explica a particularidade da obra, o estilo sóbrio, contando sem eufemismos e sem os falsos psicologismos sentimentais que os imitadores românticos no século XIX acrescentaram. É uma obra rude e bem inglesa.

Como modelo do romance de cavalaria da espécie erótica e sentimental aparece a *Fiammetta*, de Boccaccio: é o “missing link” entre o ovidianismo medieval e o erotismo espiritualista da *Vita Nuova*, e, por outro lado, o wertherianismo, o sentimentalismo erótico do *Cárcel de amor*. Papel mediador também exerceu a novela erótica do grande humanista Enea Silvio Piccolomini, mais tarde Papa Pio II[389]: a *Historia de duobus amantibus* narra fatos que realmente aconteceram, disfarçando-se pouco os nomes dos personagens históricos; essa circunstância situa a novela entre a écloga virgiliana, que gosta de pseudônimos facilmente decifráveis, e o romance da paixão irresistível. Deste modo, a novela latina do humanista acrescentou ao ovidianismo um pouco daquela melancolia virgiliana que é, por sua vez, precursora do sentimentalismo moderno.

O *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro[390], experimentou algo do destino do *Amadis*: o livro, outrora muito lido, tornou-se ilegível. O uso de alegorias, a paisagem estilizada à maneira da poesia bucólica, as intermináveis cartas de amor entre Leriano, encarcerado, e a princesa Laureola – tudo isso aborrece hoje. Impõe-se, porém, uma analogia: há entre o *Cárcel de amor* e as sensualidades grosseiras da época a mesma relação existente entre a *Pamela*, de Samuel Richardson, e a comédia lasciva da Restauração inglesa; e *Pamela* também é um romance epistolográfico. Quem sabe se ao *Cárcel de amor* não está preparada uma ressurreição tão surpreendente como a de Richardson, nos últimos decênios, na Inglaterra? “Modernidade” não lhe falta: o fim com o suicídio é, no século XV, escandaloso e inédito; influiu no amoralismo da *Celestina*. Mas o futuro imediato pertenceu ao

erotismo bucólico, com personagens reais, pouco disfarçados, à maneira da novela de Pio II; na sociedade aristocrática de Nápoles, onde a *Cuestión de amor de dos enamorados*[391] foi escrita, descobriu Croce os modelos dessa obra esquisita de um espanhol anônimo.

A oscilação indecisa entre o sentimentalismo erótico e a sensualidade brutal é um traço característico da época; tanto na Borgonha e na Espanha como na Itália de Poliziano e Pontano. A síntese seria uma nova teoria do amor, substituindo o ovidianismo obsoleto por nova doutrina, que daria direitos iguais ao corpo e à alma. Mas uma síntese assim, só a encontrará a lírica petrarquesca do século XVI no neoplatonismo modificado de Leone Ebreo. O "flamboyant" debate-se entre as exigências físicas e as imposições espiritualistas; na península Ibérica mais do que em qualquer outra parte. As primeiras influências italianas produzem na Catalunha um petrarquismo que se antecipa ao petrarquismo internacional do século XVI; e, por outro lado, influências orientais e do paganismo clássico inspiram ao ovidianismo medieval um novo ardor sensual, que encontrará a sua transfiguração na *Celestina*.

Na Espanha do século XV há forte influência "trecentista". Juan de Mena[392], que fez ainda um *Homero romanceado*, à maneira medieval, imita, no *Labyrintho de Fortuna*, as visões de Dante, colocando-as entre os arabescos do "gótico flamboyant". O Marquês de Santillana imitará, no *Infierno de los enamorados*, Dante, e no *Triumphete de Amor*, Petrarca. Na península Ibérica aparece o primeiro grande petrarquista das literaturas europeias, o catalão Ausias March[393]; se a língua da sua região não fosse de divulgação tão restrita, ele já seria reconhecido universalmente como o grande poeta que é, um dos mais profundos da literatura universal. É poeta erótico; mas não assim como o mundo imagina os enamorados. É, antes de tudo, um intelectual, de vasta erudição aristotélica, e principia com a confissão:

"Accident es amor e no sustança."

A sua poesia é, como será a de Scève, um esforço de transformar o "accident" em "sustança", de salvar o que é fugitivo. As canções amorosas de Ausias March, grande senhor aristocrático e sempre "prudente", são de certa frieza. Mas quando Teresa Bon, a amada, morreu, então, nas seis elegias *Cants de Mort*, March se tornou apaixonado. Então, "Amor a mi descobre los grans secrets", e o moralista severo – "cor d'acer, de carn e fust" – chega a profundezas místicas, das quais Petrarca nada sabia. Chega a sentir em si "una força infinida", não quer submeter-se à lei geral, à morte, recusa até as consolações da religião:

"Catolic so, mas la Fe no m'escalfa."

Diz isso entre rezas à Virgem, é homem medieval, místico do amor, como Dante; mas a sua mística excede todos os limites, colocando-o perto do panteísmo. Não está tão longe da *Celestina* como parece.

Esta obra magna da literatura espanhola, verdadeiro milagre de "modernismo" no fim do século XV, não está inteiramente isolada. Antecederam-na outras obras, de importância muito menor, mas que também constituem passos significativos no caminho da libertação antimedieval dos instintos. O *Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera[394], também chamado *Tratado contra las mujeres ó Reprobación de Caro Amor*, é do tipo das sátiras dos clérigos medievais contra as mulheres; pretende acabar com o amor profano para chegar ao puro amor de Deus. Procura, porém, inspiração no *Corbaccio* do Boccaccio desiludido, e, ultrapassando o modelo, o digno arcipreste revela conhecimentos surpreendentes das intimidades femininas, não só das do vestuário, mas também das corporais. O sucesso da sua obra demonstra que não conseguiu inteiramente o objetivo de aborrecer os leitores. É a época na qual até um romance de cavalaria deve o sucesso às cenas menos elegantes, à maneira por que romancistas modernos procuram apimentar as obras para aumentar as tiragens. É o caso do famoso romance *Tirant lo Blanch*, do catalão Johannot Martorell[395], obra muitíssimo extensa, mistura fantástica da crônica catalã de Muntaner com elementos de Lancelot, Tristão e Rei Artur, obra de

decadência da cavalaria, e que seria ilegível sem aquelas cenas de sensualidade brutalíssima, que fariam corar D. H. Lawrence e que causaram tanto embaraço ao bom Menéndez y Pelayo; mas o grande crítico católico, justo como sempre, não pensou em negar as qualidades extraordinárias de romancista psicológico que se escondem entre as páginas intermináveis e fastidiosas de *Tirant lo Blanch*. E convém acrescentar que essa nova edição completa da grande obra foi realizada por seu novíssimo admirador Vargas Llosa.

Quanto à *Celestina*[396] – o verdadeiro título do romance dialogado é *Comedia de Calisto y Melibea* – a opinião é unânime: se não fosse o D. Quixote, seria o maior monumento da literatura espanhola. Há muitos enigmas em torno dessa obra, e um deles é o sucesso imediato – coisa rara, quando se trata de obras-primas. A primeira edição foi publicada em Burgos, em 1499; e até 1550 publicaram-se nada menos que 43 edições em espanhol, 16 edições da tradução italiana, várias traduções em francês, alemão, holandês; uma versão livre em língua inglesa é de 1530 e influenciou o teatro elisabetano. Outro enigma é o autor. A edição de 1499 tem 16 atos; a segunda, de 1501, dá a entender que o primeiro ato é de outro autor que não o dos 15 atos seguintes; e a terceira edição, de 1502, já apresenta 21 atos como legítimos. O autor chama-se Fernando de Rojas; seria ele autor apenas do primeiro ato, de 16 atos, ou de 21? Esse Fernando de Rojas, bacharel, judeu convertido ao cristianismo, é uma figura misteriosa. Mas o maior enigma de todos é a possibilidade de surgir essa obra na Espanha do século XV. O amor entre Calisto e Melibea, com o desfecho trágico, seria assunto medieval, à maneira de Tristão e Isolda, se não houvesse certos elementos novos: a paixão quase louca desse amor, ao ponto de Calisto substituir pelo nome de Melibea o nome de Cristo no Credo; a cor romântica das cenas amorosas, lembrando *Romeu e Julieta*; a aproximação dos amantes por intermédio da alcoviteira Celestina, personagem de um cinismo tão ingênuo, e quase simpático, que forneceu o título corrente à obra; o *pathos* sublime das cenas sérias, contrastando vivamente com o diálogo grosseiro e saboroso da Celestina, dos criados e das prostitutas; enfim, o desfecho trágico com as suas explosões violentas de acusação contra o regime divino. Não basta chamar à *Celestina* "digna de Shakespeare" para explicá-la. Também não basta a análise de fontes e influências. Calisto exprime opiniões

neoplatônicas sobre o amor como supremo bem; há muitas reminiscências clássicas, e as cenas dos criados lembram a comédia de Plauto. Por outro lado, as cenas populares têm o sabor da sátira medieval; a alcoviteira Celestina, que evoca o Diabo para que ele a ajude na sedução da moça, é descendente da Trotaconventos do Arcipreste de Hita; a lógica do desfecho trágico, após a paixão ilegítima, corresponde à ética medieval; e a atmosfera total da obra é vagamente sombria, "como a do gueto judeu em que nasceu o autor".

Esta última observação sugeriu a interpretação das contradições pelo fato da conversão do autor: Fernando de Rojas teria saído do judaísmo, porque desesperava da justiça de Deus para com o povo eleito, e da Providência; começou a acreditar que as paixões, o dinheiro e o acaso governam o mundo. Mas tampouco conseguiu acreditar na nova fé, e o fim foi o cepticismo. Explicação engenhosa, embora fantástica. A interpretação está em parte errada, porque o espírito da obra não é céptico. A alcoviteira Celestina não encarna o cinismo; é antes ingênua, na convicção da necessidade da sua profissão; a cena com o Diabo serve para simbolizar a grandeza sobre-humana do Mal e para apresentar a bruxa como servidora digna da divindade terrível e vingadora, que é, na *Celestina*, o Amor. A comédia é pagã, não no sentido de antijudaica ou anticristã, mas no sentido da ausência de qualquer religiosidade "moderna". A *Celestina* não é produto de conflitos íntimos do autor, mas do conflito geral da época, entre a sensualidade desenfreada e a obsessão da morte; nestas duas forças, Amor e Morte, concentravam-se todos os sentimentos religiosos, e o sobrenatural cristão perverteu-se-lhe em paganismo fantástico. O século reconheceu-se nessa imagem, como as inúmeras edições demonstram. O conflito não está resolvido, e a *Comedia de Calisto y Melibea*, embora nascida de conflitos sociais e religiosos da época, continua como uma das expressões máximas do espírito humano.

A literatura bucólica inicia-se com uma atitude de significação social. Sempre que a aristocracia se sente ameaçada, descobre as origens rurais do seu poder e faz uma tentativa de aliar-se ao povo dos campos contra a burguesia. Poetas aristocráticos entram a fazer versos ao gosto popular. Em Neidhart von Reuental, o mesmo afã ainda inspirou a paródia. Charles

d'Orleáns[397], o último dos trovadores, príncipe de fragilidade decadentista, que fala do

> "Chastel de mon coeur,
> Tour de ma douleur..."

e do "puis profond de mélancolie" deve o sabor fresco das suas baladas, vilanelas e rondós ao sentimento da natureza, "de vent, de froidure et de pluie" reais. Realismo relativo, que nasceu da longa prisão na Inglaterra, "en regardant vers le pays de France". Juan de Mena, o italianizante, imita canções populares. O Marquês de Santillana[398], grande aristocrata e grande erudito, homem de Estado e admirador de Dante, sabe idealizar a poesia popular, ao ponto de haverem passado ao domínio do povo certas poesias suas, como "Después que nací" e "Moça tan fermosa".

Um dos resultados mais notáveis desse amor às coisas populares é o *Romancero* espanhol[399]. Os "romances viejos" são fragmentos isolados das *gestes* espanholas, última fase da decomposição da epopeia popular castelhana. Deste modo, constituem verdadeiros ciclos: romanças do Cid, romanças dos Infantes de Lara, romanças em torno de Bernardo Del Carpio e Fernán González, do rei D. Pedro, o Justiceiro, e das lutas de fronteira com os mouros; também existem "romances viejos" da matéria bretã e de Carlos Magno. Se têm algo em comum com as baladas anglo-escocesas, é porque também existem em versões "literárias", obra de poetas cultos. Nas edições sucessivas do *Romancero*, os "romances viejos" foram, enfim, totalmente substituídos por artificiais romanças de gosto amadisiano. O gênero se tinha aristocratizado, sem perder, aliás, a popularidade, e sem perder de todo o sabor de poesia bárbara, "romântica". O *Romancero* é um dos produtos mais genuínos da literatura espanhola; é o grande repositório das virtudes cavaleirescas e das paixões dramáticas da raça, naquele característico metro trocaico que tantas vezes rejuvenesceu a poesia ibérica.

Entre os primeiros bucolistas destaca-se o português Bernardim Ribeiro: mas nele o espírito popular, ou antes, a expressão autêntica da raça, ainda é mais forte do que as reminiscências clássicas. Bernardim

Ribeiro[400] é um grande poeta que os próprios portugueses nem sempre pareciam apreciar devidamente. *Menina e Moça* é uma obra algo confusa, mistura de romance de cavalaria e de romance de amor sentimental. "Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente porque desordenadamente acontecem elas." E, em outro lugar, a confusão explica-se pela ambiguidade do sentimento amoroso: "que sento contra o que sento". Desta ambiguidade nasce a poesia muito pessoal de Bernardim Ribeiro; os romances e cinco éclogas, insertos na novela – eis a poesia mais pessoal, mais sincera do tempo, e bem do século XV, em que o autor nasceu: cheia de angústias quase românticas, e da mais fina sensibilidade psicológica. (Cristóvão Falcão[401], o suposto autor da écloga *Crisfal*, é ao seu lado uma figura não identificável.) Bernardim Ribeiro, embora homem culto e do século XVI, pertence espiritualmente ao "gótico flamboyant", que nele, como português, é um "gótico choroso", de saudades medievais. A sua écloga ainda não é, como no século XVI italiano ou inglês, pura reminiscência clássica; obra da tristeza e não da evasão. Mas cheio está o século XV de paráfrases do horaciano "Beatus ille qui procul negotiis" e da popularíssima poesia "Le Dit de Franc Gontier", obra de Philippe de Vitry[402] elogiada por Petrarca, que já tinha escrito o seu *Carmen Bucolicum:*

"Soubz feuille vert, sur herbe delitable
Les ru bruiant et prez clere fontaine
Trouvay fichee une borde portable,
Ilec mengeoit Gontier o dame Helayne
Fromage frais, laict, burre fromaigee…"

Nos *Contrediz Franc Gontier*, Villon dará a esse sonho idílico o desmentido da verdade.

No teatro do "gótico flamboyant" triunfou a alegoria. As personagens bíblicas são substituídas por personificações das virtudes e vícios, brigando pela alma do homem, e o único personagem em carne e osso que intervém nesses sermões dialogados, é o Diabo. São as "Moralités" francesas, como *Bien Avisé, mal Avisé, Charité*, *Condamnation de Banquet*, e as "Morality

Plays" inglesas, de maior força dramática, sobretudo as "Macro Plays" (da coleção Cox Macro): *Wisdom*, *Mankind*, e a melhor de todas, *The Castle of Perseverance*[403]. O gênio inglês revelou já então a capacidade de vivificar alegorias, capacidade que obterá em Spenser e Bunyan os maiores triunfos. Na Escócia, os "Morality Plays*"* antes serviram para fins satíricos: a *Sátira dos Três Estados*, de David Lyndsay[404], ataque de um calvinista da primeira hora contra a Igreja Romana, revelou ainda em tempos recentes capacidade de interessar plateias modernas.

Entre as "Morality Plays" inglesas, existe uma obra-prima extraordinária: *The Summoning of Everyman*[405]. Mas esta é de origem holandesa. Atribui-se a Petrus Dorland ou Diesthemius, clérigo holandês do século XV, a autoria da "moralité" *Den Spyeghel der salicheyt van Elckerlyc*, modelo da peça inglesa. "*Elckerlyc*", "*Everyman*", é "qualquer homem", o representante da Humanidade inteira. Na hora da agonia, é abandonado por Família, Amizade, Poder, Riqueza, e pelos Vícios, que eram os seus amigos, e o Diabo aparece para apoderar-se da Alma. Então, são só as Boas Obras que salvam o Homem e o guiam para o trono de Deus. A emocionante peça, que em versões modernizadas ainda hoje impressiona a plateia, teve uma fortuna literária fora do comum: o humanista holandês George Macropedius († 1558) tornou o motivo famoso em toda a Europa, pela versão latina *Hecastus* (1539); o motivo se reconhece na *Trilogia das Barcas*, de Gil Vicente, e em *El gran teatro del mundo*, de Calderón. Elemento específico da versão inglesa é o humorismo de certas cenas tomadas de empréstimo a uma obra alemã que muito influenciou a literatura inglesa do século XVI e toda a literatura europeia: o *Narrenschiff*, de Sebastian Brant[406]. É a descrição da viagem de um navio cheio de loucos, que personificam todas as classes e profissões da sociedade: obra de um moralista-humorista, de sabor medieval, sátira carnavalesca, grosseira e popular, e vigorosa. É uma obra que foi logo traduzida e divulgada na Inglaterra, onde então floresceu uma vigorosa literatura satírica. Seu maior representante é Skelton[407], panfletário de fortes recursos rítmicos que chegaram em nosso tempo a impressionar certos poetas modernos.

A aproximação entre *Everyman* e *Narrenschiff* explica por que o herói representativo da "Morality Play" é um homem rico. A peça pretende

demonstrar que até o ricaço está sujeito à mesma lei geral do gênero humano, que sempre é pecador. Pretende demonstrar o poder da Morte de igualar todos. A expressão máxima dessa ideia são as "danças" macabras.

O motivo é frequente na arte medieval. O grande mural do cemitério de Pisa, o *Trionfo della Morte*, é uma versão algo diferente da dança macabra: a morte espera todos, iguala todos. A ideia parece e foi sempre considerada como tipicamente medieval. Mas isso não é exato. No conceito medieval, a morte não elimina a hierarquia social; somente a modifica e melhora de harmonia com a ética, como o demonstra a hierarquia fúnebre da *Divina Comédia*. E a mentalidade medieval tampouco conhece a ideia da dança ou de cortejo de todas as classes, encabeçado pela própria Morte, porque a tendência igualitária é desconhecida. Antes de conceber a ideia da dança macabra, na qual a Morte representa um papel justiceiro e consolador, precisava-se de uma espécie de revolução contra a "injustiça divina" que condena à morte todas as criaturas. O monumento memorável dessa "revolução" é uma obra anônima, em língua alemã, o *Ackermann aus Böhmen*[408]. O autor é, segundo estudos recentes, Johannes Tepla, de Saaz, na Boêmia; morreu-lhe a esposa em de agosto de 1400, e como as queixas do "lavrador da Boêmia" contra a Morte, que lhe roubou a mulher, constituem o assunto do diálogo, a obra deve ter sido escrita pouco depois de 1400. A forma exterior é a dos "debates" metafísicos medievais; existem relações com a visão de William Langland, e a ideia de negar a existência do Mal provém do nominalismo. Contudo, não é uma obra medieval. Há no *Ackermann* muitas reminiscências de leituras clássicas; o autor parece ter conhecido o *Trionfo della Morte*, de Petrarca; e, antes de tudo, a língua já não é o alemão medieval: o *Ackermann* é o primeiro documento literário do alemão moderno que se estava criando na chancelaria imperial de Praga. É uma obra de nobre resignação estoica.

O que distingue o *Ackermann* das danças macabras é o tom nobre e até sublime da discussão, enquanto o tom das obras posteriores é, de preferência, burlesco, ou pretende inspirar horror. Essa feição entre horror e burlesco é bem "gótico flamboyant"; do seu gosto de representação também nasceu a ideia de imaginar o cortejo como dança.

No pórtico do "Cimetière des Innocents", em Paris, um artista anônimo pintou, mais ou menos em 1424, a dança macabra, o cortejo de imperador e

papa, reis e bispos, nobres e camponeses, burgueses e mendigos, velhos e jovens, seguindo todos o caminho para baixo; uma série de versos explica as figuras da dança. O motivo encontra-se repetido em toda a parte. A primeira versão literária da dança macabra parece ter sido um poema latino, hoje perdido, assim como a versão francesa de Jean le Fèvre. Do espírito e feição das primeiras danças macabras dá-nos ideia bastante clara a poesia de Eustache Deschamps[409], poeta burguês, rimador incansável, que acompanhou todos os acontecimentos e sentimentos da sua época com inúmeros poemas didáticos, morais, históricos, satíricos, líricos, trágicos e humorísticos, que enchem, na edição moderna, nada menos de 10 grossos volumes. E esse polígrafo foi quase um grande poeta. Conseguiu, em momentos de inspiração, ser a expressão máxima da sua época: na balada sobre a morte de Bertrand Du Guesclin, o verso

> "Plourez, plourez, flour de chevalerie"

é como o epílogo fúnebre da cavalaria inteira. Deschamps lamenta os seus tempos, é pessimista:

> "Temps de douleur et de temptacion,
> Aages de plour, d'envie et de tourment,
> Temps de langour et de dampnacion,
> Aages meneur près du definement..."

Deschamps, sem ter escrito uma dança macabra, representa a obsessão com a morte, da qual nasceu o motivo. Este já está claramente expresso no *Sermo III de defunctis*, do seu grande contemporâneo Jean Gerson, místico e chanceler da Universidade de Paris. Depois, começa a carreira literária da *dança macabra*[410]: de Georges Chastellain (1403-1475), francês da Borgonha, é o vasto poema *Le pas de la mort*; John Lydgate, discípulo de Chaucer, escreveu para o cemitério de St. Paul's, em Londres, os versos de

The Daunce of Machabree (c. 1433), que explicam as figuras da dança; a *dança general*, castelhana, parece ser uma das versões mais antigas e também mais sérias; tornou-se famosa em toda a Europa *La Dance Macabre*, impressa em 1485, em Paris, com gravuras em madeira, de Guyot; desta versão francesa derivam a *Dança Macabra* catalã, de Pedro Miguel Carbonell (†1517), e outras versões, alemãs, holandesas, escandinavas. Enfim, *The Dance of the Sevin Deidly Synnis*, do anglo-escocês William Dunbar[411], chamado, com certa razão, o "Chaucer escocês"; natureza muito rica, cheia de humorismo abundante e melancolia nostálgica. Cidadão do século "flamboyant", época urbana, sabe celebrar riquezas e glórias da cidade (*In Honour of the City of London*), escrever alegres baladas rústicas, com muita mofa por dentro, fazer, para o Natal, um poema de suave religiosidade memlinguiana (*Et nobis puer natus est*). E conhece a obsessão da morte, que nunca foi expressa com tanta ingenuidade como nos versos que fez à memória dos seus amigos mortos – os outros poetas escoceses – sob o título *Lament for the Makaris:*

"The state of man does change and vary,
Now sound, now sick, now blyth, now sary,
Now dansand mirry, now like to die:
Timor mortis conturbat me."

E, assim, cada uma das 25 estrofes termina com o refrão latino: "Timor mortis conturbat me." É o epílogo da época.

Mas William Dunbar não passa de um poeta secundário que encontrou, uma ou outra vez, uns versos sobremaneira felizes. O "gótico flamboyant" não teria encontrado a melodia digna da morte definitiva da Idade Média, senão na voz dos representantes das duas classes que morreram com ela: os cavaleiros e os clérigos. O cavaleiro: Jorge Manrique. O clérigo: François Villon.

Jorge Manrique[412] acreditava escrever, nas *Coplas a la muerte del Maestre D. Rodrigo*, seu pai, o epitáfio do último cavaleiro. O último cavaleiro era ele mesmo. Sabe disso, e não acredita no futuro:

"Cualquiera tiempo pasado
fué mejor..."

Mas não se lamenta da vaidade das coisas deste mundo, da morte das grandes damas e senhores que se foram ("Qué se hizo el rey D. Juan?"). Realista castelhano, como o autor do *Poema de mío Cid,* Manrique aceita a morte como parte integral da realidade:

"Todo ha de pasar
por tal manera."

A nobreza da alma de Jorge Manrique transfigura a obsessão da morte em elegia, a elegia em filosofia estoica, distinguindo três "vidas" diferentes[413]: a vida terrestre e efêmera, a vida celeste e duradoura, e a vida imortal na memória dos homens:

"Otra vida má larga
de fama tan gloriosa
acá dejáis."

Com este pensamento, Manrique já pertence à Renascença, que fez da glória entre os homens uma deusa. O resto é erudição medieval e melancólica, moralizante, mas antes estoica do que cristã. Manrique é, afinal, patrício de Lucano e Sêneca.

"Partimos cuando nacemos, andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que fenecemos;
así que cuando morimos
descansamos."

A poesia de Jorge Manrique parece um lugar-comum metrificado. Mas é um dos exemplos mais impressionantes da experiência de que um grande espírito é capaz de transfigurar o lugar-comum da tradição rotineira em poesia altamente pessoal, permanente como os muros indestrutíveis de Ávila. Os seus instrumentos de transfiguração eram a sobriedade sonora da língua castelhana, a "contenance" do cavaleiro, o estoicismo do espanhol. Substituídos esses elementos pelo nervosismo do homem da grande cidade, pela devassidão do clérigo "goliardo", pela melancolia espirituosa do gênio derrotado, chega-se à poesia do parisiense François Villon[414].

François Villon[415] é o último goliardo: clérigo da Universidade de Paris, degradado até à devassidão, mendicância, embriaguez, roubo e assassínio. Homem medieval, e, ao mesmo tempo – o maior milagre poético de todos os tempos – um homem inteiramente moderno em pleno século XV: poeta nosso. A sua língua está cheia de resíduos dos estudos de escolástica, e os seus assuntos são todos conhecidíssimos, até lugares-comuns da poesia medieval: a Virgem, a mulher, a vida pastoril, a morte. Mas o malandro condenado, sabendo que a forca o espera, toma a liberdade de exprimir aqueles lugares-comuns de maneira diferente, quer dizer, pessoal:

"Qui meurt a sés loix de tout dire."

Diz tudo. Guardando certa fé ingênua, embora certo de que não será perdoado, pode redigir uma prece poética para sua velha mãe, e essa prece –

"Dame du ciel, régent terrienne..." –

tem as cores dos vitrais da Sainte Chapelle. É uma expressão suprema do culto da "Madonna". Quanto ao mais, mulher – a que Villon conhece – é criada das tavernas –

"Tout aux tavernes et aux filles..." –

e a prostituta dos bordéis:

"En ce bourdel où tenons nostre estat".

Na vida pastoril, idílica, não acredita, e ao *Dit de Franc Gotier* responde com o cruel *Contreditz,* afirmando*:*

"Il n'est trésor que de vivre à son aise."

A esse ideal materialista Villon sacrificou tudo; mas só conseguiu "la dure prison, / Où j'ai laissé presque la vie"; e com trinta anos de idade apenas –

"En l'an de mon trentiesme âge
Que toutes mes hontes j'eus bues..." –

o esperam a forca e o vento que move caprichosamente os cadáveres dos enforcados,

"Puis ça, puis là, comme le vent varie."

Nesta extrema desgraça foi que Villon se dirigiu aos "Frères humains qui après nous vivez", para gritar: "Je crye à toutes gens merciz!" Parece até que foi atendido; não nos consta – existem os autos dos processos, com os pormenores dos seus crimes – que tivesse realmente sido executado; os vestígios da sua vida posterior perdem-se no incerto. O que ficou, é a sua arte permanente: e esta afirmação, é preciso tomá-la ao pé da letra. Villon é um dos maiores artistas da língua francesa; alguns acham: o maior poeta da língua. Os seus versos, estrofes e baladas, com refrãos que se gravam indelevelmente na memória, estão construídos com uma precisão verbal

inesperada nesse boêmio. Até o *Grand Testament*, composição aparentemente confusa, está construído segundo certas normas da arte poética da escolástica, para dar uma base firme a essa grande confissão, quase o diário de uma vida dissoluta. A "vontade de forma" de Villon é o seu instrumento mais poderoso contra a ideia da morte", pela qual está obsediado:

"Je congnois mort qui nous consomme";

"mort", que se encontra em todos os versos que deixou. Uma experiência vital enorme está cristalizada na poesia de Villon, e ele mesmo zombou disso, enumerando, na "Ballade des menus propos", todas as coisas insignificantes que conhecia bem, menos uma:

"Je congnois tout, fors que moy-mesme."

Não se conheceu a si mesmo. Por essa ingenuidade, o grande artista tornou-se maior poeta. Talvez o maior poeta de língua francesa. E isto não é pouco.

William Dunbar, Jorge Manrique e François Villon constituem um trio bem desigual. São unânimes num sentimento só, que o menor entre eles exprimiu com a maior concisão: "Timor mortis conturbat me." Nisto são eles as expressões mais completas da sua época crepuscular, do "Outono da Idade Média". Dão testemunho da afirmação de outro poeta: quem viveu para a sua época, viveu para todos os tempos.

385 J. Huizinga: *De Herfstij van de Middeleeuwen.* 3ª ed. Leiden, 1928. (Tradução alemã: 2ª ed., Muenchen, 1928; tradução espanhola: Madrid, 1930.)

386 A explicação da queda do feudalismo pela evolução da arte militar é um expediente muito antigo da historiografia. Consiste num paralogismo "post hoc, ergo propter hoc". A interpretação moderna, da técnica como arma da evolução social, in:

Ch. Oman: *History of the Art of War in the Middle Age.* London, 1928.

387 Romances de Amadis:

Amadis de Gaula, texto espanhol de Garci Rodríguez de Montalbo (1508). Edição: Bliblioteca de Autores Españoles, vol. XL.
Lisuarte de Grecia (1510).
Palmerín de Oliva (1511).
Primaleón de Grecia (1512).
Amadis de Grecia, de Feliciano da Silva (c. 1530).
Don Florisel de Niquea (c. 1532; com continuações até 1551).
Platir (1533).
Palmerín de Inglaterra, texto espanhol de Miguel Ferrer (1547). Edição: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. XI.
Em língua portuguesa: *Crônica do imperador Clarimundo* (1522) de João de Barros.
Teóf. Braga: *História das Novelas Portuguesas de Cavalaria.* Porto, 1873.
M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela.* Vol. I. Madrid, 1905.
H. Thomas: *The Romance of Amadis of Gaule.* London, 1912.
H. Thomas: *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry.* Cambridge, 1920.
G. J. Entwistle: *Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula.* London, 1925.
F. Costa Marques: *Amadis de Gaula.* 2ª ed. Coimbra, 1967.

388 Sir Thomas Malory, c. 1395-1471.
Morte d'Arthur (impresso em 1485 por Caxton).
Edição do livro editado por Caxton, por A. W. Pollard, 2 vols., London, 1900; edição do manuscrito original por E. Vinaver, Oxford, 1947.
G. L. Kittredge: *Who Was Sir Thomas Malory?* Cambridge, Mass., 1897.
W. H. Schofield: *Chivalry in English Literature.* London, 1912.
E. Vinaver: *Sir Thomas Malory.* Oxford, 1929.
M. C. Bradbrook: *Sir. Thomas Malory.* Oxford, 1958.

389 Enea Silvio Piccolomin (Papa Pio II), 1405-1464.
Historia de doubus amantibus Euryalo et Lucretia (1444).
W. Boulting: *Aeneas Silvius, Pius II. Orator, Man of Letters, Statesman, and Pope.* London, 1908.
C. M. Ady: *Pius II, the Humanist Pope.* London, 1913.

390 Diego de San Pedro, século XV.
Cárcel de amor (c. 1465, impresso em 1492).
Edição: Nueva Biblioteca de Autores Espanõles, vol. VII (por Menéndez y Pelayo).
M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela.* Vol. I. Madrid, 1905.

391 *Cuestión de amor de dos enamorados* (1513).
B. Croce: *Di un antico romanzo spagnuolo relativo alla storia di Napoli, la "Cuestión de amor".* Napoli, 1894.

392 Juan de Mena, 1411-1456.

La coronación; Labyrintho de Fortuna; Homero romanceado; Cancionero.
M. R. Lida de Malkiel: *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español.* México, 1950.

393 Ausias March, 1379-1459.
Obras (*Obras de amors, de mort, morals*) (primeira edição, Barcelona, 1543).
Edição crítica por A. Pagès, 2ª ed., 2 vols. Barcelona, 1922/1924.
A. Rubió y Lluch: *Ausias March y su obra.* Barcelona, 1884.
A. Pagès: *Ausias March et ses prédecesseurs. Essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIVe et XVe siècles.* Paris, 1912.
A. Pagès: *Commentaire des poésies d'Ausias March.* Paris, 1925.

394 Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera, c. 1398-c. 1470.
El Corbacho; edição por Pérez Pastor, Madrid, 1901.
M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela.* Vol. I. Madrid, 1905.

395 Johanot Martorell, † 1460.
Tirant lo Blanch (publ. 1490).
Edições: New York, 1904; Barcelona, 1920, 1924, 1970.
M. Menéndez Y Pelayo: *Orígenes de la novela.* Vol. I. Madrid, 1905.
G. Mas: *Estudio crítico de la novela caballerezca "Tirant lo Blanch".* Madrid, 1911.
E. Vaeth: *Tirant lo Blanch. A Study of its Autorship, Sources and Historical Setting.* New York, 1918.
Dám. Alonso: "Tirant lo Blanch, novela moderna". (In: *Revista Valenciana de Filología,* 1951.)
M. Vargas Llosa: "Tirant lo Blanch". (In: *Revista Occidente*, nº 70, 1969.)

396 Fernando de Rojas, 1465-1525?
Comedia de Calisto y Melibea (*Celestina)* (1499).
Edições por R. Foulché-Delbosc (Biblioteca Hispánica, vol. XII, Paris, 1902), e pela Hispanic Society, New York, 1909.
M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela.* Vol. III. Madrid, 1910.
F. Castro Guisasola: *Las fuentes de la "Celestina".* Madrid, 1925.
St. Gilman: *The Art of "La Celestina".* Madison, 1956.
M. R. L. de Malkiel: *Two Spanish Masterpieces.* Urbana, 1961.
J. A. Maravall: *El mundo social de La Celestina.* Madrid, 1964.
St. Gilman: *The Spain of Fernando de Rojas*. Princeton, 1975.

397 Charles d'Orléans, 1394-1465.
Edição por P. Champion, 2 vols., Paris, 1924/1928.
P. Champion: *La vie de Charles d'Orleans.* Paris, 1911.

398 Iñigo López de Mendonza, marqués de Santillana, 1398-1458.
Edição das *Canciones y decires,* com introdução de V. García de Diego, Madrid, 1913.

399 *Romancero*

Edições antigas: *Cancionero,* edit. por Martín Nuncio, Antwerpen, 1550.
Cancionero, edit. por Lorenzo de Sepúlveda, Antwerpen, 1551.
Cancionero general, edit. por Luis Sánchez, Madrid, 1600.
Edições modernas: por A. Durán, Biblioteca de Autores Españoles, vols. X, XI.
M. Menéndez y Pelayo: "Tratado de los romances viejos". (In: *Antología de los poetas líricos castellanos,* vols. XI-XII.)
R. Menéndez Pidal: *El romancero español.* New York, 1910.
R. Menéndez Pidal: *El romancero. Teorías e Investigaciones.* Madrid, 1928.

400 Bernardim Ribeiro, 1482-1552.

Menina e Moça (1554).
Edição: Obras de Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão, edit. por Carol. Michaëlis de Vasconcelos, 2 vols., Coimbra, 1923.
Teóf. Braga*: Bernardim Ribeiro e os bucolistas.* 2ª ed. Porto, 1897.
M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela.* Vol. I. Madrid, 1905.
Carol. Michaëlis de Vasconcelos: vol. I da edição citada.
M. Silva Gaio: *Bernardim Ribeiro*. Coimbra, 1932.
A. Salgado Júnior: "A 'Menina e Moça' e o Romance Sentimental no Renascimento". (In: *Labor*, 1937-1940.)

401 Cristóvão Falcão é, conforme Antônio Salgado Júnior, idêntico com Bernardim Ribeiro. O problema de identificação parece insolúvel.

402 Philippe de Vitry, 1291-1361.

Cf. o estudo de Piaget em *Romania*, XXVII, 1898.

403 Edição das principais Morality Plays por F. J. Funivall e A. W. Pollard, London, 1904.

L. W. Cushman: *The Devil and Vice in English Dramatic Literature before Shakespeare.* Halle, 1900.

404 Sir David Lyndsay, c. 1490-c. 1555.

Ane Pleasant Satyre of the Thrie Estaitis (1540).
Edição por D. Laing, Edinburgh, 1879.
W. Murison: *Sir David Lyndsay.* Edinburgh, 1938.

405 *Den Spyeghel der salicheyt van Elckerlyc* (século XV).

Edições por H. Logeman, Gent, 1892, e por K. H. de Raaf, Groningen, 1897.
The Summoning of Everyman (1529).
Edições por K. Goedeke, Hannover, 1865, e por F. Sidgwick, London, 1902.
K. Goedeke: *Everyman, Homulus und Hekastus.* Hannover, 1865. (Introdução da edição citada.)
J. Van Mierlo: "De dichter van Elckerlyc". (In: *Verslagen van de Koninkl. Vlaamse Academie*, 1940.)

H. de Vocht: *Everyman. A Comparative Study, with Special Reference to Elckerlyc.* (Materials for the Study of Old English Drama. N. Y., 20, 1947.)

406 Sebastian Brant, 1458-1521.
Das Narrenschiff (1494) (a tradução inglesa é de 1509).
Edição por H. Koegler, Basel, 1913.
C. H. Herford: *The Literary Relations of England and Germany in the 16th. Century.* Cambridge, 1886.
M. Rajewski: *Sebastian Brant.* London, 1944.

407 John Skelton, c. 1460-1529.
Colyn Cloute; The Boke of Phyllyp Sparowe.
Edição por Ph. Henderson, London, 1949.
W. H. Auden: "John Skelton". (In: *The Great Tudors.* London, 1935.)
H. L. R. Edwards: *Skelton.* London, 1949.

408 *Der Ackermann aus Böhmen* (c. 1400).
Edições por A. Bernt e K. Burdach (In: *Vom Mittelalter zur Reformation,* vol. III, p. I, Berlin, 1917), e por A. Huebner, Leipzig, 1937.
K. Burdach: "Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit". (In: *Vom Mittelalter zur Reformation,* vol. III, 2ª ed., Berlin, 1932.)
E. Gierach: "Der Ackermann aus Böhmen". (In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon.* Vol. II. Leipzig, 1932.)

409 Eustache Deschamps, c. 1340-c. 1410.
Miroir de Mariage; muitos outros poemas didáticos, 1200 ballades, 200 rondeaux, etc.
Edição por G. Raynaud, 10 vols., Paris, 1878/1901.
E. Hoepffner: *Eustache Deschamps, Leben und Werke.* Strasbourg, 1904.

410 L. Dimier: *Les danses macabres et l'idée de la mort dans l'art chrétien.* 4ª ed., Paris, 1908.
Fl. Whyte: *The Dance of Death in Spain and Catalonia.* Baltimore, 1931.
J. M. Clarke: *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance.* London, 1950.

411 William Dunbar, c. 1460-c. 1520.
The Thrissil and the Roise (1503); *The Dance of the Sevin Deidly Synnis* (1503/1508). *Lament for the Makaris.*
Edições por J. Small, 3 vols., 1884/1893, e por W. M. Mackenzie, Edinburgh, 1932.
J. Schipper: *William Dunbar. Sein Leben und seine Gedichte.* Berlin, 1884.
R. A. Taylor: *Dunbar.* London, 1932.
J. W. Baxter: *William Dunbar.* London, 1952

412 Jorge Manrique, c. 1440-1479.
Cancionero.

Edições do *Cancionero* por R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1912, e por A. Cortina, Clásicos Castellanos, vol. XCIV, Madrid, 1929.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de la poesía castellana en la Edad Media.* Vol. II. Madrid, 1913.
A. Krause: *Jorge Manrique and the Cult of Death in the Quatrocientos.* Berkeley, 1937.
P. Salinas: *Jorge Manrique o Tradición y Originalidad.* Buenos Aires, 1947.
V. Borghini: *Jorge Manrique, la sua poesia, i suoi tempi.* Genova, 1952.

413 Am. Castro: *Curso de Literatura española.* Barcelona, 1933.

414 R. Burkart: "Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon". (In: L. Spitzer: *Romanische Stil-und Literaturstudien.* Marburg, 1931.)

415 François Villon, c. 1431/1432-depois de 1464.
Le Petit Testament (1456); *Le Grand Testament* (c. 1461/1462).
Primeiras edições: Paris, 1489, e por Cl. Marot, Paris, 1532.
Edições modernas: por L. Thuasne, 3 vols., Paris, 1923; por L. Dimier, Paris, 1927; por A. Jeanroy, Paris, 1934; por A. Longnon e L. Foulet, 4ª ed., 1932.
G. Paris: *François Villon.* Paris, 1901.
P. Champion: *François Villon, sa vie et son temps.* 2ª ed. Paris, 1933.
F. Desonay: *Villon.* Paris, 1933.
I. Siciliano: *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge.* Paris, 1934.
L. Cons: *État présent des études sur Villon.* Paris, 1936.
E. F. Chaney: *François Villon in his Environment.* Oxford, 1948.
S. Battaglia: *François Villon.* Napoli, 1953.

PARTE IV

RENASCENÇA E REFORMA

Capítulo I

O “QUATTROCENTO”

GIORGIO Vasari, o famoso biógrafo dos artistas italianos da Renascença, não é um guia muito seguro; os historiadores das artes plásticas tiveram oportunidades de retificar-lhe muitos erros. Contudo, a ideia geral da sua obra dominou os séculos XVII e XVIII: o “Cinquecento”, o século de Rafael e Miguel Ângelo, foi considerado o mais alto cume da arte italiana e europeia; por consequência, a época anterior, o “Quattrocento”, ou século XV, foi apresentada como fase de preparação ainda primitiva. A autoridade de Vasari caiu quando Ruskin e os pintores ingleses contemporâneos seus, que se chamavam “pré-rafaelistas”, descobriram a beleza superior da arte “quattrocentista”, “antes de Rafael”. Em vez de Vasari, subiram na apreciação os *Commentarii* do grande escultor Lorenzo Ghiberti[416]. Hoje, prefere-se até o “Trecento”: Giotto é considerado o maior de todos. Mas isso não impede admitir que o mundo nunca viu reunido, durante poucos decênios e em uma região limitada, tanto esplendor das artes plásticas como na Itália e particularmente na Florença do século XV.

“In illo tempore”, Brunelleschi colocou em cima da catedral de Santa Maria Del Fiore a célebre cúpula, único exemplo de uma obra de arquitetura que conseguiu modificar uma paisagem: o vale entre San Miniato e Fiesole não pode ser lembrado sem aquela cúpula. O próprio Ghiberti fez para o Batistério, a dez passos da catedral, as portas de bronze que resumem a história sacra e que Miguel Ângelo achou dignas de servirem como portas

do Paraíso. Donatello transformou os suaves milagres de são Francisco em visões plásticas de fulgor naturalista, cheias de violência barroca, enquanto Fra Angélico da Fiesole viu abertos os céus com a Virgem e todos os anjos e santos. Pisanello eternizou os perfis dos *condottieri* e cardeais da Renascença em inesquecíveis medalhas de bronze, e Luca della Robbia encheu Florença de *madonnas-meninas* e *jesus-bambini* em tijolo esmaltado. Nas igrejas acumularam-se os quadros clássicos de Masaccio e os românticos de Fra Filippo Lippi; em frente do *Trionfo della Morte*, no cemitério de Pisa, pintou Benozzo Gozzoli, sob pretexto de quadros bíblicos, todas as alegrias da vida, e ao mesmo tempo, em Veneza, Giovanni Bellini fez aqueles quadros de altar dos quais Anselm Feuerbach dizia: “Belas mulheres e homens dignos, conversando em torno da Virgem, à sombra de laranjeiras, e, embaixo, um pequeno anjo, tocando o violino; não sei de imagem mais completa da vida em felicidade.” Nos mesmos poucos decênios, Andrea Mantegna ressuscitou as glórias dos triunfos militares da Roma antiga, Verrocchio dominou Veneza pelo gesto imperioso do *condottiere* Colleoni, na sua estátua equestre; Melozzo da Forli representou o poder sereno dos Papas; e Botticelli viu Afrodite sair das ondas e todas as musas dançando no bosque primaveril, perto de Florença, e Perugino e Chirlandajo transformaram o próprio céu em Florença celeste; Signorelli pintou os terrores do último dia, na catedral de Orvieto, e as festas de Pã nos jardins dos Medici, e, enfim, apareceu Leonardo. Quatro séculos depois, um artista, após ter lido Ghibert, dizia: “Estou com vontade, no caso de encontrar qualquer florentino, de tirar o chapéu e curvar-me.”

Nessa fabulosa evolução artística, a imitação da Antiguidade desempenhou papel muito menor do que se pensa. Mantegna é antes uma exceção, e os escultores da família Pisano, nos séculos XIII e XIV, são mais arcaizantes do que todos os artistas do “Quattrocento” juntos; o século conhecia, aliás, só um número reduzido de obras de arte antiga que podiam servir de modelos. No fundo, a arte do “Quattrocento” não é um “renascimento” da Antiguidade, e sim uma expressão italiana “moderna”; a Antiguidade serviu só de subsídio, para justificar, pela sua autoridade, as inovações radicais. A arte italiana do “Quattrocento”, que hoje nos parece cultíssima e requintada, e que no século XIX inspirou entusiasmo máximo aos adeptos da “torre de marfim” pré-rafaelita, era no seu tempo uma arte

popular. Basta ler, em Ghiberti e Vasari, os testemunhos do interesse vivíssimo com que o povo acompanhou a vida artística. A arte do "Quattrocento" tem as suas bases na tradição gótica e no gênio nacional italiano, sendo o estudo da arte antiga apenas subsidiário[417]; e esse fato é da maior importância também para a historiografia literária. Encontrar-se-ão os elementos da tradição medieval e do realismo popular na literatura classicista e requintada do "Quattrocento".

Essa verificação afeta a interpretação usual da Renascença. Contudo, as linhas gerais da tese de Burckhardt[418] podem ser mantidas, se se introduzem, de antemão, considerações de ordem sociológica[419]; outras modificações essenciais serão o resultado da análise da evolução literária em língua italiana e em língua latina.

A base econômica do "Quattrocento" italiano é a feudalização da cidade. As pequenas repúblicas urbanas conquistaram terrenos e campos "fuori le mura", transformando-se em latifundiários. A cidade de Florença acabará encampando a Toscana inteira. Os banqueiros e grandes comerciantes do "Trecento" preferem agora negócios menos arriscados. A classe dirigente das repúblicas urbanas – os representantes do capital financeiro – torna-se aristocrática; aparece, mais uma vez, o fenômeno que Veblen denunciou como "conspicuous consumption". Em Florença, a família Medici, casa de banqueiros com grande prestígio político, assume, junto com as famílias relacionadas (e as adversárias, como os Strozzi e Pitti), as funções de uma aristocracia feudal. Mas não renegam – a base popular do regime não o permitiria – as suas origens burguesas; um verdadeiro feudalismo já é impossível na Itália. O novo "aristocrata" é um antigo "brasseur d'affaires", que transformou o individualismo comercial em individualismo da arte de viver. O tipo representativo da época é uma mistura de cavaleiro feudal e burguês rico e culto, uma criatura que reúne todas as qualidades ideais então conhecidas: é uma espécie de super-homem, aquele "tipo ideal" que se encarnou em Lorenzo de Medici, ou em Cesar Borgia. Tipo que desconhece as obrigações morais comuns para dedicar-se inteiramente ao desenvolvimento da sua personalidade como a uma arte. Um Lorenzo de Medici transformará a arte em vida; um Cesar Borgia transformará sua política criminosa em arte. Essa arte nada tem de idealista, porque se baseia no realismo daquela unidade perfeita de corpo e alma que é o grande indivíduo. As

possibilidades do indivíduo são ilimitadas. É isso que explica um dos fenômenos mais estranhos do "Quattrocento": o interesse pela magia. Porque a magia promete onipotência ao indivíduo.

Os novos "clérigos" que substituem os da Igreja no serviço da nova aristocracia são os humanistas. À transformação do individualismo econômico da burguesia italiana em individualismo literário corresponde a transformação do clero revoltado da Idade Média italiana em "Intelligentzia". Os humanistas fornecem as ideologias à República, considerada como obra de arte política, e ao desenvolvimento harmonioso do indivíduo; justificam a nova mentalidade pela citação dos modelos da Antiguidade; conquistam novas regiões da alma, da paisagem, do Planeta, para alargar o campo da experiência humana, seguindo a alargamento geográfico das atividades econômicas. Ora, o Estado como obra de arte, o desenvolvimento do indivíduo, a revivificação da Antiguidade e a descoberta de Homem e Mundo são, segundo Burckhardt, os traços essenciais da Renascença. Apenas, Burckhardt deixou de lado tudo o que se inspirou em outras fontes – tradições medievais, influências populares – e que, no entanto, acompanha como corrente secundária o século inteiro.

"O Estado como obra de arte do grande indivíduo", eis a tirania, não no sentido do despotismo, mas no sentido que a Antiguidade grega deu ao termo *tyrannis*. São "tiranos" – burgueses, fazendo negócios políticos – os grandes *condottieri* que se apoderaram, pelas armas e pelo dinheiro, do Estado: Giangaleazzo Visconti, Francesco Sforza, o rei Ferrante em Nápoles, Cosimo e Lorenzo de Medici; só os filhos destes serão realmente "tiranos", no sentido pejorativo, e só os Borgias, que são estrangeiros, naturais da Espanha, começam logo como déspotas. A centralização do poder leva ao desenvolvimento de uma administração complicada e de uma doutrina administrativa; enfim, a uma doutrina política: surgirá Maquiavel. E ao abuso da "tirania antiga" responderá o abuso do "tiranicídio à maneira antiga": o catilinarismo de Lorenzino de Medici, dito "Lorenzaccio".

O individualismo é tradição na Itália. A sua primeira forma é a solidão do grande exilado: Dante. Os exílios, tão frequentes nas repúblicas turbulentas do "Quattrocento", libertam o indivíduo da estreiteza das cidades medievais, ensinam o cosmopolitismo. Nasce o "uomo universale", esse tipo bem renascentista, encarnado pela primeira vez em Petrarca; e a maior

aspiração desse homem universal é a "Glória". E a Glória, por sua vez, ajuda a acrescentar traços imaginários ao indivíduo real e a formar a lenda em torno do "grande homem". Ao mesmo tempo, os que formam essas lendas por meio de uma propaganda literária, os humanistas, participam do êxito: a Glória não cabe apenas ao poder físico, mas também ao trabalho intelectual. Nisto reside a feição "moderna" do "Quattrocento"; e esse "modernismo" justifica-se pela descoberta da existência de um mundo espiritual, igual em direitos ao mundo material, na Grécia antiga. A tradição romana – e os estudos de literatura romana – nunca sofreu interrupção durante a Idade Média. Mas só o renascimento dos estudos gregos, pela influência de bizantinos eruditos como Gemistos Pleton, Bessarion, Theodoros Gaza e tantos outros, começa o verdadeiro humanismo[420].

O desenvolvimento dos estudos clássicos durante o "Quattrocento" é enorme. É um grande movimento científico e literário[421], localizado nos centros da vida italiana. O centro mais antigo e mais poderoso é Florença, a cidade de Petrarca. Luigi Marsili († 1394), amigo do poeta, criou, no convento de Santo Spirito, o primeiro centro de estudos clássicos. O seu amigo e discípulo Coluccio Salutati († 1406), chanceler da República, introduziu o estilo de Sêneca nos documentos oficiais; desde então, o humanista que sabe escrever um latim clássico é indispensável nos negócios políticos. Outro chanceler da República, Leonardo Bruni, chamado Aretino († 1444), é nomeado historiógrafo oficial, e quando morre é homenageado com sepultamento no Panteão nacional de Santa Croce. Gianfrancesco Poggio Bracciolini († 1459) tem a sorte de descobrir em conventos alemães e franceses nada menos do que dezenove dicursos de Cícero até então desconhecidos, e o poema de Lucrécio. Marsilio Ficino († 1499) traduz os diálogos de Platão para o latim e funda a Academia platônica, em Florença.

Em Nápoles, o grande Giovanni Pontano († 1503) cria outra academia; ele mesmo, erudito e poeta de gênio, é uma academia em pessoa. Em Roma, a feição medieval do Papado cria certos obstáculos. Flavio Biondo († 1463), o fundador da arqueologia, é uma figura solitária, e o grande Lorenzo Valla († 1457), revelando a falsificação da chamada Doação Constantina, está em oposição. Mas com Pio II († 1464), antes Enea Silvio Piccolomini, um humanista eruditíssimo sobe ao trono papal, e Pomponio Laeto funda a Academia romana. A massa de conhecimentos que esses

homens desenterraram é imensa. Iniciaram ou renovaram estudos de extensão enciclopédica, em todos os setores do saber humano. Mas a conquista que mais lhes importava era o estilo ciceroniano: a capacidade de exprimir o pensamento em língua clássica. O esteticismo dominava também a ciência.

A fome de saber coisas novas ou esquecidas não é menor do que a aspiração de vestir de beleza todos os fenômenos da vida. As grandes descobertas geográficas não estão – ou estão apenas de maneira secundária – ligadas ao humanismo; as cidades italianas foram antes prejudicadas pelo comércio ultramarino dos portugueses e espanhóis. Mas no seio do mundo conhecido descobre-se a paisagem, desde a memorável subida ao Mont Ventoux, em 26 de abril de 1336, até que Pontano cantou, em latim classicíssimo e espírito romântico, a beleza do golfo de Nápoles. Não se esqueceu, porém, a advertência de santo Agostinho, que Petrarca lera no alto da montanha: cria-se um novo lirismo pessoal, que, diferente do lirismo espiritualista do “Trecento”, pretende exprimir o homem integral, os movimentos da alma e a sensualidade do corpo, a emoção, a cultura e a beleza física.

A literatura italiana do “Quattrocento”[422] não parece estar à altura da arte contemporânea. Lorenzo de Medici, Poliziano, Pulci, Boiardo, Sannazzaro, com todas as suas qualidades admiráveis, não se comparam aos Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Bellini, Boticelli. Até há pouco, a historiografia literária acompanhou o relativo desprezo que o crítico genial Francesco De Sanctis manifestara com respeito à literatura do “Quattrocento”[423]: Lorenzo de Medici, diletante bem dotado, que não tomou bastante a sério a literatura; Poliziano, artista vazio, *virtuose* da forma sem conteúdo; Pulci, humorista de *lazzi* populares; Boiardo, poeta de ambições demasiadamente grandes para a sua capacidade; Sannazzaro, compondo mosaicos de citações clássicas. Hoje, a apreciação é muito diferente[424]: Lorenzo, realista genial da vida rústica; Poliziano, escondendo atrás da forma fácil verdades filosóficas; Pulci, porta-voz do bom senso popular; Boiardo, o maior dos poetas “primitivos”, digno dos “pré-rafaelitas primitivos” do “Quattrocento”; Sannazzaro, poeta da melancolia nobre, de espírito virgiliano.

No julgamento de De Sanctis influíram cogitações de moralista e patriota: pretendendo demonstrar o sucessivo esvaziamento da forma artística

que levou a Itália ao mero virtuosismo verbal e musical, expressão da derrota política e da corrupção moral, De Sanctis viu o "Quattrocento" como precursor do "Cinquecento" e da catástrofe da Itália. Não tendo acompanhado bem as mudanças na crítica das artes plásticas no seu tempo, De Sanctis não tomara conhecimento da revalorização da arte *quattrocentista* em relação à *cinquecentista*; não deu atenção à descoberta dos valores "pré-rafaelitas", da frescura juvenil de Botticelli, da religiosidade ingênua de Perugino, do naturalismo violento de Donatello, da força "primitiva" de todos eles. De Sanctis continuou a considerar o "Quattrocento" como início da decadência, enquanto a historiografia e a crítica das artes plásticas já julgavam a época como de mocidade, realismo e "primitivismo", no alto sentido desses termos. Carducci, nos seus trabalhos de edição e crítica sobre Lorenzo e Poliziano, já adivinhara esse resultado da crítica mais recente[425].

O "Quattrocento" italiano é o tempo de um grande renascimento da literatura popular. Na península inteira ressoa uma sinfonia rústica de "frottole", "villotte", "caccie", "madrigali", "dialoghi"; a historiografia da música revelou a existência, ignorada pela historiografia literária, de um centro de poesia popular na região vêneta[426]. Com essa descoberta, a figura, até então isolada, do patrício veneziano Leonardo Giustiniani[427], colocou-se, de repente, no centro da evolução literária. Assim como os seus contemporâneos espanhóis Juan de Mena e Santillana, o aristocrata veneziano imita os *strambotti* e *canzonette* da poesia popular, as pequenas cenas entre namorados, os lamentos e alegrias, e imita-os com tanta naturalidade e delicadeza que o povo não observou o fundo de melancolia aristocrática desses versos: o sucesso das "giustiniane", em toda a Itália, foi enorme, e – o que é muito significativo – nem os humanistas eruditos resistiram ao encanto popular; o arqueólogo erudito Flavio Biondo diz de Giustiniani que "dulcissimis carminibus et peritissime vulgariter compositis replevit Italiam". Em face do novo comércio ultramarino dos portugueses e espanhóis, o comércio das cidades italianas tomou feição continental, depois nacional e provinciana. O realismo *quattrocentista* tem algo de regionalismo.

Esse provincialismo é, por outro lado, responsável pelo relativo atraso da filosofia italiana no século XV. As velhas universidades italianas, inacessíveis ao humanismo, continuavam centros da escolástica; lá sobreviveu

também o nominalismo, defendendo-se contra a ortodoxia e aliando-se, em Pádua, aos comentadores "alexandrinistas" de Aristóteles, aristotélicos heréticos, dos quais Pomponazzi é o mais famoso. Até um humanista diferente, como Pico da Mirandola, quando defende a escolástica, pensa em primeira linha em escotismo e nominalismo. Com efeito, se não fosse o latim "bárbaro" dos escolásticos, que devia causar repulsa aos estilistas ciceronianos, o nominalismo agradaria aos humanistas: é uma oposição de empiristas contra o intelectualismo da escolástica ortodoxa, assim como os humanistas são empiristas dos estudos clássicos contra a adaptação alegórica da tradição antiga pelo pensamento medieval. O nominalismo substitui as abstrações e generalizações pelos objetos concretos e pelos indivíduos, assim como a beleza abstrata e celeste do "Trecento" é substituída, no "Quattrocento", pela beleza concreta, terrestre, física. O sintoma formal da nova atitude é o novo metro da poesia épica: em vez da *terza rima*, que foi a base da arquitetura homogênea do poema de Dante, aparece a *ottava rima*, cujo esquema de rimas – a b a b a b c c – dá à estrofe um fim, um acabamento, tornando-a independente da estrofe seguinte. Cada *ottava rima* é um indivíduo métrico, completo em si, e o poema épico do "Quattrocento" compõe-se de grande número desses indivíduos métricos, mais independentes e mais musicais do que a *terza rima*, mas também mais monótonos e menos expressivos; lembram a beleza sempre igual, sempre perfeita e algo monótona dos quadros de certos pintores da Renascença. O realismo renascentista acaba quase sempre em formalismo virtuoso.

Lorenzo de Medici[428], ao qual contemporâneos e posteridade deram o apelido "o Magnífico", é realista e *virtuose* ao mesmo tempo; o príncipe de estirpe burguesa reuniu em si todos os requintes da cidade altamente civilizada e toda a frescura dos campos primaveris da Toscana. A sua poesia respira a atmosfera erudita da sala de estudos da Biblioteca Laurenziana e da Academia platônica de Ficino, e o ar fresco em torno das vilas deliciosas de Poggio a Caiano e Careggi. Se o realismo não fosse o elemento mais forte, o humanista Lorenzo teria escrito em latim, e não em italiano; não seria o Magnífico que é: o único príncipe que foi um grande poeta.

Lorenzo parece petrarquista; o seu sentimento da natureza é idílico e convencional. "Belle, fresche e purpuree viole" – um soneto a Laura poderia começar assim. Mas Lorenzo não é um petrarquista comum, senão no

sentido em que toda a poesia lírica italiana descende de Petrarca. A sensualidade ardente das *Canzone di ballo* e dos *Trionfi* para o carnaval florentino não permite comparações, e o tom idílico de "O dolcissime notti, o giorni lieti" tem mais da "Primavera" de Botticelli do que da solidão de Vaucluse. Com o mesmo ânimo, goza da melancolia noturna, da dança das camponesas, e de outros prazeres mais concretos. O seu realismo inclui tudo, alma e corpo, tem algo de homérico. Daí certos traços naturalistas no meio das petrarquizantes *Selve d'amore*, o realismo quase impassível, flaubertiano, das descrições, nos idílios *Ambra* e *Corinto*, e, enfim, o humorismo do quadro de amores rústicos, na *Nencia*. Este último idílio é a única obra-prima realmente perfeita do Magnífico. O elemento de diletantismo que havia no príncipe, a condescendência do grande senhor em fazer poesia, não o deixou atravessar a fronteira da improvisação virtuosa. Mas, quando improvisa, dá poesia autêntica, porque tinha espírito e imaginação; florentino legítimo, ou antes, burguês florentino legítimo. Em Lorenzo de Médici, a alma florentina serve-se da cultura clássica para exprimir com toda a franqueza a sua índole pagã. Os famosos versos carnavalescos –

> "Quant' è bella giovinezza,
> Che si fugge tuttavia!
> Chi vuol esser lieto, sia:
> Di doman non c'è certezza." –

serviram e servirão a todas as gerações para inspirar-lhes saudades da Cidade eternamente jovem, com sua cúpula, com os passeios ao longo do Arno, com o panorama que se estende do alto de San Miniato. Para nós, são versos de saudade romântica. Mas, em Lorenzo são o primeiro grito de Dionisos depois de mil anos de silêncio. Contudo, Lorenzo não é apenas pagão. O fundo de melancolia naqueles versos adverte contra essa interpretação. As suas *Laudi sacre*, das quais a mais bela se dirige ao Crucifixo, a peça religiosa *Santi Giovanni e Paolo*, a meditação grave da vaidade terrestre, na *Altercazione*, não podem ser consideradas como expressões de hipocrisia. Mas tampouco o Magnífico é um torturado entre os prazeres do paganismo

e os remorsos cristãos. Lorenzo é discípulo de Marsilio Ficino, que sabia harmonizar bem o cristianismo e o platonismo. O próprio platonismo florentino já não é da Grécia ingênua. A luta íntima de Lorenzo trava-se entre o supranaturalismo platônico e outro platonismo, nostálgico do idílio homérico. Daí a melancolia, daí as tentativas espiritualistas, religiosas, no sentido do "Trecento". Daí também o ligeiro verniz de petrarquismo. Mas, como Lorenzo não era, em realidade, um espírito religioso, e sim muito profano, a sua nostalgia chegou a outros fins que não a poesia cristã; chegou à poesia primitiva, rústica, idílica, e com o virtuosismo da sua cultura requintada conseguiu realizar com a maior perfeição o idílio. Fazendo poesia popular, deu a realidade diferente da arte ao seu sonho, e deixou à posteridade a imagem perfeita de uma idade áurea:

"Quant' è bella giovinezza...".

A poesia de Lorenzo é típica do realismo do "Quattrocento". Os elementos desse realismo são o primitivismo intencional, como em Giustiniani, e o paganismo sensual, como na poesia culta, as mais das vezes latina, dos humanistas, e ao qual seria mais exato chamar "naturalismo", no sentido filosófico, ou no sentido em que se fala do "naturalismo sexual" dos antigos. O virtuosismo da forma corresponde ao "intencional" de ambos os elementos. Sem o "intuito", o primitivismo seria a ingenuidade anacrônica, "romântica", da "matière antique", do *Roman de Troie* ou do *Roman d'Enéas*. Se um poeta "primitivo" medieval tivesse sido dono da cultura clássica do "Quattrocento", teria sido capaz de tratar assuntos de cavalaria com ironia ligeira e no espírito do idílio. Teria sido uma poesia como a realizou Matteo Maria Boiardo[429]. Aristocrata da Emilia, então uma das regiões atrasadas e ainda um pouco feudais da Itália, Boiardo vive em sua vila no campo, dedicado a estudos humanísticos. É um *hobereau* culto, com certa saudade dos tempos melhores da cavalaria; mas já seria incapaz de participar das rudezas dos cavaleiros autênticos – é um italiano do "Quattrocento". Chamar "primitivo" a Boiardo não quer dizer que lhe falte arte: os seus sonetos amorosos, dirigidos a Antonio Caprara, são dos mais belos

da língua e dos mais bem construídos. O primitivismo está na ideia de escrever, em pleno "Quattrocento", uma epopeia de cavalaria, o *Orlando Innamorato*, que pretendeu ser uma *Chanson de Roland* italiana. Só ocasionalmente Boiardo revela ironia, porque já não acredita bem nas façanhas sobre-humanas dos cavaleiros. Em geral, a sua atitude diante do assunto é romântica, e romântica também é a falta de composição: inúmeros episódios, muitos entre eles admiráveis, compõem uma epopeia vasta e desordenada, sem finalidade manifesta nem sentido secreto; obra que deste modo não acabaria nunca, e ficou realmente fragmento. Boiardo nunca pode ser comparado com o seu continuador Ariosto, que é homem diferente e artista incomparavelmente maior; mas Boiardo é mais sincero, mesmo na poesia amorosa. Menos artista e mais sincero, em comparação com seu grande sucessor: neste sentido, Boiardo é primitivo, talvez o único poeta realmente primitivo da literatura mais velha da Europa.

Haverá quem considere impossível um primitivismo autêntico no "Quattrocento" italiano, época da arte mais consciente. O realismo de Lorenzo de Medici e o romantismo de Boiardo seriam atitudes intencionais, de condescendência com a poesia popular, a rústica e a da cavalaria. Lorenzo e Boiardo são, afinal, mais ou menos contemporâneos de Juan de Mena e do Marquês de Santillana. O povo italiano, porém, base de uma civilização mais antiga, e portanto mais consciente, já é capaz de tomar atitude própria em face das modificações sociais, que no mundo "flamboyant" só produziram reações aristocráticas. Na Itália, o feudalismo acabou mais cedo do que em outra parte, e a literatura italiana não possui "epopeia nacional". Em compensação, produziu uma literatura de escárnio popular contra o feudalismo; o cume dessa literatura é a epopeia herói-cômica de Pulci, que é ao mesmo tempo o testemunho mais forte do realismo do "Quattrocento".

Como fonte de Pulci indicaram-se os romances *Reali di Francia* e *Guerino il Meschino*, de Andrea dei Magnabotti († 1431), versões fantásticas da "geste de Charlemagne"[430]. Pertencem à última fase da transformação do "roman courtois" em livro popular, em "Volksbuch". Preparam, inconscientemente, o que será romantismo consciente e ironizado em Ariosto. A tradição a que Pulci pertence é, porém, outra. Por volta de 1200, dois autores da terra firme de Veneza, que se chamavam provavelmente

Minocchio de Pádua e Nicola da Verona, escreveram duas epopeias de cavalaria, em língua francesa: *L'Entrée d'Espagne* e a sua continuação*, La prise de Pampelune*[431]. O que distingue essas *gestes* franco-vênetas das *gestes* francesas do ciclo de Carlos Magno, é o caráter de Rolando; o grande cavaleiro aparece prepotente, irascível e violento, tal como um burguês ou pequeno-burguês italiano imagina um senhor feudal de outras terras. Nesta tradição está Pulci.

Luigi Pulci[432] foi sempre muito admirado. O *Morgante* não tem nada em comum com as epopeias herói-cômicas dos séculos XVI e XVII, paródias classicistas e algo fatigantes da epopeia homérico-virgiliana da Renascença. O *Morgante* zomba de outro objeto: do romance de cavalaria. Mas tem menos de Cervantes que de Rabelais. Os personagens principais são os gigantes grosseiros Morgante e Margutte, personificações de um "naturalismo" brutal dos instintos, imensamente ridículas. O próprio Pulci não é grosseiro; lembra a malícia fina da qual, na Toscana, até a gente simples é capaz, e os seus versos são de uma perfeição formal considerável; Byron considerou-os os melhores versos da língua italiana. Apesar de tudo isso, as opiniões sobre Pulci divergem muito. O *Morgante* é paródia; mas paródia de quê? Paródia da cavalaria? Ou paródia da paródia involuntária da cavalaria nos romances populares, à maneira de Magnabotti? Ou paródia da civilização aristocrática, da qual Pulci, cortesão dos Medici, fez parte? Ou da civilização cristã inteira? Aceitar-se-ia esta última interpretação lendo-se os versos (os mais famosos do poema) nos quais Pulci zomba do Credo:

"Ma sopra tutto nel buon vin ho fede,
E credo che sia salvo chi gli crede.
E credo nella torta e nel tortello:
L'uno è la madre, e l'altro è il suo figliuolo."

Mas Pulci não tem objetivos de livre-pensador. Outras vezes, fala como um burguês medieval. Acabamos acreditando que não quer parodiar nada, mas apenas fazer rir: seria o rei dos *lazzi* florentinos, alegres e espirituosos, sem *arrière-pensées* profundas.

Pulci é, em primeira linha, um burguês florentino, sorrindo dos costumes grosseiros – comer muito, beber muito, e o resto – dos populares e da gente dos campos. Nisso, ele é medieval. É menos da epopeia da cavalaria que ele zomba do que da desfiguração involuntariamente cômica dessa epopeia nos romances populares; o verdadeiro aristocratismo não lhe inspira riso, e a propósito da morte de Orlando o humorista sabe escrever versos comovidos e quase sublimes. Mas, em geral, Pulci – como o autor da *Entrée d'Espagne* – não acredita em virtudes extraordinárias dos cavaleiros; como todos os italianos, é republicano por instinto, porque os reis lhe parecem homens como os outros homens. Cavaleiros, sim; mas as aventuras que se contam deles, são certamente exageradas e merecem um sorriso céptico. E quem sabe se é verdade tudo o que se conta de tempos remotos? E aquelas lendas santas que os padres contam no púlpito? Pulci não é ateu nem humanista pagão; os seus conhecimentos clássicos eram bem fracos. Era, antes, contaminado pelo cepticismo de judeus convertidos ou de seitas judaizantes[433], e valeria a pena fazer um estudo comparativo do *Morgante* e da *Celestina*, obras quase contemporâneas. Mesmo assim sendo, Pulci permaneceu um filho autêntico da Toscana. O povo italiano é céptico por índole: vai à missa, mas não acredita em tudo o que se afirma do alto do púlpito. E bem italiano, do povo italiano, também é o prazer das histórias fantásticas, não pelo lado do romantismo, mas pela deformação caricatural dos contornos. Por isso, os personagens principais são os dois gigantes Morgante e Margutte, e um deles deu o título ao poema. A arte de Pulci consiste na transformação desses contornos desfigurados em arabescos engenhosos, de *esprit* inesgotável. Deste modo, a vida inteira transforma-se em arabescos do humorista, em *lazzi* enormes: quando Margutte morre de rir, o arcanjo Gabriel vem e anuncia que o defunto rirá no outro mundo por toda a eternidade, amém. A paródia popular não poupa nada, mas também não destrói nada. É a maravilha de um humor perfeitamente objetivo.

Pulci é o único poeta dos tempos modernos que lembra Aristófanes. O traço comum mais significativo é o "naturalismo", a representação e apresentação mais do que franca de todos os lados da natureza humana, inclusive dos físicos – atitude que não teria sido possível tomar antes da Renascença e do descobrimento, pelos humanistas, do "naturalismo" da Antiguidade greco-romana. Neste sentido Pulci também é "humanista", ou

antes, é a expressão extrema do realismo renascentista dos pintores e poetas florentinos. Sem dúvida, esse realismo nada tem que ver com o humanismo propriamente dito, o humanismo dos eruditos *quattrocentistas*, movimento livresco, literatura de segunda mão. A convivência deste humanismo e daquele realismo, tão típico do "Quattrocento", torna-se problema difícil. Custou muito descobrir e revalorizar o realismo *quattrocentista,* de Lorenzo e Pulci. O reverso da medalha é a desvalorização do humanismo: antigamente, os humanistas pareciam pensadores corajosos, precursores da Reforma e até do livre-pensamento; agora, parecem passadistas, reacionários, idólatras de um outro passado que não o cristão – a diferença importa pouco – substituindo a fé cega nas autoridades da Igreja pela fé cega nas autoridades Cícero e Sêneca. Evidentemente, é preciso reconsiderar o problema inteiro, procurando uma distinção mais nítida entre Renascença e Humanismo[434].

A distinção entre a Renascença e o Humanismo do "Quattrocento" não pode ser realizada sem reconsiderar o problema inteiro da Renascença e das renascenças, do Humanismo e dos humanismos. Quando se tratava de reabilitar – para compreender – a literatura "medieval", foi preciso destruir o próprio termo "Idade Média", salientando-se o papel da renascença carolíngia, da renascença ottoniana, da "Proto-Renascença" do século XII; de modo que a "grande" Renascença, a do "Quattrocento" e "Cinquecento", principalmente italiana, perdeu o aspecto de singularidade, de fenômeno único. Agora, quando se trata de definir melhor a Renascença do "Quattrocento", cumpre acentuar as diferenças entre as renascenças sucessivas, sem perder de vista o resultado precioso daqueles outros estudos: o fato de não haver, durante os séculos "medievais", solução de continuidade da tradição greco-romana. O estudo das tradições antigas nas artes plásticas medievais fornece para esse fim documentos e conclusões importantes[435].

À renascença carolíngia devemos o serviço inestimável de ter conservado a maior parte da literatura romana; mas a produção original dos monges e mestres-escolas de Carlos Magno é paupérrima. Em geral, não vão além da reunião e agrupamento de citações de autores antigos. Da mesma maneira, os pintores que iluminaram os manuscritos carolíngios contentaram-se em copiar originais romanos ou bizantinos, hoje em parte perdidos. Se foi realmente assim, a arte de copiar deve ter sido, no século

IX, maior do que em qualquer século posterior: pois os retratos e paisagens, naquelas miniaturas – Evangeliário do tesouro da catedral de Aquisgrana, saltério da Biblioteca universitária de Utrecht, Codex Aureus da Biblioteca Nacional de Munique, Evangeliário de Godescalc na Bibliotèque Nationale de Paris – são grandes obras de arte, tão perfeitas que durante muito tempo foram consideradas como trabalhos de pintores bizantinos. Revelam que aqueles monges dominaram perfeitamente os meios de expressão da arte greco-romana. Se foram "citações" pictóricas, então está demonstrado que a "renascença carolíngia" não foi uma renascença, e sim a continuação ininterrupta da tradição antiga. Os poetas e pintores carolíngios não tinham a consciência de que utilizavam uma arte alheia em espírito diferente.

O anacronismo só se torna evidente na "Proto-Renascença" do século XII. Assim como as estátuas da fachada da catedral de Reims são expressões de espírito gótico em formas gregas ou quase gregas, assim também os "humanistas", clérigos ou leigos, do século XII, misturam sem escrúpulos expressões antigas e cristão-feudais: o Aristóteles, citado nos seus tratados, é um monge e escolástico; Virgílio, um poeta cristão; Heitor e Aquiles, Eneias e Dido, nas epopeias medievais, são cavaleiros feudais e amantes provençais: Alexandre Magno, um cruzado. Diz-se que "à Idade Média faltava o senso histórico"; mas isso quer dizer que não se sentia a diferença essencial entre os tempos remotos da Antiguidade e o próprio tempo. Também isso é antes tradição viva do que renascença.

A "grande" Renascença italiana do século XV, do "Quattrocento", continuou esta tradição "medieval": aproxima-se da Antiguidade com o realismo ingênuo que a caracteriza – realismo de Lorenzo, de Pulci. Esse realismo florentino, toscano, italiano, é de origem burguesa ou popular: reflete as condições sociais da Itália do século XV. Aquele anacronismo transformou-se em identificação perfeita da Itália "moderna" com a "antiga"; o feudalismo já desaparecera, e com ele o aspecto feudal da Igreja, que é agora uma Igreja de humanistas. Os burgueses de Florença já não se distinguem sensivelmente dos burgueses atenienses: Lorenzo é um Péricles renascido, Pulci um novo Aristófanes; até Savonarola será um Cleon em hábito de monge. A identificação parece total.

Não podia, porém, ser esta a atitude dos intelectuais, dos humanistas que não participaram da economia burguesa, senão como "secretários",

"historiógrafos" e professores – parasitos da prosperidade alheia. Por isso, entre eles, até os descrentes ficaram fiéis à Igreja, potência essencialmente antiburguesa. Aquela identificação não lhes parecia perfeita; ao contrário, quanto mais se lhes aprofundaram os conhecimentos da Antiguidade, pretenso paraíso das letras e belas-artes, tanto mais dolorosamente sentiam a diferença entre a "Sacrosancta vetustas" e a atualidade burguesa, nada livre de resíduos antipáticos de aristocratismo feudal e "superstições cristãs". Pela primeira vez, a Antiguidade se apresentou em distância histórica, sem anacronismo. O resultado é uma literatura passadista, nostálgica, romântica. E, tratando-se de humanistas, começa como literatura em língua latina.

O "passadismo reacionário" dos humanistas não se repara logo, porque grande parte da literatura latina do "Quattrocento" é extremamente licenciosa – tentativa curiosa de recuperar o naturalismo sexual da Antiguidade. Poggio Bracciolini[436], o descobridor feliz de tantos manuscritos latinos, ainda se parece com os goliardos medievais; as suas *Facetiae*, as histórias alegres e obscenas, à maneira de Boccaccio, que os altos funcionários da Cúria Romana costumavam contar nas reuniões noturnas do "Bugiale" (sala de mentiras) do Vaticano, lembram os *fabliaux*. Antonio Beccadelli, chamado Panormita (1394-1471), autor dos epigramas obscenos do *Hermaphroditus*, também foi comparado a um goliardo. Indubitavelmente "moderno" já é o patrício veneziano Francesco Barbaro[437]: grande homem de Estado e homem religioso, o moralista do tratado *De re uxoria* tem contudo opiniões bastante avançadas sobre o amor físico, embora as exprima sempre com serenidade aristocrática, enquanto Enea Silvio Piccolomini, mais tarde papa Pio II, não dissimula, na novela *De doubus amantibus,* a sensualidade do celibato forçado.

O grande poeta que conseguiu a transfiguração integral do "humano, humano demais", é Giovanni Pontano[438]; está quase esquecido, por causa da "língua morta" em que escreveu; mas a perda é nossa. Para ele, o latim não era língua morta; escreveu em latim com a naturalidade de um Catulo, mas com espírito moderno. Não a sua maior obra, mas a mais característica, é *De amore coniugali*, poema sobre o amor de esposos, de uma sensualidade dionisíaca e senso quase religioso da importância do amor físico. Complementos parecem os epitalâmios para o casamento de suas filhas, os

arrolos para o filhinho Lúcio, e os *Versus iambici*, canções fúnebres, profundamente sentidas, escritas quando lhe morreram mãe, esposa e filho.

O sentimento de amor, em Pontano, tem algo de cósmico: compreende a paisagem e o universo, vivificando tudo, de modo que as divindades e personagens mitológicas – artifícios fastidiosos em outros poetas – são, em Pontano, a coisa mais natural do mundo. O poema *Lepidina*, que celebra o casamento do rio Sebeto com a ninfa Partênope, personificação de Nápoles, é a obra-prima do poeta, da cidade do golfo, da qual todos os lugares queridos, personificados em ninfas, nereidas e tritões assistem à festa, verdadeira sinfonia paisagística. Mas a maior obra de Pontano é o poema didático *Urania*: explicação poética das doutrinas astrológicas, e na verdade um *pendant* dionisíaco de Lucrécio, um grandioso hino à luz do sol e das estrelas e à terra que iluminam –

> ".................Sic omnis ab alto
> Natura est; sequitur leges quas scripsit aether.
> Ipse Deus laeto spectat mortalia vultu."

O cristianismo parece abolido. Pontano, grande patriota italiano, é anticlerical nos seus diálogos, violento contra o Papado e o clero. Mas o mesmo Pontano, patrício do santo de Assisi, sabe escrever os hinos mais comoventes à Virgem e ao Crucifixo. A coerência não foi o seu lado mais forte. No fundo era um burguês pacato, um intelectual oportunista, desejoso de guardar a independência interior e a liberdade de gozar da família, das mulheres, dos livros e estudos, da paisagem e do universo inteiro, e do qual ficam, com as suas próprias palavras, alguns "Hendecasyllabi beati", quer dizer, versos felizes.

O teórico do "naturalismo" *quattrocentista* é Lorenzo Valla[439]. No seu diálogo *De voluptate*, aparece Antonio Beccadelli, o poeta licencioso do *Hermaphroditus*, disputando contra Leonardo Bruni Aretino, representante da união oportunista entre cristianismo e estoicismo, que era a filosofia comum dos humanistas, herdada das leituras medievais de Boécio. Beccadelli, no diálogo, é porta-voz de Valla contra esse estoicismo cristão.

Ressuscita a figura, amaldiçoada havia séculos, de Epicuro: o prazer, afirma, é o verdadeiro objetivo da vida humana, e o epicurismo é perfeitamente compatível com o cristianismo, que também aspira a um prazer: o da beatitude eterna. Valla é mais conhecido como adversário feroz da filosofia aristotélica e como agudíssimo crítico histórico: descobriu que a famosa doação constantina, sobre a qual os Papas baseavam o seu poder temporal, era uma falsificação. O livre-pensador Valla até é humanista contra o humanismo: em vez de idolatrar Lívio, o historiador elegante do rei Fernando de Nápoles traduziu Tucídides; atacou Cícero, o ídolo dos humanistas, substituindo a sua autoridade estilística pela de Quintiliano, do qual Poggio Bracciolini acabava de descobrir o manuscrito da *Institutio oratoria*; e Valla considerava como obra principal da sua vida os *Elegantiarum linguae latinae libri VI*, nos quais restaurou o uso clássico da língua latina. Valla, exercendo crítica histórica, preferindo o gramático Quintiliano ao orador Cícero, restabelecendo o uso de uma língua já não falada, só pode ser caracterizado como historicista; historicismo de oposição, irreverente, reverso do passadismo nostálgico dos outros humanistas. Valla é também historicista no restabelecimento anacrônico da moral epicureia. E essa combinação de historicismo com "naturalismo" é bem classicista. Um verdadeiro classicismo no "Quattrocento" "primitivo" só é possível como restauração historicista do naturalismo moral dos antigos. Pontano apresenta o naturalismo de maneira ingênua; ele é mesmo assim, por natureza. A tentativa de apresentar o naturalismo moral como poesia histórica, sucessão legítima da poesia antiga, eis o classicismo de Poliziano.

Ambrogio Poliziano[440], considerado como humanista, parece apenas um imitador virtuosíssimo dos autores clássicos; mas considerado como "naturalista", poeta do hedonismo alegre, parece então aplicar a mesma virtuosidade à celebração dos prazeres efêmeros da "bela giovinezza" do seu amigo e patrão Lorenzo. De qualquer modo, parecerá *virtuose* vazio que sabe fazer tudo com a mesma elegância. Daí a grave injustiça tantas vezes cometida contra esse poeta autêntico. Em Poliziano encontram-se realismo "primitivo", popular, de Lorenzo, e a poesia culta de Pontano; a ligação é feita pelo historicismo, do qual Valla era o representante, pela vontade consciente não de imitar os antigos, e sim de sentir e escrever como os antigos. Pelo seu historicismo, Poliziano é o primeiro classicista das literaturas

europeias; e, já por isso, uma figura de alta significação histórica. Mas ele seria apenas isso, reproduzindo fria e elegantemente os modelos antigos, como tantos outros classicistas posteriores, se nele não houvesse uma angústia secreta que dá vida à sua poesia.

Poliziano foi humanista eruditíssimo, um dos fundadores da filologia moderna. Está cheio de reminiscências latinas e gregas, e na edição crítica das suas poesias italianas, por Carducci, aparecem indicadas, quase em todos os versos, e paráfrases de Teócrito, Horácio, Virgílio, Ovídio. Justamente nas poesias italianas Poliziano é mais convencional:

"Zefiro già di be' fioretti adorno
Avea de' monti falta ogni pruina:
Avea fatto al suo nido già ritorno
La stanca rondinella peregrina:
Soavemente all' ora mattutina:
E la ingegnosa pecchia al primo albore
Giva predando or uno or l'altro fiore."

São visões encantadoras do belo mundo mediterrâneo, as que começam com esses versos conhecidíssimos da *Stanze*; mas os pormenores são livrescos, não são vistos, não dão um quadro completo. São antes uma série de belíssimas variações musicais sobre um tema antigo. As *Stanze* não têm conteúdo significativo – pelo menos parece assim – são uma série de paisagens, caças, festas, num mundo de pura imaginação: sonho alegre e vazio de um culto gozador da vida. Por isso, De Sanctis profetizou *ex eventu* que a "voluttà idillica" de Poliziano levará à musicalidade vazia de Metastasio e da ópera. Com efeito, seu *Orfeo* é a primeira ópera italiana; mas também pastoril de frescura toscana. O cultíssimo Poliziano, último requinte da civilização florentina, é ao mesmo tempo representante de uma poesia juvenil:

"Nel vago tempo di sua verde etate" –

assim começam as *Stanze*. Poliziano gosta de estudar ao ar livre, entre árvores e flores, e a primavera – Botticelli a pintou – é como a redentora dos seus instintos:

> "Ben venga maggio,
> E il gonfalon selvaggio".

Nas poesias latinas é que o naturalismo de Poliziano rebenta com toda a força, num erotismo muito mais lascivo do que o de Pontano; e ao mesmo tempo consegue a maravilha de exprimir na língua "morta" o sabor da paisagem da Toscana. Poliziano é um realista latino. Para esse historicista, o passado transformou-se em vida, sem as falsidades do passadismo. Ele mesmo se tornou homem antigo, unidade perfeita de alma e corpo. É a síntese do humanismo romântico com o realismo de Lorenzo.

Não realizou integralmente esse ideal anticristão ou antes acristão, pré-cristão. O cristianismo recalcado volta como platonismo, nesse amigo do platonista cristão Marsilio Ficino. As *Stanze*, aparentemente sem conteúdo sério, revelaram-se à análise ideológica como "alegoria da vida do espírito", poesia platônica. Não tem muita significação a poesia religiosa de Poliziano, os seus hinos à Virgem; o seu credo está na apóstrofe à deusa Palas: "O sacrosancta Dea, figlia di Giove". A angústia, pouco pagã, de Poliziano encontra-se na poesia erótica, perturbada pelos presságios da angústia maior que lhe causou o fim desgraçado da vida. Poliziano tem algo de um Oscar Wilde, mais culto e mais delicado. Logo depois vem Savonarola.

À luz dessa nova interpretação, já não é possível traçar uma linha reta de Poliziano a Metastasio; a história da literatura italiana perde um aspecto dramático. Em compensação, revela-se o verdadeiro lugar de uma das obras mais esquisitas dessa literatura: a *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna[441]. O romance enorme, cheio de descrições de obras de arte, palácios, jardins, foi classificado entre as obras típicas do "Cinquecento", produto máximo da "conspicuous consumption" dos *nouveaux riches* do século XVI. Mas é, por outro lado, obra de um padre, pretendendo dar uma

espécie de itinerário místico da alma, procurando imitar a visão de Dante; e a apresentação da viagem fantástica como sonho lembra bastante o *Roman de la Rose*. A *Hypnerotomachia Poliphili* seria bem medieval; mas o fim da viagem e a suprema felicidade de Polifilo é a contemplação da Vênus nua. Francesco Colonna não é inteiramente humanista nem inteiramente *trecentista*. O seu fim é a criação de um mundo de pura ilusão e imaginação, um reino da arte pura. Colonna é um Poliziano deformado, quase patológico, prestando-se a interpretações psicanalíticas. Mas o seu mundo de ilusão artística, quando purificado, será o mundo de Ariosto.

Em Lorenzo, Pontano, Poliziano, Francesco Colonna encontra-se um elemento contraditório: há em todos eles uma certa angústia religiosa. Na interpretação da Renascença por Burckhardt, assim como nas de Symonds e de De Sanctis, não há lugar para isso; admitem apenas misturas vagas de religiosidade popular com reminiscências da mitologia pagã, o que dá como resultado as superstições das quais a Renascença é extraodinariamente rica. A situação religiosa da Itália no "Quattrocento" seria a seguinte: nas classes altas, indiferença religiosa até o ateísmo proclamado, junto com superstições disfarçadas em ciências, como astrologia e magia; nas classes baixas, religiosidade enfraquecida e superstições populares em abundância. Ora, as superstições populares são de todos os tempos, e na Itália quase sempre são resíduos do paganismo antigo. Ao lado da indiferença e do ateísmo, aliás raro, das classes cultas, há angústias religiosas até nos espíritos aparentemente descrentes, e com tanta permanência que não podem ser interpretadas como reação passadista da burguesia assustada pelas tempestades políticas. As chamadas "ciências ocultas" não constituem um bloco; é preciso diferenciá-las, distinguindo precursoras das ciências modernas e resíduos de crenças antigas. Enfim, os homens cultos e os populares participam igualmente de movimentos religiosos, comparáveis aos do "Trecento", e sem o conhecimento dos quais a revolta de Savonarola seria um caso isolado e incompreensível. O "Quattrocento" é época de profundos interesses religiosos que deixaram vestígios importantes na literatura[442].

Não se deve dar muita importância ao fato de um humanista violento e antipático como Francesco Filelfo ter escrito uma *Vita de Sanctissimo Joanni Baptista* (1446). Já é mais interessante um Maffeo Vegio, latinista ortodoxo e ao mesmo tempo cristão devoto, escrevendo um poema

religioso, *Antonias* (1437), sobre a vida de santo Antônio, nos moldes da epopeia clássica. Antes de tudo, a poesia religiosa de Lorenzo de Medici[443] constitui uma série de sintomas importantes. Trata-se de uma "rappresentazione sacra", de *Laudi*, e de um poema filosófico. A "rappresentazione" *Santi Giovanni e Paolo* (1489) lembra o fato de ser a Florença do século XV o centro do teatro religioso na Itália; lá escreveu Feo Belcari[444] as suas "rappresentazioni", de uma religiosidade simples e sincera. As *Laudi* de Lorenzo, das quais a dirigida ao Crucifixo ("Vieni a me peccatore...") é a mais comovida, retomam a tradição da lírica religiosa do "Trecento"; também não é fato isolado: Leonardo Giustiniani escreveu *Devotissime* e *Sancte laudi* (impressas em 1471), e o movimento popular dos Bianchis, muito comparável aos movimentos que acompanham o franciscanismo, deu origem a numerosas *laudi* anônimas, expressões de fé ingênua.

Enfim, Lorenzo escreveu um poema filosófico: *L'Altercazione* (1474). O assunto é, na aparência, um lugar-comum horaciano: a vida na cidade comparada à vida melhor nos campos. No fundo, trata-se, como em muitas poesias medievais e barrocas, da comparação entre a vida ativa e a vida contemplativa; mas a argumentação não é teológica, e sim filosófica: o desejo humano de construir um mundo espiritual, fora e independente das realidades materiais. É o mesmo pensamento platônico que aparece no sentido alegórico das *Stanze*, de Poliziano. E um dos interlocutores do poema dialogado de Lorenzo é Marsilio Ficino, mestre e amigo do Magnífico, criador da Academia de Florença e de um sistema filosófico, no qual o platonismo e a religião cristã estavam reconciliados.

Marsilio Ficino[445] não foi um filósofo original. Mas o seu esforço para construir um sincretismo filosófico-religioso, um platonismo cristão, tem alta importância sintomática, como testemunho da premência simultânea das angústias filosóficas e religiosas. O platonismo de Ficino, ansioso por adaptar-se à teologia mística do amor, chega a uma teoria emanatista do amor divino, espalhado no mundo. A filosofia de Ficino representa a feição que a mística podia tomar no ambiente do "Quattrocento".

Em geral, o misticismo renascentista não é contemplativo; é uma doutrina de ação, mais perto do ocultismo moderno do que da mística medieval. Está ligado a um certo desajustamento, à desproporção entre as

exigências do “super-homem” renascentista, representante de um possibilismo extremo, por um lado, e, por outro lado, os obstáculos da realidade semimedieval, eclesiástica e agrária. O espírito renascentista, de feição estética, personifica logo esses obstáculos como Fortuna, a deusa arbitrária, que é a inimiga do mérito pessoal e portanto da Glória, tão cobiçada pelos *condottieri* e pelos humanistas. À Fortuna os humanistas opõem a resignação estoica, ou então a evasão para o reino do espírito puro, das ideias platônicas. Ou então, procuram conquistar forças sobre-humanas, dedicando-se às ciências ocultas. Por isso, porque o ocultismo renascentista é doutrina de ação, encontram-se entre os ocultistas da Renascença alguns precursores da ciência e técnica modernas: Paracelsus, Cardano, Giovanni Battista della Porta. A maior aspiração dessa gente é a magia; até na Cabala judaica procuram processos mágicos para dominar a Fortuna. A astrologia, ao contrário, encontra muitos inimigos, porque limita a liberdade humana, sujeitando o homem ao determinismo das constelações astrais. O apego do homem renascentista às ciências ocultas é um fato importante: impede a confusão entre humanismo e progressismo moderno. “Moderna” é antes a distinção nítida das atitudes diferentes do homem renascentista com respeito à magia e à astrologia: daí resulta compreensão melhor do possibilismo e do conceito da “Fortuna”, de tanta importância ainda em Maquiavel. A figura, no estudo da qual se aprendeu aquela distinção, é a do maior místico da Renascença: Pico da Mirandola[446]. Sábio de erudição enciclopédica, Pico é, no fundo, um universalista medieval. Na Cabala judaica não procurou apenas processos de magia, mas também os vestígios da perdida religião universal que pudesse unificar todas as religiões positivas e armar o homem contra as forças do desconhecido; Pico é um místico angustiado. A sua oposição contra a Igreja não é atitude de um livre-pensador, e sim de um defensor da liberdade espiritual da alma mística contra as imposições do dogma formulado. A “dignidade do homem, eis a grande aspiração de Pico da Mirandola: o homem é um ser inteiramente livre, independente das forças sobrenaturais do alto e de baixo, construindo livremente o seu reino do espírito. Em Pico da Mirandola adivinha-se algo no fundo místico do famoso individualismo da Renascença.

Será fácil afirmar que esse individualismo causou a ruína política da Itália; outros motivos mais fortes intervieram para isso. Mas o

individualismo impediu, até Maquiavel, a formação de uma doutrina política coerente. Quanto à vida pública, havia três atitudes diferentes, conforme as classes: a evasão, atitude da aristocracia vencida; a retirada para a vida particular e econômica, atitude da burguesia; e a revolução democrática, atitude popular que assume – o que é muito significativo – feição de revolta religiosa contra o paganismo das classes altas da sociedade. Serão as atitudes de Sannazzaro, Alberti e Savonarola.

O grande representante da evasão é Jacopo Sannazzaro[447]; é importante o fato de ter esse filho de pais espanhóis, nascido e vivido em Nápoles, no reino onde havia ainda aristocracia latifundiária, mas já vencida pelo poder dos reis da casa de Aragão. Sannazzaro ocupa um lugar da maior importância na história da literatura universal: com o romance pastoril *Arcadia* criou um gênero que, durante quase dois séculos, foi cultivado em toda a Europa. Mas esse fato prejudicou muito a fama de Sannazzaro. Porque o romance pastoril, com os seus camponeses falando a linguagem delicada de cortesãos aristocráticos e cuidando mais de aventuras amorosas do que dos trabalhos rudes do campo, é um gênero falso; custou muito destruí-lo. E a *Arcadia* já revela todos os característicos do gênero: o estilo afetado da narração, as poesias insertas, de sentimentalismo choroso ou de galantaria sutil, as cenas monótonas de festas, caças e enterros dos pastores, os nomes gregos dos personagens, o elemento autobiográfico (a *Arcadia* é história amorosa do próprio autor), e as alusões aos acontecimentos políticos da época. No mais, a *Arcadia*, embora representando um novo gênero, tem pouco de original; o texto é um mosaico de reminiscências de Teócrito, Virgílio e outros autores antigos.

Contudo, Sannazzaro sofreu a injustiça dos tempos; é um poeta autêntico. A *Arcadia* passa-se numa Grécia imaginária, justamente naquela parte central do Peloponeso da qual a historiografia não tem quase nada que dizer. Na verdade, a paisagem arcádica de Sannazzaro é, como nas suas encantadoras *Eclogae piscatoriae*, o golfo de Nápoles, o mesmo que Pontano cantara, e Sannazzaro não é indigno do seu grande antecessor. Mas enquanto o golfo de Pontano é uma paisagem dionisíaca, caem sobre o golfo de Sannazzaro as primeiras sombras do crepúsculo. Na poesia de Sannazzaro há uma melancolia nobre, aristocrática, ou, se quiserem, virgiliana. É o poeta da paisagem na qual Virgílio foi enterrado. Sannazzaro é cristão;

escreveu um poema épico em latim sobre a Virgem. Nesse pormenor também pertence ao passado: ou antes, coloca-se deliberadamente no passado. A *Arcadia* é o sonho de uma vida mais feliz, mais pura; não um sonho fantástico, mas sonho de um artista consciente. É a construção de uma paisagem irreal, mas possível, entre os mares e sob um céu de horizontes fechados. É o sonho de evasão dos últimos aristocratas, sonho de um mundo em que não há descobertas geográficas nem necessidade de negócios e de comércio marítimo. Sannazzaro era um espírito algo estéril, mas nobre.

Leone Battista Alberti[448] é um burguês de Florença, quer dizer, burguês quase aristocrático e "super-homem" do "Quattrocento". É um dos grandes homens universais da Renascença. A glória do arquiteto do Palazzo Rucellai e da fachada de Santa Maria Novella sobreviveria principalmente na história das belas-artes, se Alberti não fosse também o autor de *Della Famiglia*, que interessa aos historiadores da economia política como um dos primeiros documentos do autêntico espírito burguês; Alberti, bom pai de família e chefe de uma economia doméstica modelar, é precursor de Franklin. Gênio universal das artes e gênio da economia doméstica são qualidades pouco compatíveis. A explicação do equilíbrio encontra-se em *Defunctus*, um dos diálogos dos *Intercenali*: uma teoria completa da luta entre a "Fortuna" e a "Virtù" humana. A "virtù" de Alberti e da Renascença inteira não é a virtude cristã. É o desenvolvimento completo das qualidades do indivíduo humano; num indivíduo genial como Alberti, o resultado desse desenvolvimento será o "uomo universale"; num indivíduo comum, será pelo menos a "cultura geral" do burguês bem-educado e bem-formado. São as armas do homem contra a "Fortuna", o jogo arbitrário dos acasos; o grande indivíduo vencerá com essas armas o mundo e conquistará a "Glória"; no caso do indivíduo comum, a "Fortuna" revela-se como autêntica superestrutura do ambiente, já não feudal, já não medieval, mas ainda não burguês, ainda cheio de obstáculos irracionais contra o desejo de levar uma vida racional e equilibrada. "Virtù" contra "Fortuna", eis o começo da luta pela racionalização da vida. Primeiro, da vida em família e nos negócios; só depois, no Estado. Leone Battista Alberti é o primeiro gênio da burguesia.

O passado foi da aristocracia. O futuro será da burguesia. Por um momento, momento crítico ao fim do "Quattrocento", o presente pertence ao

povo. E não deixa de ser significativo que o representante do povo seja um monge: Gerolamo Savonarola[449], fazendo a revolução democrática em Florença. A sombra de Savonarola anda pelos séculos, carregada menos dos anátemas da Igreja que mandou queimar o revoltado, do que das maldições do mundo culto que não lhe perdoa a revolução desastrosa contra a civilização mediceia. Mas Savonarola não era inimigo da alta cultura. A profunda influência que o monge exerceu na mente de Botticelli e Miguel Ângelo basta para refutar a acusação, e o convento de San Marco, em que Savonarola viveu, é um santuário da arte. Savonarola é representante máximo, não da hostilidade contra a Renascença, mas da outra Renascença, cristã e popular, que com os monges de são Francisco começara e com esse monge de são Domingos acabou. Entre os monges havia sempre poetas, e Savonarola é um dos maiores entre eles, não nas poesias amorosas da sua mocidade, nem sequer nos seus comoventes e ingênuos hinos sacros, últimos rebentos da hinografia medieval, mas em seus sermões – gênero popular, aliás. Savonarola já foi chamado "grande lírico da predicação popular", capaz de visões apocalípticas e proféticas. Quando exclama: "O Firenze, siedi sopra i fiumi de'tuoi peccati! Fa, um fiume di lagrime per lavarli!" – o leitor moderno se lembra que essas palavras foram gritadas do alto dum púlpito, perto do quadro em que Dante aponta à cidade pecadora os reinos do outro mundo. Savonarola é medieval, reacionário, sim, se a reação popular contra a burguesia aristocratizada pode ser considerada reacionária. Neste sentido, Arnaldo da Brescia e Jacopone da Todi também eram reacionários. Savonarola reúne a paixão política de Arnaldo e a força lírica de Jacopone; é um homem do "Trecento". Em Savonarola queimaram o último descendente do mundo de Dante.

Com Savonarola, a Renascença cristã acabou; sobreviverá apenas em poucos poetas evasionistas, dos quais Sannazaro entrará no "Cinquecento". O caso Savonarola, porém, terá consequências importantíssimas. A ameaça do povo cristão estava dirigida contra duas forças até então inimigas ou separadas: a Igreja e o humanismo. O caso Savonarola acabou com a rivalidade entre elas. Igreja e humanistas, igualmente ameaçados, concluirão uma aliança; e essa aliança é o que constitui o espírito do "Cinquecento".

416 Os *Commentarii* de Lorenzo Ghiberti (1381-1455) foram editados por Jul. v. Schlosser, Wien, 1912.

417 M. Dvorak: *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance.* Vol. I: *Das 14. und 15. Jahrhundert,* Muenchen, 1927.

418 Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien.* (Inúmeras edições; tradução francesa, 2ª ed. Paris, 1906.)

419 A. von Martin: *Soziologie der Renaissance.* Stuttgart, 1932.
F. Antal: *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo Medici.* London, 1948.

420 G. Cammelli: *I dotti bizantini e le origini dell'umanesimo italiano.* 2 vols. Firenze, 1940/1942.

421 G. Voigt: *Die Wiederbelebung des klassisschen Altertums.* 3ª ed. 2 vols. Berlin, 1893.
E. Garin: *L'Umanesimo italiano.* Bari, 1952.

422 Ph. Monnier: *Le Quattrocento. Histoire littéraire du XVe siècle italien*. 2 vols. Paris, 1901.
V. Rossi: *Il Quattrocento.* 2ª ed. Milano, 1938.

423 F. De Sanctis: *Storia della letteratura italiana.* 1871. (2ª ed. por B. Croce, vol. I, Bari, 1913.)

424 E. Rho: *La lirica di Ambrogio Poliziano.* Torino, 1923.
E. Rho: *Lorenzo il Magnifico.* Bari, 1926.

425 Ph. Monnier: *Le Quattrocento. Essai sur l'histoire littéraire du XVe siècle italien.* Paris, 1901.

426 F. Torrefranca: *Il Segreto del Quattrocento.* Milano, 1939.

427 Lionardo Giustiniani, 1388-1446.
Edição por B. Wiese, Bologna, 1883.
O. Baroncelli: *Le Canzonette di Lionardo Giustiniani.* Forli, 1907.

428 Lorenzo de Medici, il Magnifico, 1448-1492. (Cf. nota 443.)
Selve d'amore; Corinto; Ambra; Caccia col falcone; Beoni; Altercazione; Nencia da Barberino; Canzoniere; Trionfi; Canzoni a ballo; Laudi Sacre; Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo.
Edição por A. Simioni, 2 vols., Bari, 1913/1914.

E. Rho: *Lorenzo il Magnífico.* Bari, 1926.
L. di San Giusto: *La vita e l'opera di Lorenzo il Magnifico.* Firenze, 1927.
R. Palmarocchi: *Lorenzo de'Medici.* Torino, 1941.
P. Toschi: *Saggi su Lorenzo il Magnifico.* Firenze, 1951.

429 Matteo Maria Bojardo, 1434-1494.
Amorum libri III; Orlando Innamorato (desde 1487).
Edições: *Canzoniere,* por C. Steiner, Torino, 1927.
Orlando Innamorato, por F. Foffano, Torino, 1926.
G. Reichenbach: *Matteo Maria Bojardo.* Bologna, 1929.
A. Zottoli: *Di Matteo Maria Bojardo.* Bari, 1937.

430 Edição dos *Reali di Francia,* por G. Vandelli e G. Gambarin. Bari, 1947.

431 *L'Entrée d'Espagne,* editada por A. Thomas, 2 vols., Paris, 1913.
A. Thomas: *Nouvelles recherches sur "l'Entrée d'Espagne"*. Paris, 1882.

432 Luigi Pulci, 1432-1494.
Morgante Maggiore (primeira edição 1470, aumentada 1483).
Edições por N. Addamiano, Palermo, 1926, e por G. Fatini, 3 vols., Torino, 1927.
A. Momigliano: *L'indole e il riso di Luigi Pulci.* Rocca S. Casciano, 1907.
C. Pellegrini: *Luigi Pulci, l'uomo e l'artista.* Pisa, 1912.
U. Biscottini: *L'arte e l'anima del "Morgante"*. Firenze, 1932.

433 E. Walser: *Lebens-und Glaubensprobleme aus dem Zeitalter der Renaissance. Die Religion des Luigi Pulci, ihre Quellen und ihre Bedeutung.* Marburg, 1926.

434 H. O. Taylor: *Thougth and Expression in the Sixteenth Century.* 2 vols. New York, 1920.

435 O estudo do problema das renascenças sucessivas, do ponto de vista da história das artes plásticas, foi iniciado pelos estudiosos reunidos em torno da "Bibliothek Warburg". Cf. A. Warburg: *Gesammelte Schriften.* Hamburg, 1934.
Resumo dos resultados em E. Panofsky: "Renaissance and Renaissances". (In: *Kenyon Review,* VI/2, 1944.)

436 Gianfrancesco Poggio Bracciolini, 1380-1459.
E. Walser: *Poggius Florentinus. Leben und Werke.* Leipzig, 1914.

437 Francesco Barbaro, 1398-1454.
P. Gothein: *Francesco Barbaro. Fruehhumanismus und Staatskunst in Venedig.* Berlin, 1932.

438 Giovanni Pontano, 1426-1503.

Amores; De amore coniugali; Versus iambici; Lepidina; Hendecasyllaborum seu Baiarum libri II; Urania; Asinus; Charon; De hortis Esperidum; Egidio.
Edição por B. Soldati, 2 vols., Firenze, 1902.
C. M. Tallarigo: *Giovanni Pontano e i suoi tempi.* 2 vols. Napoli, 1871.
B. Croce, M. Scherillo e outros: *In onore di Giovanni Pontono nel V centenario della sua nascita.* Napoli, 1926.
G. Toffanin: *Pontano.* Bologna, 1938.
A. Altamura: *Pontano.* Napoli, 1938.

439 Lorenzo Valla, 1407-1457.
De voluptate; De voluntate et vero bono; De libero arbitrio; Elegantiarum latinae linguae libri VI; Dialecticae disputationes; De Donatione; Historiarum Ferdinandi Regis libri III.
G. Mancini: *Vita di Lorenzo Valla.* Firenze, 1891.

440 Angelo Ambrogini Poliziano, 1454-1494.
Favola di Orfeo (1471); *Stanze per la Giostra* (1478); *Strambotti; Canzoni a ballo.*
Em latim: *Silvae; Ambra; Rusticus; Miscellanea* (1489).
Edição: *Stanze, Orfeo e Rime,* por G. Carducci, 2ª ed., Bologna, 1912. – *Poesie latine,* por J. Del Lungo, Firenze, 1867.
A. Fumagalli: *Ambrogio Poliziano.* Roma, 1914.
P. Micheli: *La vita e le opere di Ambrogio Poliziano.* Livorno, 1917.
G. Vaccarella: *Saggio sulla Rinascenza e la poesie di Ambrogio Poliziano.* Palermo, 1921.
E. Rho: *La lirica di Ambrogio Poliziano.* Torino, 1923.
L. Malagoli: *Le Stanze e l'Orfeo e lo spirito del Quattrocento.* Roma, 1941.

441 Francesco Colonna, 1432-1527.
Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. (A primeira edição, de 1499, é a mais bela produção da famosa oficina de Aldus Manutius, em Veneza.)
C. Popelin: *Le songe de Poliphile.* Paris, 1883.
V. Zabughin: *L'oltretomba classico, medievale, dantesco del Rinascimento.* Roma, 1922.
L. Fierz-David: *Der Liebestraum des Poliphilo. Ein Beitrag zur Psychologie der Renaissance.* Zuerich, 1948.

442 K. Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus*. Berlin, 1918.
V. Zabughin: *Storia del Rinascimento cristiano in Italia.* Milano, 1924.
E. Walser: *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance.* Basel, 1932.
C. Angeleri: *Il problema religioso del Rinascimento.* Firenze, 1952.

443 A. Viscardi: "La poesia religiosa del magnifico Lorenzo". (In: *Atti del Reale Istituto Veneto,* LXXXVII, 1928.)

444 Feo Belcari, 1410-1484. (Cf. "Realismo e misticismo", nota 381.)

F. Ceccarelli: *Feo Belcari e le sue opere.* Siena, 1907.

445 Marsilio Ficino, 1433-1499.
Theologia platonica de immortalitate animarum.
A. Della Torre: *Storia dell'Accademia platonica de Firenze.* Firenze, 1902.
G. Saitta: *La filosofia di Marsilio Ficino.* Messina, 1923.
P. Kristeller: *The Philosophy of Marsilio Ficino.* New York, 1943.

446 Giovanni Pico da Mirandola, 1463-1494.
De hominis dignitate; Contro l'astrologia, etc.
E. Anagnine: *Giovanni Pico da Mirandola. Sincretismo religioso-filosofico.* Bari, 1937.
E. Garin: *Giovanni Pico da Mirandola, Vita e Dottrina.* Firenze, 1937.

447 Jacopo Sannazzaro, 1458-1530.
Arcadia (primeiras edições, 1502 e 1504); *Eclogae piscatoriae* e outras poesias latinas; *De partu virginis* (1526).
Edições: *Arcadia,* por M. Scherillo,Torino, 1888: e por F. Carrara, Torino, 1926.
Eclogae piscatoriae por W. P. Mustard, Baltimore, 1914.
F. Torraca: *La materia dell'Arcadia.* Città di Castello, 1888.
E. Bellon: *De Sannazzarii vita et operibus.* Paris, 1895.
V. Zabughin: *Virgilio nel Rinascimento italiano.* Milano, 1924.

448 Leone Battista Alberti, 1404-1472.
Intercenali; Della famiglia.
G. Dolci: *Leone Battista Alberti, scrittore.* Pisa, 1912.
W Sombart: *Der Bourgeois.* Muenchen, 1913.
P. H. Michel: *La pensée de Leone Battista Alberti.* Paris, 1930.

449 Gerolamo Savonarola, 1452-1498.
Prediche (1496).
Edição por F. Cognasso e R. Palmarocchi, 3 vols., Perugia-Firenze, 1930/1933.
P. Villari: *La storia di Gerolamo Savonarola e dei suoi tempi.* 2 vols. Firenze, 1887/1888. (2ª ed., 2 vols., Firenze, 1926.)
A. Galletti: *Gerolamo Savonarola*. 3ª ed. Milano, 1940.

Capítulo II

O “CINQUECENTO”

“O CINQUECENTO” significa “século XVI”. Mas se o termo tivesse só esse sentido cronológico, não se justificaria o seu emprego na história literária. Na verdade, aquelas duas expressões não coincidem. O termo “Cinquecento” foi criado para designar a pretensa “idade áurea” da arte italiana: a época de Rafael e Miguel Ângelo. Miguel Ângelo, porém, considerado hoje como o precursor da arte barroca, morreu em 1564; e a primeira igreja barroca, Il Gesù, em Roma, foi construída por Vignola entre 1568 e 1579. Quer dizer, o “Cinquecento”, como época do alto classicismo, terminou muito antes do século XVI. Por outro lado, Rafael, que morreu em 1520, aproxima-se tanto de seu mestre, do quattrocentista Perugino, que não é possível atribuir a este ou àquele, com plena segurança, certos quadros. É verdade que Lorenzo de Medici, Poliziano, Pulci e Boiardo morreram entre 1492 e 1495, e Pontano em 1503; Sannazzaro, porém, só morreu em 1530, e nada justifica a suposição de o fim do “Quattrocento” coincidir com o final do século XV. Ao contrário, os contemporâneos consideraram como fim da Renascença, e portanto do “Quattrocento”, o ano de 1527, em que Roma foi saqueada pelos mercenários do imperador Carlos V e o brilho renascentista da corte papal acabou; no mesmo ano começou a agonia da República de Florença, destruída em 1530. Desse modo, o “Cinquecento”, em sentido histórico, é uma época de transição entre o “Quattrocento” e o Barroco, compreendendo menos de 50 anos; é a época durante a

qual a arte renascentista caiu em decadência e enfim em decomposição. Nas artes plásticas é a época de Giovanni da Bologna e Baroccio, do chamado maneirismo.

A literatura italiana do "Cinquecento"[450] era a maravilha da época; a Europa inteira a conhecia, admirava e imitava assiduamente. Constitui, com efeito, um edifício imponente. Mesmo hoje, quando vastos setores daquela literatura – a poesia lírica petrasquesca, a comédia à maneira de Plauto – se tornaram obsoletos e ilegíveis. Ainda resta muito de admirável: a epopeia fantástica de Ariosto e a poesia grave de Miguel Ângelo, o aristocratismo nobre de Castiglione e a individualidade exuberante de Cellini, a crítica de Maquiavel e a sabedoria prática de Guicciardini; até mesmo expressões dissonantes como o humor rústico de Folengo e do Ruzzante e libertinagem de Aretino participam, de qualquer modo, do equilíbrio feliz entre a força vital das personalidades e a serenidade da expressão estilística, regulada pelos modelos antigos. O "Cinquecento" revela as características de uma síntese definitiva.

Como elementos dessa síntese apontam-se o culto da Antiguidade e o gênio nacional italiano; a nação ter-se-ia lembrado das origens antigas da sua civilização e conseguido, por um momento feliz imediatamente antes da derrota das esperanças políticas e eclesiásticas, o acordo perfeito entre a expressão antiga e a expressão moderna. Contra essa interpretação convencional do "Cinquecento" podem-se levantar numerosas objeções: a poesia romântica de Ariosto não tem nada que ver com os modelos antigos, nem tampouco a melancolia aristocrática de Castiglioni e o individualismo desequilibrado de Cellini; até a política de Maquiavel, que se apresenta como comentário perpétuo da história romana, é moldada em cânones modernos, nos quais nenhum romano teria reconhecido o espírito da sua cidade. Espírito antigo encontra-se só em outros setores da literatura *cinquecentista*: há qualquer coisa dos elegíacos romanos, de Catulo, Propércio, Tibulo, dentro das formas modernas da lírica petrarquista, e Plauto teria gostado das comédias de Bibbiena e Grazzini. São justamente aqueles gêneros da literatura *cinquecentista* que caíram depois em olvido, porque tinham estabelecido uma convenção que repugnou ao espírito italiano. A síntese não é tão perfeita como parece. Há mesmo muito desequilíbrio e muita luta lá dentro. Entre expressões aristocráticas e expressões burguesas

não era possível reconciliação, depois das catástrofes de 1527 e 1530, que derrubaram a preponderância dos artistas burgueses a serviço do Papado, em Roma, e a república em Florença, restabelecendo regimes de feudalismo falsificado, feudalismo de *parvenus* sob proteção estrangeira. No seio do humanismo brigaram "ciceronianos" e "erasmianos", até essa briga se transformar em luta mais séria entre humanistas, pagãos e paganizantes, aliados à Igreja, e humanistas cristãos, aliados à Reforma. Mas nem essas alianças se mantiveram. As tentativas de reforma erasmiana sucumbiram ao espírito puritano do calvinismo. A aliança entre Humanismo e Igreja, concluída diante da fogueira que consumiu o corpo de Savonarola, aliança que caracterizou o humanismo romano, nem essa aliança foi mais duradoura: rompeu-se nas sessões do concílio de Trento, que estabeleceu a ortodoxia à maneira espanhola e a própria dominação espanhola na Itália, marcando quase o fim da literatura nacional. A literatura do "Cinquecento", em vez de apresentar um modelo de síntese equilibrada, saudade dos italianos humilhados do século XVII, acompanha uma tragédia: a tragédia nacional da Itália. Faz-se mister uma reinterpretação completa do "Cinquecento".

Se o "Cinquecento" é classicista, o "Quattrocento", tão diferente, não o pode ter sido da mesma maneira. Com efeito, o classicismo inegável do "Quattrocento" está mais na sua literatura latina do que na sua literatura italiana; Pontano é classicista, mas Lorenzo de Medici é realista, e só Poliziano, que escreveu em latim e em italiano, introduziu o classicismo na literatura "vulgar". De acordo com isso, a literatura latina perdeu, no século XVI, muito da sua importância, enquanto se dá o paradoxo: humanistas ortodoxíssimos como Bembo, dominando perfeitamente a língua de Cícero, preferem exprimir-se em italiano. O "Quattrocento" é o século do classicismo em latim; o "Cinquecento" é o século ou meio século do classicismo em língua italiana. Outro conceito que mudou de significação foi o platonismo: o do "Quattrocento" procura a reconciliação da nova mentalidade com cristianismo, cria uma mística e quase uma religião sincretista; o platonismo do "Cinquecento" é cristão, pretende continuar e apoiar a tradição cristã, ou então – no caso do neoplatonismo erótico – substituí-la. O platonismo do "Cinquecento" desempenha a função da escolástica no "Trecento", e o "Cinquecento" pode ser definido, *grosso modo*, como síntese do humanismo e do "Trecento" ressuscitado. Daí o culto de Dante e Petrarca, daí a

possibilidade de a Igreja se aliar ao movimento, aliança que constitui o primeiro ato da tragédia. O segundo – a reação às catástrofes de 1527 e 1530 – foi a procura de uma doutrina, de um ponto firme no caos da decomposição política e social; o terceiro ato, o da decadência, acaba com a cisão da literatura italiana em duas: a literatura pseudo-heroica, "barroca", das classes dirigentes, e a literatura popular e regionalista, separação pela qual a literatura italiana se caracteriza até hoje. A grande síntese do "Cinquecento" fracassara.

Esse fim lança uma luz retrospectiva sobre o "Cinquecento". A aparência da síntese nasceu pela colaboração das "classes literárias" no classicismo. São as mesmas classes que fizeram a literatura do "Quattrocento": a burguesia aristocratizada e os seus "clérigos", os humanistas, constituem o bloco "Humanismo"; a pequena-burguesia, sem erudição clássica, e os escritores de origem popular, encontram a sua representação espiritual na Igreja, e só a invasão do protestantismo na Itália e a sua opressão pela Contrarreforma destruirão essa representação. A aliança entre Humanismo e Igreja significava, portanto, uma espécie de união nacional: todos se reconheceram no classicismo, seja o aristocratismo fantástico de Ariosto, seja a lírica petrarquista e o teatro plautino dos humanistas, seja o conto boccacciano, "burguês", de Bandello; até um catilinário como Lorenzino de Medici e um popular inculto como Aretino se referem aos modelos antigos. A história do "Cinquecento" é a história da dissolução daquela "união nacional". As tentativas de encontrar um ponto firme no caos já diferem muito: aristocratismo de Castiglione, reação cristã entre os humanistas (Girolamo Vida), política do burguês Maquiavel, rusticismo de Folengo. No último ato, a dissensão será completa: o papel da aristocracia, já subjugada pelos espanhóis, é desempenhado pelos individualistas violentos à maneira de Cellini; os humanistas dedicam-se ao epicurismo céptico, como Firenzuola, ou a tentativas de reforma religiosa, como o círculo de Vittoria Colonna; o burguês Guicciardini representa a renúncia ao ideal antigo e a preferência pelo conformismo; e a literatura popular, das farsas rústicas do Ruzzante até à *Commedia dell'Arte*, separar-se-á das tradições classicistas para encontrar nas raízes do gênio popular tradições mais antigas: as origens da comédia romana.

O caso Savonarola produziu a aliança entre Igreja e Humanismo. Até então, Roma não fora um dos maiores centros das atividades humanistas. Paulo II, sucessor do Papa-humanista Pio II, instaura até processo contra Pomponio Laeto e os membros da Academia romana; e os papas da casa Borgia não eram humanistas. Depois do caso Savonarola, a situação mudou: com Júlio II, Roma torna-se o maior centro do humanismo. Em Roma, como dizia Mommsen, sente-se a atmosfera da história universal; em comparação, Florença sempre foi uma cidade provinciana. E em torno de Roma, no deserto da Campanha romana, onde as ruínas lembram a cada passo a majestade da História, não existe aquela paisagem humana, rústica, que constitui o encanto popular em torno da Florença cultíssima. Em Roma não é possível o realismo do "Quattrocento". Tudo ali é grandioso, clássico, e o poder que lá reside tende sempre a identificar-se com a Roma antiga. Os humanistas de Roma sentiam-se romanos. Identificaram a Roma antiga com a Itália atual. O ideal do "super-homem" burguês-aristocrático do "Quattrocento" tem agora um conteúdo mais concreto, um conteúdo romano, italiano, nacional. A literatura dessa gente será grandiosa, pomposa, entre o digno e o bombástico, com veleidades de zombar dos incultos e dos estrangeiros bárbaros. Se o fundamento dessa civilização fosse aristocrático, já seria uma literatura barroca. Mas essa civilização é, apesar das grandiosidades romanas, essencialmente burguesa, e assim nasce o fenômeno que é típico das civilizações burguesas: o classicismo.

Houve gênios classicistas, como Goethe; e o grande talento sem gênio encontra no classicismo terreno sobremodo propício: é o caso dos Corneille, Pope, Alfieri. Mas, em geral, está inerente ao classicismo a imitação hábil, o convencionalismo; e o classicismo italiano não faz exceção. Sobretudo a poesia lírica ressente-se da imitação infatigável de Petrarca e dos conceitos platonizantes do amor, e a comédia, de tanta vivacidade e abundância, foi sufocada pelo impacto do modelo Plauto. Essa objeção de convencionalismo não se pode, porém, fazer, de modo algum, a Ariosto: o seu poema fantástico-romântico, embora continuação do poema de Boiardo, com o qual não tem nada de comum a não ser o assunto, não é uma imitação, nem foi imitado, porque é inimitável. Ariosto é *sui generis*, e a explicação desse mistério não reside apenas no individual do autor; Ariosto, tendo começado a carreira com poesias e voltando-se só mais tarde para a

poesia italiana, autor de uma epopeia fantástica de cavalaria e ao mesmo tempo poeta de sátiras realistas, esse Ariosto parece pertencer menos ao classicismo do que ao "Quattrocento".

Ludovico Ariosto[451], apesar do seu gênio, é um dos poetas mais "fáceis" da literatura universal. Não precisa de comentários nem impõe esforços de interpretação. Se aventuras de cavaleiros tivessem para o homem moderno o mesmo interesse que o noticiário dos jornais, o *Orlando Furioso* poderia ser lido como um romance policial. Mas não é, hoje, legível assim, e quanto mais a crítica se aproxima do poema, tanto mais dificuldades surgem. O problema não é explicar o que está escrito no *Orlando Furioso*, mas explicar por que foi escrito. Segundo a lenda, o Cardeal de Ferrara, ao receber a obra das mãos do poeta, disse: "Messer Ludovico, onde achaste todas essas loucuras?" A atitude do homem moderno diante do *Orlando Furioso* deve ser mais ou menos a mesma. O intuito do autor –

> "Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
> Le cortesie, l'audaci emprese io canto" –

deixa-nos frios. A loucura de Orlando porque Angélica ama a Medoro, as aventuras de Astolfo e Rodomonte, os amores de Ruggiero e Bradamante – é difícil conceber como todos esses nomes foram outrora tão familiares a qualquer homem culto de qualquer nação assim como hoje nos são familiares os personagens de Balzac e Dostoievski. Até ao fim do século XVI, em menos de 70 anos, havia 70 edições italianas dessa obra e traduções para todas as línguas. Daí a "desculpa" usual da existência do poema: o *Orlando Furioso* com os seus cavaleiros valentes, que já não fizeram guerras sérias, com as suas damas amorosas e cultas, com as suas intrigas e cabalas, seria o espelho perfeito da sociedade aristocrática do tempo. Bertoni revelou todas as paralelas entre o poema e a vida ociosa, culta e céptico-corrompida da corte de Ferrara, e a arte de Ariosto compara-se, as mais das vezes, aos quadros suntuosos de Rubens e Paolo Veronese. Ariosto, porém, não era pintor-cortesão. Era um homem estudioso, livresco, que durante grande parte da sua vida esteve exilado da corte, desempenhando altas funções

administrativas na Garfagnana, região de camponeses e ladrões que lhe amarguraram a vida. De muitas coisas assim ele se queixa nas *Satire*, modelos de sátira horaciana, espirituosos sem malícia, realistas sem grosseria, obras de um homem inteligente e muito bom. Ariosto é perfeitamente capaz de ser realista: quando a vida lhe revela os seus lados menos agradáveis e também menos pomposos: nas sátiras assim como nas comédias, imitações vivacíssimas de Plauto, modernizando os costumes da comédia romana, apresentando-nos as aventuras amorosas, de nenhum modo aristocráticas, da *jeunesse dorée* de Ferrara com moças duvidosas. Das outras coisas que Ariosto viu em Ferrara – os crimes terríveis do Cardeal Ippolito, apaixonado por Angela Borgia, mandando cegar seu irmão Giulio e castrar o outro irmão, Ferrante – e do saque horroroso de Ravenna, ao qual assistiu, de tudo isso o leitor do *Orlando Furioso* não adivinha coisa alguma. De espelho da época não se pode falar. O *Orlando Furioso* é pura invenção; o próprio autor não nos pede que acreditemos na realidade das suas fantasias. A imaginação do maior gênio não teria sido suficiente para inventar "tantas loucuras", e por isso Ariosto resolveu continuar a obra de Boiardo, colocando os cavaleiros bárbaros da Idade Média no ambiente fino da Renascença. Os cortesãos e humanistas de Ferrara não acreditaram na historicidade nem na possibilidade daquele mundo romântico, e o próprio Ariosto também não. Ao contrário, Ariosto ironiza continuamente os seus personagens, sublinha, em apartes maliciosos, a inverossimilhança das façanhas e o absurdo das paixões, e deixa-nos perplexos, com a pergunta nos lábios: por que o poeta inventou um mundo para considerá-lo depois com tanto cepticismo?

A atitude de Ariosto com respeito a mundo e vida reais era o cepticismo. A realidade não lhe importava. Em vez de chamar-lhe céptico, seria mais exato chamar-lhe indiferente. O seu poema não é o espelho fiel de um mundo brilhante e suntuoso; tampouco o seu cepticismo irônico é o reflexo da decomposição social e moral daquele mundo. O mundo é, para Ariosto, um caos desordenado de criaturas e coisas absurdas; só um deus seria capaz de fazer disso um cosmos, e Ariosto não se julga divino. É apenas poeta, utilizando-se daquele material para tecer combinações imaginárias, infinitas, que têm tão pouco "sentido" como as combinações reais. Daí, o grande papel do "meraviglioso" no poema; Ariosto não acreditava em feiticeiros

nem em milagres, mas os outros acontecimentos da vida são porventura mais verossímeis? Os amores que constituem o assunto principal – o herói não é o guerreiro Orlando, mas o louco Orlando, furioso por amor – e as batalhas e lutas que servem só para interromper a monotonia e são, por sua vez, tão monótonas que é preciso ironizá-las, tudo isso é puro arbítrio. A arte de Ariosto consiste na transformação desse arbítrio em lei do seu mundo fantástico. O meio para consegui-lo é puramente verbal, ou antes, musical. O *Orlando Furioso* não é um quadro; é, segundo a expressão justa de Croce, um "tema con variazioni", tão irreal como são todas as almas musicais. Em certo sentido, uma composição musical é sempre uma obra de "l'art pour l'art", porque as leis da composição musical não têm nada que ver com as leis que regem este mundo. O *Orlando Furioso* é assim: a sua estrutura não é determinada pelo assunto, mas pelo ritmo; é uma "melodia infinita", composta de oitavas-rimas. Ariosto é o maior mestre da *ottava rima*; é o instrumento com que esse artista puro domina as desarmonias e dissonâncias da vida *cinquecentesca*, harmonizando aventuras e crimes, loucuras e nobrezas, sabedoria e doidice, tudo numa harmonia maravilhosa, puramente imaginária, e contudo não menos real do que qualquer outra realidade. Ou antes, Ariosto considera esse seu mundo mais real do que o real: porque da "realidade" do seu tempo nada ficou; mas no poema ficou

"...quell' odor che sol riman di noi".

Dominando a realidade pela arte, Ariosto é um clássico. O classicista adapta a sua arte ao mundo, enfeitando-o com decorações ilusórias; por isso os classicismos servem tão bem às civilizações burguesas, nas quais a arte só tem a função de um ornamento. Esse conceito é aplicável a grande parte da literatura *cinquecentista*, em primeira linha à poesia lírica e à comédia. Mas a multiplicidade das formas impõe distinções.

A primeira e mais importante dessas distinções refere-se ao fato de que parte da literatura classicista está em latim e outra parte em italiano. Os autores são, muitas vezes, os mesmos; em todo o caso, trata-se de humanistas que deixaram o latim para escrever em italiano, ou então que preferiram

logo a língua vulgar. Quem conhece o orgulho dos humanistas com respeito aos seus conhecimentos latinos, estranhará o fato, tanto mais quanto aquele orgulhoso não era injustificado.

No "Quattrocento", o latim ainda era língua erudita; no século XVI, falava-se e escrevia-se o latim com a maior naturalidade, como uma língua viva. Contudo, a poesia latina do "Cinquecento"[452] não é de primeira ordem. Basta citar Andrea Navagero (1483-1527), o erudito editor de Cícero, Terêncio, Lucrécio, Virgílio, Horácio, Ovídio, Tibulo e Quintiliano, trabalhando para a casa editora Aldus Manutius, em Veneza; a posteridade o conhece sobretudo como o poeta que sugeriu a Boscán a introdução das formas métricas italianas na poesia espanhola. De importância muito maior é a prosa latina, da qual Cícero foi o supremo modelo. Poliziano já escreveu um latim bem ciceroniano. Mas só no "Cinquecento" aparece a plêiade dos "ciceronianos" ortodoxos. O maior é Jacopo Sadoleto[453], o digno bispo de Carpentras e um dos prelados mais nobres daquela época corrompida. Sobrevive em antologias pelo epigrama latino que fez quando desenterraram o grupo de Laocoonte. O latim era quase a sua língua materna; escreveu o diálogo *Phaedrus de laudibus philosophiae* para substituir o diário perdido de Cícero, e não ficou aquém do modelo. O mais famoso dos ciceronianos é Pietro Bembo[454], o autor de *Epistolarum familiarum l. VI* e de diálogos que reúnem à dignidade inata da língua a vivacidade coloquial das cartas de Cícero – mas Bembo foi um dos primeiros que se passaram para a língua vulgar; como Castiglione, o autor do *Cortegiano*, que começou com um *De oratore*, e tantos outros. Essas mudanças estão relacionadas com a famosa briga entre ciceronianos e erasmianos: em 1528 – o ano imediatamente seguinte ao saque de Roma – Erasmo, o chefe do humanismo cristão, lançou contra os ciceronianos o seu *Ciceronianus*, acusando-os de romanismo falsificado e de preferência unilateral pelos valores estéticos da língua. O ataque não conseguiu bem o seu fim: o anticiceronianismo partiu de um ponto de vista religioso que pode agradar aos protestantes; mas o protestantismo já estava voltado contra Erasmo, humanista e católico incorrigível. Justamente os chefes do movimento protestante na Itália – Bernardino Ochino, Aonio Paleasio e o espanhol Valdés – eram grandes ciceronianos. A acusação mais séria de Erasmo foi a de falso romanismo, que acertou; o círculo humanista de Roma já estava dissipado,

depois da catástrofe de 1527. O sonho romano desapareceu, substituído, mais uma vez, por aquela melancolia passadista, da qual em todos os séculos Virgílio foi o modelo. Foi então que Sannazzaro escreveu o poema *De partu virginis*, poema cristão em estilo virgiliano, e Vida a sua *Christias*. Mas esse virgilianismo cristão estava fora dos interesses e capacidades dos humanistas, indiferentes em matéria de religião.

Para os humanistas, Virgílio não era o "pagão em Advento", o profeta meio cristão da Écloga IV. Para os humanistas, Virgílio era o poeta clássico dos classicistas, a encarnação da Razão poética que sabe bem compor e redigir em versos. "Degli altri poeti onore e lume", no dizer de Dante, que também alegorizara em Virgílio a "Razão", não a dos racionalistas, mas a que tem ao mesmo tempo sentido místico, como o *nous* dos estoicos, o sentido divino, espalhado em toda a parte do mundo. Os humanistas deviam simpatizar com esse conceito do "Trecento"; possibilitou-lhes uma idealização e estilização análoga do amor.

Em 1525 Pietro Bembo publicou, em Veneza, o diálogo *Prose della volgar lingua*, em que afirmou, com coragem notável, a superioridade da língua italiana sobre a latina. O primeiro esboço dessa obra, escrita durante muitos anos, é mais ou menos de 1500, e foi realmente ou mentalmente dedicado a uma senhora veneziana, da qual conhecemos só o primeiro nome, Elena. O motivo do trabalho foi a lembrança de Dante, que se exprimiu em *volgar* para ser entendido pela amada; a origem da poesia amorosa do "Cinquecento" é, pois, a mesma que a do "Trecento"[455]. O estudo pormenorizado dessas origens justifica-se, senão por outros motivos, pela enorme importância futura do petrarquismo de Bembo na poesia espanhola, na francesa, na inglesa.

A poesia amorosa em língua italiana, que Bembo tinha em mente, não pode ser a dos provençais nem apoiar-se em teorias escolásticas. Quem quisesse tomar ao pé da letra o amor platônico, discutido no *Cortegiano*, de Castiglione, e nos tratados de poética do tempo, estaria muito errado. O século XVI é uma época de sensualidade desenfreada e de grosseira brutalidade dos costumes. Rabelais é mais verídico do que Leone Ebreo, e até na poesia de Ronsard se encontram expressões inesperadas. As teorias escolásticas, embora ainda muito estudadas, não eram suficientes para conseguir aquela idealização e estilização dos fatos reais, das quais uma arte

classicista precisa para se apresentar decente em boa sociedade. A solução foi oferecida pelo platonismo, ou antes, neoplatonismo, do judeu espanhol Leone Ebreo[456], que escreveu em italiano os *Dialoghi d'amore*. Era um homem muito culto; no seu pensamento influíram o neoplatonismo do filósofo judeu medieval Avicebron, a mística dos vitorinos e de Bonaventura, o platonismo de Ficino. Contudo, é um pensador original. A sua ideia do amor como princípio universal preparou o caminho ao monismo de Giordano Bruno e Spinoza, que estudavam assiduamente o Ebreo, e a sua meia identificação do amor platônico com o amor sensual excitou a época: Leone exerceu influência profunda sobre Bembo e Castiglione, Ronsard e Du Bellay, Fray Luis de Leon e Camões, Montaigne e Cervantes; estes dois últimos incluíram os *Dialoghi d'amore* entre os seus livros preferidos. Leone é um grande estilista, e os seus períodos revelam, em meio de exposições secas e estéreis, inesperada força poética. A teoria do amor de Leone Ebreu deu ao "Cinquecento" latinizado a coragem de fazer poesia erótica em língua italiana; os próprios *Dialoghi d'amore*, escritos em *volgar*, são tratados e poesia ao mesmo tempo. As formas dessa poesia não podiam ser outras senão as nacionais, as italianas: o soneto e a *canzone*. Com essas formas métricas introduziu-se o vocabulário e a sintaxe de Petrarca. O petrarquismo tornou-se lei rigorosa. Nasceu uma poesia viciada nas raízes pela idealização filosófica e pseudofilosófica e pelo convencionalismo da expressão.

A poesia lírica italiana do "Cinquecento"[457] não tem muito boa fama, e a leitura de uma das grandes antologias revela realmente uma monotonia quase insuportável. Em parte, porém, essa monotonia é a da perfeição formal, assim como acontece em Andrea Del Sarto e outros pintores contemporâneos. Atrás dessa perfeição encontram-se, às vezes, pensamentos originais e até – mais raramente – expressões novas, mesmo no mais difamado dos *cinquecentistas*, em Bembo. E entre o grande número de poetas insignificantes aparecem alguns autênticos, como Galeazzo di Tarsia e Gaspara Stampa. É verdade, no entanto, que faltam as grandes personalidades, e que não há evolução alguma: a poesia *cinquecentista* acabou como principiara. Por isso, não importa a ordem em que os poetas sejam tratados. "Plus ça change, c'est la même chose."

O decano é Pietro Bembo[458], teórico platônico nos *Asolani* – belo panorama, aliás, das conversas espirituosas, no ambiente artístico da Veneza de 1500 – e poeta convencional, imitador servil de Petrarca. No seu tempo, a glória desse ditador literário era imensa; hoje, é desprezado, embora um Burckhardt considerasse como obra-prima o idílio latino *Sarca* – e não é de todo impossível que classicismos futuros lhe tributem admiração maior da que permite o nosso anti-historicismo ingrato. Molza[459] outro difamado, escrevendo de preferência em latim, era homem devasso e poeta licencioso; mas a sua fábula bucólica *Ninfa Tiberina* é uma transfiguração tão bela da paisagem romana que até o severo De Sanctis a admirou. Annibale Caro[460] se não é, apesar do vigor dos seus sonetos satíricos, um grande poeta, é pelo menos um grande escritor, como revela nas suas cartas, consideradas clássicas, na bela tradução de *Dáfnis e Cloe*, e afinal na famosa tradução da *Eneida*: até os anacronismos do estilo dessa obra revelam a arte vigorosa dos *cinquecentistas* para conquistar ao *volgar* as obras da Antiguidade. Giovanni Guidiccioni[461] salva-se aos olhos da posteridade italiana pelo patriotismo de alguns sonetos. Giovanni Della Casa[462], autor famoso do *Galateo*, espécie de *pendant* menos aristocrático do *Cortegiano*, e poeta medíocre, retórico, tinha momentos raros de grande inspiração. Foi sobretudo a noite que o inspirou, e ao "Sonno" da "Notte placido figlio", o poeta insone dedicou o famoso soneto que termina com o verso inesquecível:

"...................... o notti acerbe e dure!"

São sobretudo Guidiccioni e Della Casa os menos petrarquistas entre os classicistas do "Cinquecento", que hoje são reabilitados pelo crítico Carlo Bo. Bernardino Rota[463] é menos original e menos desigual. Os 36 sonetos sobre a morte de sua esposa – Rota é o único poeta do amor conjugal, entre os petrarquistas – e as 14 éclogas sobre o golfo de Nápoles, imitam servilmente Petrarca e Sannazzaro, mas com tanto virtuosismo verbal que os contemporâneos o julgavam superior a ambos. Galeazzo di Tarsia[464] é diferente de todos; misteriosa como a sua personalidade, que não foi possível

identificar com certeza, é a índole da sua poesia, independente das metáforas petrarquescas, de um romantismo melancólico; com as suas próprias palavras, viu e sentiu "altro sol, altra aurora". Enfim, Gaspara Stampa[465] conseguiu o que nenhum dos outros conseguira: sem romper com o petrarquismo, fazer do soneto convencional o vaso de uma expressão pessoal e apaixonada ("Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco", e "O notte a me più chiara e più beata", com alusão inequívoca), da qual o próprio Petrarca não fora capaz. O preço dessa originalidade foi a vida inteira: iludida pelo primeiro ao qual se entregou, recebida com frieza pelo outro, acabando em febre da alma e do corpo, essa Labbé italiana, menos artista e menos burguesa do que a cidadã de Lyon, não foi vítima romântica das convenções, que ela desprezou, e sim da poesia desmesurada na sua alma. Gaspara Stampa não era daquele mundo.

Um romântico chamaria "trágica" a vida de Gaspara Stampa, e os dramaturgos barrocos, já na segunda metade do século XVI, seriam da mesma opinião. Os contemporâneos de Gaspara Stampa, não. O seu conceito da tragédia excluiu a paixão "imoral" ou criminosa no herói, justamente o que o Barroco julgará indispensável para chegar à purificação moral no fim da peça. O conceito da tragédia na Renascença é elegíaco, inspirado nos coros líricos de Sófocles, compreendido como espécie de Virgílio da tragédia. Este foi o modelo de Trissino[466] ao escrever a *Sofonisba* (1515), a primeira tragédia "clássica" das literaturas europeias, obra que tem apenas o mérito da prioridade cronológica e o mérito menos certo de ter imposto à literatura trágica da primeira metade do século XVI[467] o modelo impróprio da tragédia grega; impróprio porque a tragédia grega é mitológica, enquanto o teatro moderno desconhece o mito. Daí a necessidade de escolher enredos históricos, como na *Rosmunda*, de Giovanni Rucellai (1475-1526), enquanto *Oreste* (1526), do mesmo autor, se transforma quase em tragédia burguesa ou doméstica. O exemplo italiano seduziu, no entanto, os dramaturgos de outras nações: a *Castro*, do português Antônio Ferreira[468], que tem, além da beleza lírica dos coros, a prioridade de ser a primeira tragédia sobre um assunto moderno e nacional, e foi imitada na *Nise lastimosa* (1587), do espanhol Jerónimo Bermudez († 1599). Também pertence à série das tentativas sofoclianas a *Cléopâtre captive* (1552), de Etienne Jodelle, poeta da Plêiade francesa. Em nenhuma dessas obras se

conseguiu atravessar a fronteira entre o triste e o trágico. Só o modelo de Sêneca, interpretado de maneira nova, dará a tragédia de Giraldi e Speroni, na Itália, Virués, na Espanha, e Garnier, na França, de Kyd, Marlowe e Shakespeare. A autêntica tragédia moderna será criação do Barroco.

O produto mais vivo da literatura classicista é a comédia[469], embora sem sair da imitação de Plauto. Parece que escrever comédias plautinas, com os conhecidos pais estúpidos e avarentos, filhos enamorados, moças duvidosas e criados astutos, era negócio de toda a gente. Ariosto[470] é um dos primeiros cultores da comédia plautina, e dos mais felizes; e a obra-prima no gênero será de Maquiavel. A imitação de Plauto inicia-se, após as primeiras tentativas do "Quattrocento", com a *Calandria* (1513), de Bibbiena[471], na qual a comicidade das confusões entre gêmeos, nos *Menaechmi*, de Plauto, está desdobrada pelo fato de os gêmeos serem de sexos diferentes; o diálogo da peça é, aliás, de verve irresistível. As imitações dessa farsa vivacíssima foram inúmeras. Só Aretino[472], que imitou na *Talanta o Miles gloriosus*, teve a coragem do plebeu sem erudição clássica, de zombar, no *Filosofo*, dos humanistas, e escolher, no resto, assuntos vivos de invenção própria: no *Marescalco* antecipou a *Epicoene*, de Ben Jonson, e no *Ipocrito*, o *Tartuffe*. Os outros, todos, exploraram Plauto: Firenzuola, nos *Lucidi*, os *Menaechmi*; Gelli, em *La Sporta* (1543), a *Aulularia*. Um dos melhores entre eles é Giammaria Cecchi[473], que imitou, na *Dote*, o *Trinummus*, nos *Rivali*, a *Casina*, nos *Incantesimi*, a *Cistellaria*, na *Stiava*, o *Mercator*; mas no *Assiuolo* conseguiu dramatização eficiente de um assunto boccaccesco. No resto, encontram-se entre os plautianos os nomes mais famosos do tempo: Trissino, imitando, nos *Simillimi* (1548), os *Menaechmi*; Ludovico Dolce, adaptando, no *Capitano*, o *Miles gloriosus*, e no *Marito*, o *Amphitruo*; o famoso ocultista Giovan Battista della Porta, remodelando, na *Trappolaria*, o *Pseudolus* – a relação completa dessas imitações, entre as quais iremos encontrar a *Aridosia*, de Lorenzino de Medici, e o *Candelaio*, de Giordano Bruno, seria interminável. O maior de todos esses comediógrafos é Grazzini, chamado Il Lasca[474]. Também ele imita Plauto, embora tomando os assuntos em Boccaccio e outros contistas; mas a saborosa língua florentina, da qual era considerado o mestre mais espirituoso, é só um dos meios de adaptação perfeita dos assuntos à vida moderna. As comédias de

Grazzini são farsas como as dos outros plautianos – o seu *Arzigogolo* é a peça mais cômica do teatro italiano – e ao mesmo tempo um panorama vivo da sociedade italiana do século XVI, dos costumes da burguesia e da *jeunesse dorée*. Se houvesse dúvida quanto à veracidade do quadro, bastaria citar os contos de Bandello[475], homem de bom senso lombardo e sem muita paixão pelos estudos clássicos, grande talento de narrador que o aproxima, às vezes, de Ariosto: o quadro da vida italiana em Bandello é o mesmo que em Grazzini. É como a prova definitiva do caráter burguês da civilização classicista do "Cinquecento". A historiografia literária tomou em face daquela comédia e daquela novelística uma atitude moralizante: salientou que a comédia obscena de Bibbiena, que era cardeal da Igreja romana, fora representada na presença do Papa Leão X, e isso em 1518, quando no Norte já rebentara a tempestade da Reforma. A corrupção moral, da qual aquela comédia e novelística são o espelho, teria sido a verdadeira causa da catástrofe italiana.

Esse ponto de vista, em que há algo de verdade, não pode ser mantido integralmente. A imoralidade daquela literatura não pode ser deduzida dos assuntos, tomados quase sempre de empréstimo à comédia latina e à novelística do "Trecento" e do "Quattrocento"[476]. A apreciação moralista já é, aliás, a do próprio Grazzini; na edição de 1582 das suas comédias, justifica-lhes a licenciosidade pelo objetivo de revelar os segredos do vício e ensinar melhores costumes. Mas Grazzini escreveu isso 40 anos depois de ter escrito as comédias e 20 anos depois do concílio de Trento. O moralismo de Grazzini é pretexto; o nosso ponto de vista não pode ser o mesmo, mas seria no fundo o mesmo se considerássemos como fotografia da realidade o que foram imaginações de um grande autor cômico. "Ci è in lui", dizia De Sanctis, "la stoffa di un grande scrittor comico", mas advertiu: "Cosa manca al Lasca? La mano che trema." A corrupção nunca está no assunto; todas as épocas são mais ou menos corrompidas. A corrupção está no autor, na falta de critério moral. E isto se aplica não só ao Lasca, mas a toda a literatura classicista do "Cinquecento", que era, como os classicismos sempre são, conformista; contribuiu até, pela idealização, para ocultar a verdadeira situação social: a derrota do nacionalismo romano dos humanistas, a impotência política da Itália no momento do seu maior desenvolvimento cultural,

a degeneração do “possibilismo” renascentista em individualismo anárquico, a atomização da vida, o caos dos valores.

Do humanismo não pôde vir a salvação; estava comprometido demais com os poderes estabelecidos, antigos e novos. Exemplo disso é o famoso “Lorenzaccio”, Lorenzino de Medici[477], autor da *Aridosia*, uma das melhores comédias plautinas do século. Durante anos, Lorenzino foi companheiro de devassidão do Duque Alexandre de Toscana, seu primo, para descobrir, de repente, a sua vocação de Bruto e assassinar o tirano. No exílio escreveu, para defender-se, a admirável *Apologia*, a maior peça de eloquência italiana, de uma força digna de Demóstenes. Fez o papel de Bruto; e acabou falando como só um verdadeiro Bruto poderia ter falado. “Lorenzaccio” é um problema psicológico: dramaturgos como Shirley e Musset esforçaram-se para explicar o caso. Mas não é um problema histórico. O Estado já não era, como no “Quattrocento”, uma obra de arte, e sim um teatro de crimes, e os humanistas foram os aliados dos criminosos, elogiando-lhes a “virtù” que teria vencido a “Fortuna”. A atitude catilinária já era anacrônica.

Em meio do caos moral, ainda permanece possível a procura de um ponto firme fora da realidade, limitando o possibilismo individualista pelas normas da tradição cristã, ou pela “contenance” do ideal aristocrático, ou então pelo senso utilitarista, pragmatista, da burguesia. São as tentativas dos humanistas virgilianos, de Castiglione e de Maquiavel, e em todos eles age o platonismo subterrâneo, herdado da mística do “Quattrocento”; até o Estado de Maquiavel é uma utopia às avessas da utopia platônica. Ou então, as classes plebeias revoltam-se numa tentativa de oposição; representam-nas o pobre clérigo Berni, o proletário inculto Aretino, o camponês Folengo.

O virgilianismo dos humanistas cristãos é a reação italiana contra o ciceronianismo oficial. Virgílio fora sempre um ídolo dos humanistas: o Cícero da poesia. Mas basta comparar um humanista como Giovanni Rucellai – cujo poema didático *Le Api* (1524) é uma versão livre, muito bela, do quarto livro da *Georgica* – com os virgilianos cristãos, os Sannazzaro e Vida, para sentir um outro espírito. Neste espírito é inconfundível a influência de Erasmo, que com o *Ciceronianus* se tornara adversário poderoso dos humanistas pagãos; o papel de Erasmo nos movimentos religiosos da Itália

do século XVI foi considerabilíssimo[478]. O que distingue os virgilianos italianos, é certa melancolia crepuscular e atitude de evasão. O primeiro e maior entre eles, Sannazzaro, o autor de *De partu virginis*, é ao mesmo tempo o autor da *Arcadia*. No seio do virgilianismo dos humanistas cristãos nasceu o pastoral, a poesia bucólica[479].

O sucesso da poesia virgiliana cristã foi maior do que se pensa e maior do que seu valor justifica. É hoje difícil imaginar a glória internacional de Battista Mantovano[480]; o espírito que informa as suas 10 *Eclogae* latinas é o de um monge medieval, mas a forma é virgiliana. As *Eclogae* do Mantovano foram divulgadas em inúmeras edições e numerosas traduções; no tempo de Shakespeare, serviram de livro didático nas escolas inglesas. Mas só nas suas poesias mariológicas (*Parthenicae*) o Mantovano conseguiu a harmonia perfeita entre espírito cristão e forma clássica. A imitação exata de Virgílio prejudica as égloglas cristãs do latinista Marco Antonio Flaminio (1498-1550). O espírito cristão é mais forte em Girolamo Vida[481]: afirma-se que Tasso, Milton e Klopstok encontraram na sua *Christias* a ideia do conselho dos espíritos infernais, e recentemente celebra-se Vida como precusor poético da Contrarreforma. Mas, como poeta, Vida oferece só o fraco encanto da "melancolia da impotência".

O crepúsculo do espírito aristocrático é representado pela obra de Baldassare Castiglione[482]. Mas nem sempre o *Cortegiano* se interpretou assim; e já foi considerado como realidade maravilhosa o que era apenas ideal de um sonhador. Os diálogos do *Cortegiano*, dos quais participam a Duquesa Elisabetta Gonzaga, Giuliano de Medici, Bembo, Bibbiena e outros cavaleiros e damas de alta cultura literária e pessoal, apresentam um quadro encantador: a corte de Urbino como imagem da civilização aristocrática da Renascença. O cortesão ideal de Castiglione é um cavaleiro de maneiras distintas, igualmente forte nas armas, nos esportes, na conversação culta, na galantaria e nas letras clássicas e italianas. Segundo conceitos modernos, sua vida é completamente inútil, porque antieconômica. Certas licenciosidades e expressões fortes indicam que Castiglione não pretendeu idealizar de mais; se nós outros respiramos a atmosfera de Rafael nessas conversas de Urbino, talvez seja erro de perspectiva. Contudo, aquela figura ideal de *cortegiano* não existiu nunca. Mas tampouco o leitor moderno deve

concluir que aquele ideal histórico seja sem significação atual. O *Cortegiano* é a apologia da cultura pessoal, das leituras desinteressadas, do comportamento digno, do desenvolvimento igual e perfeito do corpo e da alma. Em todos os pormenores, o livro, que teve sucesso enorme e internacional, é da época. Hoje, só pode ser lido como documento histórico e modelo de estilo. Mas não mereceria prognóstico muito favorável a civilização que se esquecesse de todo do ideal do *Cortegiano*; pois seria, em última conclusão, a perda de todos os valores superiores da vida humana. E o próprio Baldassare Castiglione pressentiu esse fim da sua própria civilização. No quarto livro da obra, discute-se a finalidade das sutilezas do espírito e delicadezas da alma, e uma tristeza secreta obumbra o diálogo. Castiglione conhece o esplendor do espírito e sabe da sua limitação. Sabe escrever diálogos como só o sabia fazer Platão, mas não tem a fé de Platão na indestrutibilidade das ideias e dos ideais. Este livro tem o encanto do crepúsculo.

Castiglione é um espírito antiutilitário, antipragmatista, aristocrático e antiburguês. É – espantosamente – o contemporâneo de Maquiavel. Em Castiglione, a civilização é um ideal sem utilidade, uma ideia platônica; em Maquiavel, é um meio, um instrumento para fins objetivos. A filosofia do burguês Maquiavel é, para empregar um termo de Dewey, uma espécie de instrumentalismo. Instrumento, às vezes útil, às vezes inútil, também lhe parece a moral, e deste modo conquistou Maquiavel a fama histórica do maior amoralista de todos os tempos. Confundindo Maquiavel com os maquiavelistas, somos levados a imaginar um Maquiavel reacionário feroz e advogado da violência. Mas já a verdade biográfica revela uma personalidade diferente.

Niccolò Machiavelli[483] foi inimigo da revolução democrático-religiosa de Savonarola, porque sabia que o poder devia permanecer, *à la longue*, com os ricos e conservadores. A esse poder restabelecido serviu, a partir de 1499, como secretário dos negócios exteriores. Exilado pelos Medici, viveu como burguês pacífico e apolítico, em pobreza penosa, na sua casa em San Casciano, nos campos, longe da cidade. Reintegrado no serviço diplomático, foi expulso, depois, pelos republicanos, desta vez como partidário dos Medici. Estava sempre no campo errado, e só uma vez teve sorte: quando ele, o republicano, morreu antes da morte da República de Florença. Esta biografia não é muito simpática; parece de um oportunista.

Um caminho de reconciliação provisória com o secretário florentino seria considerá-lo mesmo como florentino: ele é da gente mais alegre e espirituosa do mundo, está cheio de conceitos jocosos e *aperçus* surpreendentes, no diálogo vivacíssimo das suas comédias, ou quando zomba amargamente, na novela *Belfagor*, das suas próprias misérias conjugais e econômicas e da superstição dos incultos. Maquiavel é florentino. E a Florença da sua época, ainda muito rica e civilizadíssima, mas já fraca e mero objeto das combinações políticas das grandes potências, essa Florença é um excelente posto de observação.

Maquiavel é observador. Já como secretário de Estado brilhava menos pela ação diplomática do que pelos relatórios lúcidos. Observou as coisas com maior liberdade de visão quando esteve exilado, e então compreendeu o grande problema da Itália: a simultaneidade de uma civilização extraordinária e de uma decadência, moral e política, completa. Maquiavel é o primeiro espírito latino a enfrentar o problema da decadência; Georges Sorel empregará esse termo; Maquiavel preferiu dizer "corrutela". Procura os motivos e torna-se historiador. As *Istorie fiorentine* são o relatório das revoluções e dissensões que tornaram impotente a cidade mais culta da Itália. A conclusão é pessimista: a força estava sem "virtù", e a "virtù" sem força; daí o desastre. Como remediar? Reunir a força e a virtude, para acabar com a "corrutela", quer dizer, para munir Florença e a Itália de um poder real tão grande como o poder espiritual da sua civilização. Para restabelecer a República em Florença e expulsar da Itália os invasores bárbaros, é preciso identificar "Virtù" e "Forza". E essa identificação é germe do maquiavelismo.

Quanto aos pormenores práticos, Maquiavel revela-se burguês racionalista, de bom senso florentino. Na historiografia não admite milagres, e na política não admite acasos. Desconhece a Providência divina, e pretende elaborar um receituário político tão previdente que será possível eliminar a "Fortuna", o acaso arbitrário. E isso é possível, segundo Maquiavel, porque ele acredita na constância do caráter humano – constância das qualidades más, péssimas mesmo – e na repetição eterna das mesmas situações e combinações políticas. Nessa convicção, estudou, nos *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, os começos da história romana, para tirar lições atuais e imediatamente utilizáveis. Sem dúvida, procedeu de maneira anacrônica,

violentando o espírito do historiador antigo; o seu livro não é um verdadeiro comentário de Lívio, mas em compensação tornou-se comentário permanente da história europeia inteira até os nossos dias. Maquiavel considerava a história romana como "história ideal", cujas situações e personagens sempre se repetem, de modo que é possível extrair delas normas de comportamento político para todos os tempos. E, com efeito, de Carlos V e os Papas da Renascença, através de reis, jesuítas, tribunos, chefes de indústria e chefes de revolução, até os parlamentários antiquados de anteontem e os ditadores moderníssimos de ontem, todos aplicaram o "maquiavelismo", do qual Maquiavel não foi o inventor, mas o médico que o diagnosticou. Foi um historiador convencional do passado e um historiador inconvencional do futuro.

O estilo de Maquiavel é mais latino do que italiano, mas sem retórica ciceroniana. Da Roma antiga, Maquiavel não tomou emprestadas as dobras da toga, e sim o espírito prático e utilitário dos jurisconsultos e administradores. Viu também a política sem eufemismos retóricos, uma política nua, resultante das emoções e paixões humanas, e, só em última linha, dos pensamentos e programas. Não é exato dizer que desprezou os homens, apresentando-os como feras e imbecis. Os personagens, na historiografia política de Maquiavel, não são muito bons nem muito maus; apenas são fracos e ambiciosos. Daí as muitas revoluções malogradas e os muitos governos impotentes. Aquilo em que Maquiavel não confia, definitivamente, é na inteligência dos homens. A inteligência é a primeira qualidade que ele exige do seu "príncipe" ideal; o resto importa menos. Não por meio de frases bonitas a Itália será salva, mas por meio de uma ação enérgica conforme projetos inteligentes. Eis o programa político de *O Príncipe*, recomendando a violência e permitindo a fraude e tudo. É o manual dos tiranos, proclamando a separação absoluta entre a moral e a política. É uma separação que nos repugna como uma contradição. Talvez seja igualmente grave a contradição entre aquele livro e os *Discorsi*, em que conselhos semelhantes são dados para garantir a liberdade republicana. Já se disse que *O Príncipe* ensina a fundar um regime; e os *Discorsi,* a mantê-lo. Mas será melhor admitir que Maquiavel foi realmente amoralista; apenas, com uma grande saudade no coração, desejando que a separação entre a política e a moral deixasse de existir.

Por enquanto, ninguém o quis ouvir, nas perturbações da grande crise do seu tempo. Exilado em San Casciano, levou Maquiavel a vida que descreve em sua justamente famosa carta a Francesco Vettori, de 10 de dezembro de 1513: durante o dia, as pequenas alegrias bucólicas da vida rústica e as conversas burlescas com os camponeses grosseiros, sua única companhia; mas de noite, veste-se de roupas solenes e entra em sua biblioteca para conversar, nos livros, com os reis e sábios da Antiguidade, consultando-os sobre a melhor maneira de fundar e manter um regime político. Assim escreveu *O Príncipe* e os *Discorsi*. Assim construiu uma utopia esteticamente perfeita, que tem semelhança desesperada com a realidade política.

Maquiavel conheceu pessoalmente vários tiranos e tribunos, cada um deles mais criminoso do que o outro. Mas não encontrou nenhum "príncipe" entre eles, e esse fato é de suma importância. Não se deixou iludir pela aparência da força. Aos "maquiavelistas" modernos teria respondido com a arma mais eficiente da antirretórica: com o humor. Certamente é Maquiavel o único grande teórico político que foi ao mesmo tempo um grande humorista. *La Mandragola* é a comédia do marido que, buscando um remédio para conseguir descendência, é levado a introduzir o amante de sua mulher no quarto de dormir dela. É uma das grandes comédias da literatura universal; atrás da imoralidade extrema da peça esconde-se a lição humorística e profunda de que o caminho da natureza é o único certo. Nicio terá filhos, embora de um outro, e Fra Timoteo, o confessor que facilitou o negócio, os batizará. Na vida, os malandros, os hipócritas e os astutos têm razão: eis o espetáculo, a realidade, que o comediógrafo contempla com gosto amargo na boca e com um sorriso de auto-ironia nos lábios. *La Mandragola* não é, como se dizia, uma comédia política: o reverso humorístico da tragédia da sociedade italiana; pois têm vida própria personagens como o bondoso e esperto hipócrita Fra Timoteo ou a melancolicamente desonesta dona Lucrezia. Mas é algo como o resumo das experiências de Maquiavel; inclusive das suas experiências políticas. Era um exilado, como Dante, passadista como Dante, visionário de uma utopia política como Dante. Maquiavel é o único entre os muitos exilados italianos capaz de figurar ao lado de Dante sem ser esmagado. O exílio, porém, é um bom posto de observação, e Maquiavel era um grande observador, porque um

vencido da política. É o tipo do intelectual que se encontra excluído do poder; e por isso soube analisar o que os outros sentiam, e exprimir o que os outros fizeram. Maquiavel, inteligência pura, falhou como homem de ação e venceu como homem de doutrina. Mas a inteligência é sempre ambígua, capaz de várias interpretações. A inteligência de Maquiavel, que foi, como homem, um pobre conformista, também é suscetível de várias interpretações. De Sanctis disse que o "maquivealismo" pode ser doutrina dos reis ou dos povos – quem o entender melhor, servir-se-á dele. O conformista Maquiavel está ao lado dos tiranos ou dos povos – dependia essa atitude de qual fosse o mais poderoso; a inteligência de Maquiavel é também capaz de servir aos tiranos ou aos revolucionários – depende de serem estes ou aqueles os mais inteligentes. O "maquiavelismo" não depende de Maquiavel, as táticas políticas do dia não têm nada que ver com o seu espírito insensível e permanente, quase como a Natureza. Não se pode tratar de fazer a apologia de Maquiavel, que não precisa dela; apenas de dar uma ideia da grandeza do seu gênio.

No seio da literatura classicista há, finalmente, oposições. Enquanto o classicismo é interpretado como síntese perfeita do humanismo e do gênio nacional, não será possível compreendê-los; e então Berni aparece como pobre humorista, Aretino como malandro literário, e Folengo, o inventor da língua "maccaronica", mista de italiano e latim, como "enfant terrible" do humanismo. A interpretação do classicismo como conformismo literário restitui-lhes o papel de representantes de três "classes literárias" que deviam estar em oposição, porque não havia lugar para elas no edifício da civilização classicista: os "clérigos" pobres, a pequena-burguesia inculta, e os camponeses.

Francesco Berni[484] tem fama de humorista, num gênero, aliás, que corresponde pouco ao nosso gosto. Provocou riso e ganhou dinheiro com "lode delle cose ignobili", sonetos e "capitoli" pomposos, grandiloquentes, sobre coisas fúteis ou até sujas, como as "belezas" do corpo de uma velha, a insônia causada pelas pulgas, etc. As expressões sublimes aplicadas a "cose ignobili', deram o efeito cômico que o público desejava para descansar da monotonia do petrarquismo, ciceronianismo e virgilianismo. Berni sobrevive como antipetrarquista engenhoso, dominando surpreendentemente a língua florentina. Apenas causa estranheza que esse parodista tivesse

levado anos e anos para fazer do *Orlando innamorato*, de Boiardo, uma nova versão em língua mais florentina e versos mais polidos, fornecendo, realmente, um *Orlando innamorato riffato* que salvou, em épocas de purismo, a memória do poema *quattrocentista*; é trabalho de um artista consciencioso. Berni era artista, ou antes, desejava ser artista; em vez disso, via-se obrigado a ganhar a ida como "secretário" mal pago de grandes senhores e cardeais, como parasito, tolerado porque fazia rir. Gostava de ser um Ariosto mais leve, contando "cacce, musiche, festa, suoni e balli" e vivendo tudo isso; mas, pelas condições da sua classe, do baixo clero, Berni tornou-se "clérigo" no sentido da última Idade Média: "goliardo". No século XVI, chamava-se a isso "buffone", e como *buffone* sobrevive Berni na história literária. Mas era artista, talvez o último descendente dos artistas-realistas do "Quattrocento", num século de classicistas em que o realismo só serviu para paródias; Berni dedicou uma vida ao *quattrocentista* Boiardo. Ao classicismo oficial, do qual o petrarquismo era apenas um sintoma, Berni estava em oposição. Estava em oposição a tudo o que fosse irreal ou desnatural, e essa sua reivindicação da Natureza contra as ficções é a atitude típica dos grandes satíricos. As poesias satíricas de Berni contra os Papas Adriano VI e Clemente VII são de um vigor digno de Dryden:

"Un papato composto di rispetti,
Di considerazioni e di discorsi:
Di più, di poi, di ma, di si, di forsí,
Di pur, di assai parole senza effetti...
D'innocenza, di buona intenzione,
Ch'è quase come dir, semplicità
Per non le dare altra interpretazione."

Berni tinha a força do desprezo, de que não abusou porque era nele mais forte a melancolia do humorista. Ao protestantismo, do qual se aproximava muito, preferiu afinal a resignação estoica, e à emenda violenta da

sociedade – como ele emendara o Boiardo – a tolerância do bem e do mal na Natureza:

> "Non fu mai malattia senza recetta,
> La natura l'ha fatto tutte due".

É a atitude do humorista no sentido mais alto da palavra.

Pietro Aretino[485] é antes de tudo um plebeu, filho da paupérrima pequena-burguesia da província; por isso, não tinha cultura clássica, e continuou inimigo feroz dos humanistas e petrarquistas, mesmo quando já tinha conquistado glória e dinheiro. Ainda então, residindo em Veneza, num palácio transformado em museu de arte e harém de mulheres, permaneceu sempre plebeu, *nouveau riche*, não podendo nem querendo renegar a sua profissão: Aretino era chantagista. Foi o primeiro literato que se tornou independente de protetores, e deveu essa independência ao medo que a sua pena venal inspirou aos ricos e poderosos. Foi o primeiro que utilizou a imprensa para aterrorizar a opinião pública. Daí a sua independência: a financeira; a moral, que se exprimiu na sua literatura pornográfica; e a literária. É admirável o que Aretino, sem cultura literária alguma, soube fazer do seu talento natural. À retórica ciceroniana opõe o estilo coloquial do florentino, e tornou-se mais legível, até hoje, do que a maioria dos seus contemporâneos: um grande prosador, até nos assuntos insignificantes da correspondência e nas obscenidades dos *Ragionamenti*. Às metáforas convencionais do petrarquismo opõe uma sensibilidade inteiramente nova, introduzindo na prosa italiana *cinquecentista*, seca e racional, as cores da pintura veneziana, que constituía o seu ambiente artístico; a descrição, numa das cartas, do crepúsculo sobre o Canal Grande em Veneza, é extraordinária. A falta de preconceitos classicistas ajudou-o até na tragédia: a *Orazia*, independente de todos os modelos, não é uma grande obra de arte, mas é a tragédia mais original do teatro italiano antigo. Só não foi poeta, nem sequer poeta satírico. O *Orlandino*, paródia da epopeia romântica, saiu grosseiro. Em suma, Aretino não é, como se pensava, o sintoma da corrupção da época, nem, como outros pensaram, a mancha do século sublime,

mas a vingança do plebeu contra as ficções do humanismo, do petrarquismo, do moralismo, do classicismo, do cristianismo literário, contra as ficções de que dependia a carreira literária. É o protesto de um homem impuro.

O último e maior dos "oposicionistas", Teofilo Folengo, não escreveu em italiano as suas obras mais importantes, nem em latim; mas numa língua, mista de ambos, na qual as palavras latinas têm a flexão italiana, e vice-versa, como:

"Altius, o Musae, nos tollere vela bisognat,
Valenthomini celebranda est forza baronis,
Quo non Hectorior que non Orlandior, et quo
Non tulit in spalla portas Sansovior alter."

Chama-se isso "língua macarrônica", e muita literatura satírica dos séculos XVI e XVII, em diversos países foi escrita numa mistura "macarrônica" de latim e da língua nacional[486]. Até hoje, humoristas populares empregam esse recurso de misturar a língua culta ou oficial com o dialeto provincial ou de imigrantes estrangeiros, para conseguir certos efeitos cômicos[487]. Talvez por isso não se tivesse dado ainda a atenção devida ao fenômeno curioso daquela língua artificial, nem ao poeta, que é um grande poeta.

Em Teofilo Folengo[488], vida e poesia não se harmonizam bem. Entrou cedo na ordem de são Bento, para deixar pouco depois o mosteiro e explodir em invectivas violentas contra os religiosos; voltando novamente ao convento, e deixando-o outra vez, numa vagabundagem eclesiástica permanente, interrompida por anos de penitência em eremitérios. Já antes de ser monge, era poeta humorístico, sempre naquela fantástica língua macarrônica, escondendo-se por muitos motivos sob o pseudônimo de Merlin Coccaio. A *Moschea* é uma epopeia herói-cômica, à maneira da *Batrachomyomachia* grega. E logo depois vem a grande obra: o *Baldus*. É a epopeia de um filho de camponês que pretende tornar-se cavaleiro e barão, um D. Quixote plebeu, materialista e ladrão; as aventuras de Baldus em companhia do seu criado, o camponês Zambello, e do seu cúmplice, o

cigano Cingar, disfarçado em monge, constituem o enredo do poema, cheio de episódios jocosos, grosseiros e satíricos. A sátira de Folengo não conhece consideração: é contra a aristocracia, os ricos, os prelados, os monges, a própria Igreja – só uma classe é poupada: os camponeses. Trata-se de um grosseiro monge medieval, nascido por engano na época e no país de Ariosto e Baldassare Castiglione. Com os rudes cavaleiros medievais Folengo poder-se-ia conformar, mas os cortesãos galantes e perfumados da Renascença –

> "Qui fingunt, cantant dovinant somnia genti,
> Complevere libros follis vanisque novellis." –

causam-lhe repugnância. Folengo é inimigo feroz da Renascença e da sua cultura artística. Essa atitude já foi interpretada como naturalismo brutal, à maneira de Aretino. De Sanctis considerava o *Baldus* como espelho da corrupção da Renascença. Hoje, alega-se contra essa opinião a forma do poema: o naturalismo está menos no assunto do que na expressão deliberadamente grosseira, e esta não deixa de revelar consideráveis valores artísticos. A língua "macarrônica" de Folengo é construída segundo certas leis gramaticais, rigorosamente observadas, e dentro dessas leis o verso é tratado com mestria notável. Quando Folengo pretende conseguir efeitos sérios, como nos *Chaos Del Triperuno*, revela força de visão dantesca – nenhum outro poeta italiano se aproxima tanto de Dante como esse humorista. O mesmo se dá no furor da sátira. Baldus não é apenas um herói cômico; é um malandro que ganha uma boa vida maltratando os outros, e estes outros são as vítimas da aristocracia, os camponeses.

Folengo é o poeta dos camponeses. Na descrição da vida rústica ("Porcellus grugnit, gallus, gallina chechellant") abre-se-lhe o coração, e aos prazeres do "frigido Parnasso" opõe o sonho de um país em que houvesse quantidades ilimitadas de carne, queijo e vinho. É um camponês que tomou, por engano, o hábito. E quando canta:

"...Tuque malenconica nocte, studente, godes." –

reconhecemos em Folengo um goliardo; nos *Carmina burana* e nos "manuscritos Mapes" já se encontram poesias "macarrônicas", em que o latim se mistura com palavras alemãs e inglesas. Dos goliardos medievais, Folengo distingue-se pela atitude religiosa: o seu anticlericalismo já conhece o protestantismo; cheira a heresia. Folengo deixou várias vezes o convento, por "disordine magno", e sempre voltou. A sua doença era aquela a que os monges medievais chamaram "acedia": o horror dos exercícios religiosos exagerados, alternando com acessos de angústia. Não foi hipocrisia o fim da vida de Folengo: o poema, em língua italiana, *Umanità del figliuol di Dio,* escrito em versos lamentáveis, como os dos folhetos que se vendem nas feiras. Folengo era um pobre filho do povo que – a comparação é sua – como a rã "vivere non sa fuor del pantano", e nos seus últimos versos geme a dor do povo maltratado e incompreendido pelos que falam a língua de Cícero e a de Petrarca. Na boca de Folengo, a língua macarrônica é o protesto contra a transformação do latim, língua universal dos clérigos, em língua particular das elites cultas. Na boca do camponês Folengo, a língua macarrônica é o protesto contra a transformação do italiano, língua da nação inteira, em língua artificial do classicismo. Através da brincadeira linguística desse humorista fala a voz da consciência do século.

O drama da Renascença italiana não teve desfecho trágico. Terminou em agonia lenta, dolorosa e – em parte – cômoda. Na Itália, a Contrarreforma era enérgica, mas não violenta. Não se acabou, como na Espanha, com as pessoas físicas, mas com os ideais. A aristocracia deixou de existir; não se pode chamar assim aos cortesãos, domesticados pelo moralismo do concílio de Trento, passando o dia em devoções públicas e a noite em orgias clandestinas; nem aos "hobereaux" que, premidos por dificuldades econômicas, se retiram da vida urbana. O espírito individualista sobrevive em uns artistas indomáveis, como naquele Benvenuto Cellini[489], escultor de segunda categoria e personalidade extraordinária, artista e aventureiro, sujeito independente em extremo e escravo das suas paixões, escritor de uma sinceridade fabulosa. Em estilo absolutamente pessoal, numa sintaxe arbitrária, fala de si e só de si, das suas vitórias como artista e com as mulheres,

das suas desgraças na corte e em tavernas, e essa autobiografia, exibição exuberante de um homem egocêntrico, tornou-se o quadro mais completo que existe da Renascença. As famosas biografias de Vasari[490] empalidecem nessa vizinhança. Vasari, pintor famoso, não era artista, nem na pintura nem na literatura. O que o salvou foi o grande assunto: as vidas de Giotto, Masaccio, Bruneleschi, Ghiberti, Fra Filippo Lippi, Donatello, Botticelli, Rafael, Miguel Ângelo, com as inúmeras anedotas que – por intermédio de Vasari – toda a gente conhece, e que dão testemunho de uma nação e de uma época que colocaram a arte no centro da vida. É, por assim dizer, uma exposição retrospectiva de um grupo de grandes artistas que se foram. Desde então, Florença é um museu.

Na Florença de Cosimo I já não existem republicanos, nem heréticos, nem aristocratas, nem grandes burgueses. Só a corte e a pequena-burguesia pacífica. Mas é uma pequena-burguesia florentina, quer dizer, espirituosa, jocosa, produzindo autodidatas esquisitos que representam, voluntária ou involuntariamente uma oposição silenciosa contra todas as doutrinas oficializadas. Assim é Giambattista Gelli[491], sapateiro que aprendeu o latim e fez leituras públicas sobre a *Commedia* de Dante. Nos seus diálogos, do "artéfice" Bottaio com a própria alma, ou de Ulisses com os homens que Circe transformara em animais, um caos de ideias triviais ou espirituosas se vivifica através da saborosa língua toscana e das censuras dissimuladas contra os humanistas profissionais. Da mesma estirpe parece Doni[492]: nos seus *Marmi*, populares florentinos, sentados nas escadas de mármore em frente à Catedral de santa Maria del Fiore, passam as tardes em conversas curiosíssimas, cheias de sabedoria popular e alusões aos preconceitos dos eruditos; nisto há intenção mais do que maliciosa. Doni era um ex-padre, e nas suas pitorescas pesquisas científicas freme a inquietação secreta do apóstata clandestino.

Havia heréticos na Itália. Com os erasmianos surgiram reivindicações de reformas eclesiásticas, mais ou menos profundas, e ainda no tempo do concílio de Trento haverá vozes discordantes. Entre os protestantes[493] francos ou clandestinos, há personalidades como Francesco Negri, Aonio Paleario, Bernardino Ochino, geral dos capuchinhos, e – o maior de todos – o espanhol Juan de Valdés, pelo qual, segundo a expressão de Menéndez y

Pelayo foi "catequizada em má hora" Vittoria Colonna[494]. Não era grande poetisa; era antes petrarquista fria, embora de notável perfeição da forma. Mas era uma grande alma, inspirada pelo amor e pela memória de seu marido, o célebre Marquês de Pescara, pela dedicação de um amigo como Miguel Ângelo, e pelo desejo de reformas eclesiásticas, fruto de uma religiosidade profunda e, por assim dizer, altiva. A vida de Vittoria Collona foi trágica – a viúva consumiu-se em adorações místicas de religiosa voluntária, desesperando da vitória da causa protestante. É quase a tragédia do próprio protestantismo italiano. Os seus adeptos, filhos de uma civilização estática e de uma raça estética, não se podiam conformar com a expressão plebeia do luteranismo nem com a expressão puritana do calvinismo. De qualquer maneira, continuavam discípulos de Erasmo, do grande intelectual, e a sua religião era um protestantismo de intelectuais, de uma elite, incapaz de romper de todo com a Igreja, que, no entanto, não lhes permitiu manter esperança. Na poesia religiosa de Vittoria Colonna há qualquer coisa da religião de outros semiprotestantes de elite, dos jansenistas, e a sua última palavra é a mística de silêncio:

"Alma, taci ed onora il sacro nume!"

Vittoria Colonna morreu na fé e em desespero. A propósito, já se citou o verso de Dante ("Par.", XXIX, 91): "Non vi si pensa quanto sangue costa."

O seu amigo Miguel Ângelo Buonarroti[495], a personalidade de artista mais poderosa de todos os tempos, exprimiu aquela mesma mística do silêncio numa quadra tão famosa que já não se repara no duplo sentido, alegórico, que o poeta, leitor assíduo de Dante, escondeu nos versos: a quadra na qual a sua estátua da "Notte" diz assim:

"Caro m'è il sonno e più l'esser di sasso,
Mentre Che 'l danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però non mi destar, deh! Parla basso."

É grande a tentação de compreender esses versos de maneira romântica: “il danno e la vergogna” como alusão à vida duríssima de Miguel Ângelo, cheia de desastres pessoais, e ao desastre maior da pátria, e a quadra inteira como expressão de desespero e da vontade budística de sono eterno. Então, Miguel Ângelo seria um poeta “moderno”, no sentido do século XIX, mas que infelizmente só encontrou como meio de expressão os artifícios do petrarquismo, dos quais nunca logrou despir-se inteiramente, e que tampouco aprendeu a dominar. A crítica italiana quase não é capaz de falar de Miguel Ângelo sem aludir aos graves defeitos da sua linguagem e métrica, “desculpando-os” pela grandeza da personalidade. Na verdade, Miguel Ângelo não está na tradição petrarquesca, ou antes, o seu Petrarca é outro, diferente, mais perto de Dante. “L’amor mi prende...”, começa o artista, e logo ocorre o “amor m’inspira” do “dolce stil novo”. O que assustou os primeiros leitores das *Rime* e continua a assustar críticos mais recentes é a língua “trecentesca”, “bárbara”, de Miguel Ângelo em pleno “Cinquecento”. A sua poesia é, de fato, poesia “dantesca”, poesia da beleza espiritual. Se o assunto da sua poesia fosse o corpo, e os sofrimentos do corpo, o escultor todo-poderoso não precisava escrever versos. O seu assunto é, em palavras de confissão dantescas –

“Gl’ infiniti pensier mie’, d’error pieni”,

e a sua poesia uma tentativa de tranquilizar a alma angustiada: procura a “emotion, recollected in tranquility”, sem encontrar esta última. A poesia de Miguel Ângelo é consequência da incapacidade do maior dos escultores de realizar-se na escultura, porque o conceito espiritual de beleza, o de Dante e do “Trecento” não pode ser realizado em obras visíveis, pela “man che ubbidisce all’intelleto”. As *Rime* de Miguel Ângelo constituem um diário poético que acompanha os seus trabalhos artísticos. Mas não um diário introspectivo, psicológico, romântico, e sim um diário espiritual, submetido, como confissão, a Deus, dono de sua “carn’ inferma”; nunca pensou Miguel Ângelo em publicá-lo. É uma tentativa de dizer o que não podia esculpir,

"........ un concetto di bellezza
Immaginata o vista dentro, al core."

E encontrou o que não se pode dizer, porque "il danno e la vergogna" da condição humana terminam só na morte inefável:

...........il mio basso ingegno
Non sappia, ardendo, trarne altro che morte."

As "imperfeições" formais de Miguel Ângelo têm profundo sentido poético e humano: exprimem o indescritível, o indizível, o inefável. Desse poeta só se "parla basso".

"Danno e vergogna" têm, como em toda a alegoria dantesca, além do sentido espiritual, também aquele sentido real que sentiram todos os seus contemporâneos. Miguel Ângelo não era capaz de conformar-se com a sua própria arte; eles, porém, se conformavam com tudo. Na época em que Miguel Ângelo era já muito velho, os humanistas e anti-humanistas, literatos e burgueses, já não pensavam em veleidades de oposição; só no pão de cada dia. O classicismo degenerou em esteticismo, do qual Firenzuola[496] é representante típico: mestre da língua florentina, grande estilista e tradutor, sem qualquer seriedade da alma, profundamente amoral sem imoralidade, vendendo sua pena para viver bem e acabando em melancolia; Fatini comparou-o a Oscar Wilde.

O teórico do conformismo burguês é Francesco Guicciardini[497]. Diplomata e administrador, historiador e político, grande intelectual, pessimista; florentino e contemporâneo de Maquiavel, do qual parece ser o companheiro e é, em tudo, a antítese. Como historiador, não se inspira em modelos antigos, censurando a idolatria de Maquiavel aos romanos; não pretende extrair lições da história, e sim escrever história exata, científica. Guicciardini é realmente um historiador mais autêntico do que Maquiavel; sabe separar rigorosamente os fatos e a teoria. Maquiavel foi um intelectual que, sem poder agir, deu conselhos. Guicciardini é um intelectual que, embora

agindo muito e com sucesso, reconhece a inutilidade da ação. O seu pessimismo não é psicológico, mas já quase religioso: de um católico, ou antes, "catholique mais athée", da Contrarreforma, que não confia nos poderes leigos. Nem Florença nem a Itália o preocupam; são objetos da historiografia. O seu assunto é o homem isolado, o indivíduo, mas não o grande indivíduo da Renascença, e sim o burguês que deseja viver em paz. Daí o anti-heroicismo dos seus *Ricordi politici e civili* que irritou os patriotas italianos de todos os tempos. Mas durante mais de três séculos os italianos foram realmente assim. No fundo desse conformismo existe um programa político: o ideal de Guicciardini – enquanto teve ideais – não é a Itália grande e forte de Maquiavel, e sim uma confederação de pequenos Estados pacíficos, nos quais se pode viver. É um programa mais republicano do que o republicanismo doutrinário de Maquiavel. Este considerava ainda a Itália como centro da civilização; tornou-se doutrinador político do mundo. Guicciardini foi o doutrinador da "Itália pequena", da província que o classicismo, ébrio de grandezas romanas, ignorava. O burguês florentino, transformado em mero objeto da política, compreende o povo que sempre foi objeto da política. Guicciardini, apesar do seu egoísmo cinicamente confessado, foi um sábio e, no fundo, um homem de bem.

Depois do tempo de Guicciardini, o classicismo político e literário já não é possível. O concílio de Trento e a dominação espanhola acabam radicalmente com os ideais da Renascença. A literatura culta encaminha-se para o barroco, civilização pseudo-aristocrática, pseudorreligiosa e pseudoerudita, civilização internacional, na qual, como na Itália, os espanhóis dominam. A literatura italiana perde a hegemonia na Europa. Fica, porém, outra literatura italiana, a pequena, a do povo.

Ali se encontraria o verdadeiro lugar de Folengo. E logo se encontra outro poeta macarrônico, o piemontês Alione[498], que escreveu as suas farsas populares, parte em francês, parte no dialeto da sua região de Asti, e parte numa mistura macarrônica de piemontês e francês. Alione enquadra-se no movimento de uma extensa literatura rústica, humorística, que acompanha jocosamente o classicismo e constituiu a antítese da literatura pastoral, bucólica. Literatura camponesa, composta, na maior parte, de farsas e comédias, escrita por literatos desviados ou por atores rústicos que alcançaram êxito na cidade, de modo que nem sempre é fácil distinguir entre

humor rústico e sátira anticamponesa; o *Baldus*, de Folengo, e o *Orlandino*, de Aretino, constituem os polos dessa "pequena" literatura[499].

Basta citar rapidamente os *Villaneschi contrasti* de Bartolommeo Cavassico; as farsas em dialeto de Siena, de Niccolò Campani; as farsas venezianas de Andrea Calmo, que já imita o maior representante da literatura popular: Angelo Beolco, chamado Il Ruzzante[500]. Filho ilegítimo de um aristocrata veneziano e de uma camponesa paduana, viveu entre dois mundos; autor e ator de farsas que são rústicas de comédias plautinas e divertiram os cultos pelas grosserias e astúcias dos camponeses; mas em Ruzzante havia algo da melancolia do "pária", e, às vezes, parece antes divertir os camponeses com a estupidez culta dos nobres. É uma arte provinciana e extremamente simples, com um fundo de tristeza popular; mas teve repercussões em toda a Europa. Dos tipos permanentes e frases feitas cômicas da farsa do Ruzzante nasceu o produto mais autóctone, mais italiano, do teatro italiano: a farsa improvisada, a "Commedia dell'arte". E, depois, a ópera bufa. Ruzzante é o "missing link" entre Grazini e Rossini, ou, se quiserem, entre Plauto e Pirandelo. Mas o próprio Ruzzante ficou quase esquecido. Durante séculos, as dificuldades de compreensão do dialeto paduano, em parte já extinto, impediram o acesso direto a Ruzzante, que permaneceu na história da literatura italiana como curiosidade. Hoje, sendo objeto de estudos mais acurados, é reconhecida sua importância mais do que só histórica. Foi um dramaturgo autêntico. Com ele, a literatura italiana começa a retirar-se das alturas do Olimpo clássico para as aldeias do Vêneto, da Toscana, e da Sicília. Desde então, existem duas literaturas na Itália: a sublime e eloquente dos cultos, e a cômica e "vivace" do povo. Ao mesmo tempo, a literatura que com Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Maquiavel tinha dominado o mundo, perdeu o seu papel no concerto diplomático das literaturas europeias. Começara a época do Barroco hispânico.

450 G. Toffanin: *Il Cinquecento.* Milano, 1935.

451 Ludovico Ariosto, 1474-1533.
Poesias latinas; *Orlando Furioso* (primeira edição, 1516; segunda, emendada, 1521; definitiva, 1532); *Satire* (1517/1531).
Comédias: *I Suppositi* (1509); *Cassaria* (1512); *Negromante* (1520); *Lena* (1529).
Edições: *Orlando Furioso,* por Santorre Debenedetti, 3 vols., Bari, 1928.

F. De Sanctis: "L'Orlando Furioso". (In: *Storia della letteratura italiana*, 1871; 2ª ed. por B. Croce, vol. II. Bari, 1913.)
E. G. Gardner: *The King of Court Poets*. London, 1906.
G. Bertoni: *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara.* Modena, 1919.
H. Hauvette: *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare.* Paris, 1927.
A. Momigliano: *Saggio su l'Orlando Furioso.* Bari, 1928.
B. Croce: *Ariosto, Shakespeare e Corneille.* 2ª ed. Bari,1929.
M. Catalano: *Vita di Ludovico Ariosto.* Genève, 1931.
W. Binní: *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto.* Messina, 1948.
W. Binní: *Storia della critica ariostesca.* Lucca, 1951.

452 A. Sainati: *La lirica latina del Rinascimento.* Pisa, 1919.

453 Jacopo Sadoleto, 1477-1552.
G. Puglia: *Jacopo Sadoleto.* Valle di Pompei, 1923.

454 Cf. nota 458.
R. Sabbadini: *Storia del Ciceronianismo*. Torino, 1885.
L. Borghi: *Umanesimo e concezione religiosa in Erasmo di Rotterdam.* Firenze, 1935.
A. Renaudet: *Erasme et l'Italie.* Paris, 1946.

455 Cf. o capítulo sobre Bembo em Toffanin (nota 450), e:
V. Cian: *Un decennio della vita di Pietro Bembo.* Torino, 1885.

456 Leone Ebreo (Judas Abarbanel), 1475-1508.
Diologhi d'amore (escritos entre 1502 e 1505, publicados em 1535).
Edições por S. Caramella, Bari, 1929, e por C. Gebhardt, Heidelberg, 1929.
Joaquim de Carvalho: *Leão Hebreu, Filósofo.* Coimbra, 1918.
G. Fontanesi: *Il problema dell'amore nell'opera di Leone Ebreo.* Venezia, 1934.

457 M. Pieri: *Le petrarquisme au XVIe siècle*. Marseille, 1895.
Antologias:
L. Frati: *Rime di poeti del XVI secolo.* Bologna, 1873.
Lirici del Secolo XVI (Biblioteca clássica econômica Sonzogno, Milano, 1879).

458 Pietro Bembo, 1470-1547.
Epistolarum familiarum libri VI; De Vergilii culice et Terentii fabulis; De Aetna; Gli Asolani (1505); *Prose della volgar lingua* (1525); *Rime* (1530).
M. Santoro: *Pietro Bembo.* Firenze, 1937.

459 Francesco Maria Molza, 1489-1544.
Ninfa Tiberina.

W. Soederhjelm: *Francesco Maria Molza, en renaessenspoets lefverne och diktning.* Helsinki, 1911.

460 Annibale Caro, 1507-1566.
Scritti scelti, edit. e comentad. por V. Cian e E. Spadolini, Milano, 1912.

461 Giovanni Guidiccioni, 1500-1541.
Rime (1557).
E. Chiorboli: *Giovanni Guidiccioni.* Jesi, 1907.

462 Giovanni Della Casa, 1503-1556.
Galateo (1554); *Rime e Prose* (1558).
Edição do *Galateo* por C. Steiner. Milano, 1910.
G. Tinivella: *Il Galateo di Giovanni Della Casa.* Roma, 1937.

463 Bernardino Rota, 1509-1575.
In morte da Porzia Capece; Ecloghe piscatorie.
G. Rosalba: "Un poeta coniugale". (In: *Giornale Storico,* XXVI.)

464 Galeazzo di Tarsia, 1520-1553? (foi tantas vezes, já, pelos contemporâneos, confundido com outro poeta do mesmo nome que não é possível identificá-lo com certeza).
Edição por F. Bartelli, Cosenza, 1888.
A. Emanuele: *Galeazzo di Tarsia*. Taranto, 1908.

465 Gaspara Stampa, 1523-1554.
Rime.
Edit. por A. Salza, Bari, 1912.
E. Donadoni: *Gaspara Stampa*. Messina, 1919.
G. A. Cesareo: *Gaspara Stampa, donna e poetessa.* Napoli, 1920.

466 Giangiorgio Trissino, 1478-1550. (Cf. "O barroco protestante", nota 930.)
Sofonisba (1915).
E. Ciampolini: *La prima tragedia regolare della letteratura italiana.* Firenze, 1896.
G. Marchese: *Studio sulla Sofonisba del Trissino*. Bologna, 1897.

467 F. Neri: *La tragedia italiana nel 500*. Firenze, 1904.

468 Antônio Ferreira, 1528-1569.
Castro (1553?).
Edição por Mendes dos Remédios, Coimbra, 1915.
J. G. Fuccila: *Studies and Notes*. Napoli, 1953.

469 J. Sanesi: *La commedia.* Milano, 1911.

L. Russo: *Le comedie fiorentine del 500.* Firenze, 1939.

470 Cf. nota 451.

471 Bernardo Dovizi, dito Bibbiena, 1470-1520.
Calandria (representada em 1513, em Urbino, e em 1518, em Roma, perante o papa Leão X).
Edição em: I. Sanesi: *Commedie del Cinquecento.* Vol. I. Bari, 1913.
Santelli: *Il cardinale Bibbiena.* Roma, 1913.

472 Cf. nota 485.
Il Marescalco (1533); *Cortigiana* (1534); *Ipocrito* (1542); *Talanta* (1542); *Filosofo* (1546).
U. Fresco: *Le commedie di Pietro Aretino.* Camerino, 1901.

473 Giammaria Cecchi, 1518-1587.
Assiuolo (1550).
F. Rizzi: *Le commedie osservate di Cecchi e la commedia classica del sec. XVI.* Rocca S. Casciano, 1904.

474 Antonio Francesco Grazzini, dito Il Lasca, 1503-1583.
Gelosia; La Spiritata; Le Strega; L'Arzigogolo.
G. Gentile: *Dellle commedie di Antonio Francesco Grazzini.* Pisa, 1897.
M. von Wolff: *Antonio Francesco Grazzini.* Berlin, 1913.

475 Matteo Bandello, c. 1480-c. 1561.
Novelle (1554/1573).
Edição por G. Brognoligo, 5 vols., Bari, 1910.
E. Masi: *Matteo Bandello e la vita italiana in un novellatore del 500.* Bologna, 1900.
Th. G. Griffith: *Bandello's Fiction.* Oxford, 1955.

476 G. B. Pellizzaro: *La commedia del secolo XVI e la novellistica anteriore.* Vicenza, 1901.

477 Lorenzino de Medici, 1513-1548.
Aridosia (1535); *Apologia* (primeira edição impressa na *Storia fiorentina*, de Varchi, publicada em 1723).
Edição por F. Revello, Torino, 1921.
M. Storti: *Lorenzino de'Medici e i suoi scritti.* Casalmaggiore, 1907.
A. Salvi: *Lorenzino de'Medici e la sua Apologia.* Sulmona, 1913.
E. Rho: *Lorenzino il tirannicida.* Rovigo, 1928.

478 P. de Nolhac: *Erasme et l'Italie.* 2ª ed. Paris, 1925. (Cf. nota 454.)
A. Renaudet: *Erasme et l'Italie.* Paris, 1946.

479 V. Zabughin: *Storia del rinascimento cristiano in Italia*. Milano, 1924.

480 Cf. “Renascença internacional”, nota 558.

481 Girolamo Vida, 1485-1566.
Christias (1535).
E. Lopez Celly: *La Cristiade de Girolamo Vida.* Alatri, 1917.

482 Baldassare Castiglione, 1458-1529.
Cortegiano (1528).
Edição comentada por V. Cian, 3ª ed., Firenze, 1929.
G. Todaro: *Il tipo ideale del cortigiano nel Cinquecento.* Vittoria, 1906.
T. F. Crane: *Italian Social Customs of the Sixteenth Century.* New Haven, 1920.
V. Cian: *La lingua di Baldassare Castiglione.* Firenze, 1942.

483 Niccolò Machiavelli, 1469-1527.
Vita di Castruccio Castracani (1520); *Dell’arte della guerra* (1521); *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1531); *Istorie fiorentine* (1532); *Il Principe* (1532); *Mandragola* (1524); *Clizia* (1537); *Novella di belfagor arcidiavolo* (1549); *Capitoli.*
Edição completa por G. Mazzoni e M. Casella, Firenze, 1929.
F. De Sanctis: “Machiavelli”. (In: *Storia della letteratura italiana*, 1871. 2ª ed. por B. Croce, Bari, 1913, vol. II.)
P. Villari: *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi.* 2ª ed. 2 vols. Milano, 1895/1897.
S. Manfredi: *La vita e le opera di Niccolò Machiavelli.* Livorno, 1926.
E. Janni: *Niccolò Machiavelli.* Milano, 1927.
D. E. Muir: *Machiavelli and his Times.* London, 1936.
R. Koenig: *Machiavelli Zur Krisenanalyse einer Zeitenwende.* Zuerich, 1941.
L. Olschki: *Machiavilli the Scientist.* Berkeley, 1945.
L. Russo: *Machiavelli.* Bari, 1945.
J. H. Whitfield: *Machiavelli.* Oxford, 1947.
M. Brion: *Machiavel.* Paris, 1948.
F. Bruno: *Romanità e modernità nel pensiero di Machiavelli.* Milano, 1953.
R. Ridolfi: *Vita di Niccolò Machiavelli.* Roma, 1954.
F. Chabod: *Niccolò Machiavelli.* Torino, 1964.

484 Francesco Berni, 1498-1535.
Rime, etc.; *Orlando inamorato rifatto* (1541).
Edição por A. Virgili, Firenze, 1885.
C. Pariset: *Vita e opere di Francesco Berni.* Livorno, 1915.
A. Sorrentino: *Francesco Berni, poeta della Scapigliatura del Rinascimento.* Città di Castello, 1933.

485 Pietro Aretino, 1492-1556.
Ragionamenti (1535); *Lettere* (1538/1557); *Orlandino* (1540); *Orazia* (1546).

Comédias, cf. nota 523.
Edições: *Lettere* por F. Nicolini, 2 vols. Bari, 1916.
Ragionamenti por D. Carracoli, 2 vols. Lanciano, 1914.
C. Bertani: *Pietro Aretino e le sue opere*. Sondrio, 1901.
G. Laini: *Il vero Aretino*. Firenze, 1955.
G. Innamorati: *Note sulla fortuna critica di Pietro Aretino.* Firenze, 1955.

486 I. C. Brunet: *La littérature macaronique.* Paris, 1879.

487 No Brasil, o poeta paulista Bananere (1892-1933), escrevendo em mistura de português e do italiano dos imigrantes, foi poeta macarrônico.

488 Teofilo Folengo, 1491-1544.
Baldus (desde 1516; edições: 1521, 1530); *Moschea* (1521); *Zanitonella* (1521); *Chaos del Triperuno* (1527); *L'umanità del figliuol di Dio* (1533).
Edição dos obras "maccheronee" por A. Luzio, 2 vols. Bari, 1910.
G. F. Goffis: *Teofilo Folengo*. Torino, 1935.
C. Cordié: "Il linguaggio maccheronico e l'arte del Baldus". (In: *Archivum Romanicum,* XXI, 1937.)
G. Billianovich: *Tra Teofilo Folengo e Merlin Coccaio.* Napoli, 1948.

489 Benvenuto Cellini, 1500-1571.
Vita (primeira edição por A. Cocchi, 1728).
Edição crítica (com introdução) por O. Bacci. Firenze, 1901.
K. Vossler: *Benvenuto Cellinis Still in seiner Vita.* Halle, 1899.
E. Carrara: Prefácio da edição da *Vita.* Torino, 1927.
E. Allodoli: *Benvenuto Cellini.* Firenze, 1930.
R. Eggenschwyler: *Saggio sullo stile di Cellini.* Zuerich, 1940.

490 Giorgio Vasari, 1511-1574.
Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti (1550).
Edição por Corr. Ricci, 3 vols. Roma, 1927/1929.
U. Scoti-Bertinelli: *Giorgio Vasari, scrittore.* Pisa, 1905.

491 Giambattista Gelli, 1498-1563.
I capricci di Giusto Bottaio (1546); *Circe* (1559).
Edição por U. Fresco, Camerino, 1908.
N. Tarantino: *Le "Circe" e i "capricci del Bottaio" di Giambattista Gelli.* Città di Castello, 1917.

492 Antonio Francesco Doni, 1513-1574.
Mondi (1552); *Marmi* (1552).
S. Stevanin: *Ricerche ed appunti sulle opere di A. F. Doni.* Firenze, 1903.

493 C. Church: *I riformatori italiani.* 2 vols. Firenze, 1935.
D. Cantimori: *Gli eretici italiani del 1500*. Firenze, 1940.

494 Vittoria Colonna, 1492-1547.
Rime (1546).
A. A. Bernardy: *Vita e opere di Vittoria Colonna.* Firenze, 1927.
K. Pfister: *Vittoria Colonna. Werden und Gestalt der frühbarocken Welt.* Muenchen, 1950.

495 Michelangelo Buonarroti, 1475-1564.
Rime (primeira edição, truncada, por Buonarroti il giovane, 1623).
Edições por C. Frey, Berlin, 1897; por G. L. Passerini, Venezia, 1908; por G. Amendola, 2ª ed., Lanciano, 1920.
G. Saviotti: *La vita e le rime di Michelangelo.* Livorno, 1916.
A. Farinelli: *Michelangelo poeta.* Torino, 1918.
F. Rizzi: *Michelangelo poeta.* Milano, 1924.
V. Mariani: *Poesia di Michel Angelo.* Roma, 1941.
G. Galassi: *Michelangelo Buonarroti.* Firenze, 1942.
Ch. de Tolnai: *The Art and Thought of Michelangelo.* New York, 1964.

496 Agnolo Firenzuola, 1493-1548.
Tradução do *Asino d'oro* de Apuleio (1525); *Discorsi della bellezza delle donne* (1541); *Ragionamenti* (1548).
G. Fatini: *Agnolo Firenzuola e la borghesia letterata del Rinascimento.* Torino, 1932.
M. Oliveri: *Agnolo Firenzuola.* Carmagnole, 1935.

497 Francesco Guicciardini, 1483-1540.
Storia fiorentina (1509); *Ricordi politici e civili* (1527/1530); *Considerazioni sui Discorsi del Machiavelli* (1529); *Storia d'Italia* (1540).
Edição dos *Ricordi* por A. Faggi. Torino, 1921.
A. Gustarelli: *La vita e le opere di Francesco Guicciardini.* Livorno, 1914.
L. Malagoli: *Guicciardini*. Firenze, 1939.
A. Vitale: *Guicciardini*. Torinoi. 1941.
R. Ridolfi: *Vita di Francesco Guicciardini.* Roma, 1960.

498 Giovanni Giorgio Alione, 1460-1521.
Farsa de Zoan Zavatino e de Beatrix soa mogliere e del prete ascoso soto el grometto; Farsa de Nicolao Spranga; Farsa de Gina e de Reluca, doe matrone repolite quale voliano reprender le Zovene; etc.
B. Cotronei: *Le farse di G. G. Alione.* Reggio Cal., 1889.
E. Bottasso: "Le Farse Astigiane di Alione". (In: *Bollettino Storico-bibliografico subalpino,* 47, 1949.)

499 L. Stoppato: *La commedia popolare in Italia.* Padova, 1887.

500 Angelo Beolco (Ruzzante), 1502-1542.

Comédias em dialeto de Pádua: *Piovana*; *Anconitana*; *Moschetta*; *Vaccaria*; *Fiorina* (Edição, Vicenza, 1584 e 1598).

G. Boldrin: *A. Beolco, detto il Ruzzante.* Padova, 1925.

A. Mortier: *Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne. Ruzzante.* 2 vols. Paris, 1925/1926. (Com traduções.)

A. Cataldo: *Il Ruzzante.* Milano, 1933.

F. Neri: "Il Ruzzante". (In: *Poesia nel Tempo.* Torino, 1948.)

Capítulo III

RENASCENÇA INTERNACIONAL

A PALAVRA "Natio" significava na Idade Média um colégio universitário. Nas grandes Universidades medievais, centros internacionais de estudos, os professores e estudantes naturais do mesmo país moravam juntos no mesmo colégio, à maneira dos "colleges" que ainda existem em Oxford e Cambridge. Mais tarde, a palavra "Natio" reaparece nos concílios da Igreja, nos quais as universidades, como detentoras do saber teológico, estavam representadas ao lado dos príncipes. Da colaboração entre os príncipes e os doutores em Teologia nasceu o conceito da nação política dentro da Igreja universal. O clero internacional – o das ordens – não participou dessa evolução, e tampouco uma outra classe, tão internacional como o clero: a aristocracia feudal. Os chamados "tipos" ou "caracteres nacionais", o francês, o inglês, etc., já se desenvolviam durante a Idade Média, mas como característicos especiais das classes inferiores, da burguesia e do povo rústico. O "grande mundo" continuava uniforme, internacional.

A relação entre a aliança "príncipes-doutores" e o conceito de nação revela-se pela primeira vez na voga de nacionalismo francês que apoiava o rei Filipe, o Belo, e os seus "legistes" contra o Papa Bonifácio VIII. Da "natio germanica" dos concílios nasceu a nação alemã; a aliança entre os príncipes da Saxônia e os professores da Universidade de Wittenberg criara mesmo a Igreja nacional, luterana. Na Espanha, a concordata que deu aos reis de Castela poder sobre a Igreja do seu país prestou serviço semelhante,

sem se realizar, porém, separação cismática. Na Inglaterra, a supremacia eclesiástica de Henrique VIII é complemento da constituição do Estado e da nacionalidade. As guerras religiosas na França relacionam-se com a formação da nação francesa. Na Itália, o fantasma do nacionalismo romano dos humanistas, do qual Cola di Rienzo fora o primeiro exemplo, devia substituir a realidade nacional, como que esmagada pelo fato de que a Igreja italiana era ao mesmo tempo a Igreja universal; ainda no século XVIII, os italianos passavam por cosmopolitas sem senso de nacionalidade. Por outro motivo retardou-se a formação definitiva da nação alemã, apesar da Reforma eclesiástica: o feudalismo tinha-se cristalizado e perpetuado em forma de numerosos pequenos Estados soberanos. O outro grande obstáculo à formação das nações, a par da Igreja romana, é a aristocracia feudal. Em toda a parte, a cristalização das nações consuma-se com a derrota do feudalismo pelo poder absoluto dos reis: na Inglaterra, já nos fins do século XV, com a dinastia Tudor; na França, só com Richelieu e Luís XIV. O aliado dos reis contra a aristocracia feudal é a burguesia urbana, interessada na formação de maiores unidades territoriais com justiça igual e comunicações livres. Pela vitória da burguesia, o século XIX tornar-se-á o século do nacionalismo.

O século XVI, fora da Itália, é a época do nascimento das nações modernas. Movimento difícil, contra a hostilidade das duas grandes classes do passado: da aristocracia feudal e do clero católico. Contra o conceito feudal de propriedade adota-se o conceito de propriedade do Direito Romano. Contra o internacionalíssimo latim do clero adotam-se as línguas nacionais nos cultos protestantes. As classes antigas respondem com a afirmação do ideal aristocrático do "cortegiano" e dos ideais latinos do Humanismo; e essas afirmações revelam a transformação profunda pela qual aristocracia e clero já tinham passado. O aristocrata da Renascença já não é o rude cavaleiro medieval; é igualmente guerreiro e diplomata, com as qualidades de um homem de salão; mais tarde, depois da vitória do absolutismo, será cortesão apenas. Quando se lembra da origem feudal dos seus privilégios sociais, é com certa saudade romântica; no aristocratismo da Renascença há qualquer coisa de romântico e fantástico, imaginação de aventuras e de ilhas felizes de evasão, nos campos pastorais. O "clero" do século XVI não é o clero da Igreja; este está lutando pela existência contra os heréticos ou

perdido nas esquecidas fortalezas da escolástica, nas universidades, sem contato com o mundo. Do papel internacional do clero eclesiástico apodera-se o clero leigo da "Igreja" do Humanismo, outra Igreja internacional, ligada à verdadeira pela língua. Os humanistas são, durante a Renascença, os substitutos literários do clero católico. Os fatos históricos confirmam esta tese: depois do concílio de Trento, o humanismo internacional entra em decadência; o clero da Igreja da Contrarreforma reassume o seu papel, e o humanismo renascentista transforma-se em jesuitismo barroco; até hoje, os jesuítas são os partidários mais tenazes do ensino humanístico.

Em consequência, a literatura europeia da Renascença é internacional, humanista e aristocrática. Pelo internacionalismo, oposto às forças novas do nacionalismo crescente, a literatura do século XVI conserva certa uniformidade, da qual é sintoma o reconhecimento universal dos modelos italianos: o Cortegiano de Castiglione, a lírica petrarquesca, o romantismo à maneira do Amadis ou de Ariosto, a écloga à maneira de Sannazzaro dominam o mundo; o fundamento filosófico dessa dominação é a divulgação internacional do platonismo, e só mais tarde ressurgirá, como presságio da mentalidade barroca, o estoicismo. Os aristocratas são em grande parte os autores, em grande parte os leitores daquela literatura. Em todo o caso, determinam o gosto internacional. Os agentes daquele internacionalismo são os humanistas, continuando, com força maior do que na Itália, uma poderosa literatura em língua latina. Evidentemente, haverá uma oposição: resíduos da mentalidade medieval numa literatura popular, e começos de uma literatura realista. Mas isto já é outra história.

O fato de o latim hoje não ser, como no século XVI, uma língua que todas as pessoas cultas dominam, não é o responsável pelo esquecimento radical da literatura neolatina[501]. Erasmo não foi esquecido. Na literatura neolatina há evidente falta de originalidade, e "poderosa" só pode ser chamada pelo número de produções, em todos os gêneros, e pelo papel de agente e modelo entre as literaturas nacionais. Tem grande significação histórica, mas só exige resumo rápido. A lírica petrarquesca está representada – se bem que em metros diferentes – pelas elegias eróticas do holandês Johannes Everaerts Secundus (1511-1536) e pelas poesias religiosas do alemão Petrus Lotichius (1528-1560). Duas tradições latinas de Ariosto representam o romantismo de cavalaria, e as éclogas latinas constituíam quase um

dever dos poetas. As peças do holandês Georgius Macropedius (†1558) ainda estão ligadas, em parte pelos assuntos bíblicos, ao moralismo das "Morality Plays"; o *Hecastus* é versão latina do *Everyman*. Mas o *Jephtah* (1554) e o *Baptistes* (1578), do escocês Georgius Buchanan, já estão a meio caminho entre a imitação renascentista de Sófocles e a imitação barroca de Sêneca. E os tratados de filosofia platônica são quase todos em latim. O papel de intermediário dessa literatura sem originalidade é muito grande.

Outro meio importante de divulgação da cultura humanística é a tradução; e na tradução os humanistas se revelaram mais originais do que na criação de obras originais. O próprio conceito da tradução é obra do humanismo. Nem a Antiguidade nem a Idade Média conheceram traduções; aquilo a que damos esse nome entre as obras medievais são versões livres, libérrimas mesmo, adaptações mais ou menos inescrupulosas, e plágios. De nada importava ao leitor medieval a origem e a estrutura formal de uma obra alheia; apenas desejava conhecer o conteúdo. Só o humanismo criou a consciência da relação entre forma e conteúdo, da importância de verter letra e espírito do original, da necessidade eventual de reconstituir um texto corrompido; e da propriedade literária. São esses os elementos que constituem o conceito da tradução em sentido filosófico; a mentalidade estética da Renascença acrescentou a vontade de transformar a tradução mais ou menos literal em obra de arte da nova língua.

Os humanistas italianos deram os primeiros exemplos disto. Algumas das suas traduções – o *Asino d'oro* de Apuleio, traduzido por Firenzuola; as *Metamorfoses*, de Ovídio, traduzidas por Andrea Dell'Anguillara; a *Eneida*, traduzida por Annibale Caro – pertencem aos clássicos da língua italiana. Até entre os espanhóis, talvez menos capazes de assimilar valores alheios, se encontra um clássico da tradução: Diego López de Cortegana, o alegre cônego de Sevilha, que traduziu aquele romance divertido e licencioso de Apuleio. Mas foi principalmente na França e na Inglaterra que a arte da tradução contribuiu decisivamente para a evolução da língua literária.

Os tradutores franceses[502] pertencem em grande parte ao círculo da Pléiade: Lazare Baïf, que traduziu a *Electra*, de Sófocles (1537); seu irmão Jean-Antoine Baïf, tradutor da *Antigone*; Remi Belleau, tradutor das odes anacreônticas (1556); e o humanista Etiene Dolet, tradutor das cartas e das *Tusculana*, de Cícero (1543). O mestre é, porém, Jacques Amyot[503], bispo

de Auxerre e grecista erudito, tradutor de Heliodoro e Longos, e principalmente das obras de Plutarco. A língua de Amyot tem a graça do francês arcaico; a primeira impressão é algo como a de Joinville. Mas o estilo é perfeitamente clássico, elevando-se sem retórica à sublimidade dos assuntos. O *Plutarco* de Amyot é, historicamente, um dos livros mais importantes da língua francesa: exerceu profunda influência na ideia que o século XVIII francês formou da Antiguidade; e no século XVIII inspirou heroísmo "plutárquico" aos que não sabiam ler os originais, como Vauvenargues, Rousseau e Napoleão, e, fora da França a Alfieri e Schiller. Mas a maior glória de Amyot é a sua influência na Inglaterra do seu próprio tempo.

As chamadas "Tudor Translations"[504] nem sempre deram resultados muito bons em versos. Mas com elas nasceu a prosa inglesa. Cita-se até hoje com veneração o nome do mestre Philemon Holland, tradutor de Lívio (1600) e Suetônio (1609) e das obras morais de Plutarco (1603). Lembram-se o *Tucídides*, de Thomas Nicolls (1550), e as obras morais de Sêneca, traduzidas magistralmente pelo dramaturgo Thomas Lodge (1614); a Renascença inglesa chega, como as datas indicam, um pouco atrasada, já coexistindo o estilo barroco. A maioria das obras mencionadas não foi traduzida diretamente do grego ou do latim, mas por intermédio de traduções italianas e francesas. O que se perdeu, assim, com exatidão filológica, ganhou-se em modernidade da expressão, renovando-se a prosa inglesa. Uma dessas traduções indiretas, através de Amyot, é o *Plutarco*, de Thomas North[505]: mas é uma obra inteiramente nova, de estilo heroico como o de um romance de cavalaria, e de uma vivacidade quase dramática, mas conservando sempre a dignidade greco-romana. Shakespeare encontrou em North os enredos de *Coriolano*, *Júlio César* e *Antônio e Cléopatra*, inserindo nas peças frases inteiras do tradutor; e parece prosa do próprio Shakespeare, o que dispensa elogios. O North da poesia é o dramaturgo elisabetano George Chapman[506], o tradutor de Homero. A tradução nem é literal nem dá o espírito do original; Chapman era poeta romântico, de vitalidade assombrosa e linguagem musical. O seu *Homero* é um poema entre Shakespeare e Beaumont e Fletcher, ou antes, entre Marlowe e Webster, um imenso palácio ou jardim encantado da língua inglesa – Keats, que pretendeu reconhecer em Chapman o seu próprio sonho de poesia, confessou num soneto famoso – e a confissão é a da alma romântica da Inglaterra:

"Oft one wide expanse had I been told
That deep-brow'd Homer ruled as his demesne:
Yet did I never breathe its pure serene
Till I heard Chapman speak out loud and bold."

As traduções criaram o ideal literário da época. O ideal humano foi criado pelo *Cortegiano*, de Castiglione, um dos livros mais traduzidos e mais lidos de todos os tempos. Em 1528 publicou-se a obra; já em 1534 existe ela em espanhol (por Boscán); em 1537, em francês (por Jacques Colin); em 1561, em inglês (por Thomas Hoby); em 1566, em polonês (por Lukas Gornicki). Os poetas mais nobres da época – o espanhol Garcilaso de la Vega, o inglês *Sir* Philip Sidney – são encarnações perfeitas do "cortegiano" ideal. A idealização do cavaleiro não progride sem encontrar obstáculos em outros tipos ideais ou "ideais": Monluc[507] representa o cavaleiro cristão, valente e pio, um desses de que Deus se serve para os "Gesta Dei per Francos"; e o seu antípoda Brantôme[508] representa o *bon-vivant* epicureu, de uma grosseria ainda meio medieval e já meio barroca. O ideal do "cortegiano" não poderia ser mantido sem exagerá-lo até o extremo, transformando o cavaleiro, diplomata e humanista em duelista, falador e *bel esprit* espirituoso; essa transformação é a obra do espanhol Antonio Guevara[509], que estabelece, em plena renascença, um ideal barroco; a consequência será um Barroco literário antes mesmo do Barroco: é o "eufuísmo".

O eufuísmo inglês do século XVI e as suas paralelas barrocas – o marinismo e o gongorismo – são preparados pelas metáforas preciosas e antíteses afetadas do petrarquismo; e o petrarquismo é o estilo em que o "cortegiano" exprime os movimentos da sua alma, particularmente os eróticos, admitindo-se, como expressão subsidiária, o bucolismo. Pelo petrarquismo em primeira linha, a literatura italiana exerceu no século XVI a hegemonia sobre todas as literaturas da Europa[510].

Uma das portas de saída do petrarquismo italiano era Nápoles, a capital italiana que se encontrava havia muito sob domínio espanhol. Havia relações íntimas entre Nápoles e Barcelona, onde se formara Ausias March, o primeiro grande petrarquista fora da Itália, ainda figura isolada no século

XV. March não deixou de exercer influência sobre Juan Boscán[511], que foi definitivamente convertido em poeta petrarquista pelo latinista italiano Andrea Navagero, embaixador de Veneza na Espanha, e pelo seu amigo Baldassare Castiglione. Boscán não foi grande poeta; atribui-se-lhe a categoria de Bembo, embora alguns dos seus sonetos e canções revelassem certa frescura nacional. Em todo o caso, Boscán realizou duas obras excelentes e uma obra-prima. A primeira é a tradução castelhana do *Cortegiano*. A segunda é a introdução dos metros italianos na poesia espanhola: o hendecassílabo, o soneto, a canção petrarquesca, a écloga dialogada. A terceira obra – a obra-prima – é o seu discípulo Garcilaso.

Garcilaso de la Vega[512] é, em certo sentido, o maior poeta de língua espanhola, porque nenhum outro foi tão exclusivamente poeta. Mas isso não se entende no sentido de poesia pura, separada da vida. Ao contrário, Garcilaso transformou em poema a sua vida toda: os estudos clássicos e as contemplações platônicas, a vida de soldado, o exílio nas ribeiras do Danúbio, e até a sua morte no campo de batalha. É um "uomo universale" no sentido da Renascença, a encarnação espanhola do "cortegiano". Mas o único assunto da sua poesia é o amor, só modificado, às vezes, pelo tom pastoril, nas éclogas, que são as suas poesias mais elaboradas. Mas Garcilaso não idealiza a realidade, e as metáforas e antíteses petrarquianas são tão pouco afetadas e artificiais como as reminiscências de Virgílio e Sannazzaro nas suas éclogas. Garcilaso não transfigura as suas damas em ninfas; as suas damas são ninfas. Garcilaso não se imagina cavaleiro; é cavaleiro. Só vive naquele mundo poético; e do outro mundo, o da nossa pobre realidade, entra na poesia de Garcilaso apenas uma sombra, uma melancolia ligeira e serena. Para nós, homens modernos, falta em Garcilaso o sentimento da natureza; os seus rios, prados e bosques são decorações de teatro, sem vida própria. Isto acontece porque Garcilaso, ao contrário de toda a poesia romântica, não se identifica com a Natureza: ela não lhe significa o ambiente da sua alma, e é antes decoração divina através da qual o poeta adivinha o mundo das ideias eternas. Daí a nossa impressão de rios e prados estilizados: "el sitio umbroso, el manso viento, el suave olor de aquel florido suelo" são presságios da beatitude eterna entre as ideias platônicas de todos os lugares, todos os ventos e todos os solos floridos. Garcilaso, sem ter escrito jamais um verso de conteúdo filosófico, é um poeta filosófico: o

poeta do platonismo. Não deixa de ser realista espanhol. O Tejo, na sua poesia, é o Tejo, e o Danúbio é o Danúbio. Mas a música, a harmonia extraordinária do seu verso aristocrático, transforma tudo na paisagem divina, até o rio do exílio:

> "Danubio, río divino,
> que por fieras naciones
> vas com tus claras ondas discurriendo".

O aristocrata da Renascença está em toda a parte do mundo em casa, e o místico platônico da Renascença está em toda a parte do mundo no céu das ideias. Toda a vida real de Garcilaso é poesia, e a sua poesia era a realidade cotidiana da sua vida. Tinha dito à amada que

> "Por vos nací, por vos tengo la vida,
> por vos he de morir y por vos muero" –

e os versos parecem escritos como que depois de o poeta ter cumprido a promessa. A morte não inspira angústia ao enamorado –

> "Contigo mano a mano
> busquemos otro llano,
> busquemos otros montes y otros ríos,
> otros valles floridos y sombríos,
> donde descanse, y siempre pueda verte" –

porque a identificação entre a dama e a beleza divina, recurso artificial do petrarquismo platonizante, é em Garcilaso a coisa mais natural do mundo. O seu amor é o único assunto da sua poesia, e a sua poesia é o único conteúdo do seu mundo divino, sinfonia celeste na qual a morte no campo de

batalha perde todo o terror. Nenhum poeta dá como Garcilaso a impressão da intemporalidade, da imortalidade.

Não convém mencionar outros petrarquistas espanhóis ao lado de Garcilaso. Na mesma geração, só Aldana é digno da sua companhia, e depois, só Fray Luis de León é superior, o maior de todos; mas estes dois, poetas do amor divino, pertencem a um outro mundo, o mundo do humanismo cristão, que Garcilaso, o poeta sem outra religião a não ser a devoção à sua dama, ignorava. O verdadeiro continuador de Garcilaso é Fernando Herrera; nele, a estilização garcilasiana transforma-se em retórica sublime: é o começo do Barroco.

Mas ao lado do elemento barroco há um outro fator na poesia de Garcilaso e uma outra possibilidade: a melancolia da realidade. O poeta dessa melancolia é Francisco de La Torre[513], poeta misterioso do qual não sabemos quase nada. E misteriosa também é a sua poesia, poesia da noite: "Clara y amiga noche" e "Noche que en tu amoroso y dulce olvido". Francisco de la Torre escreve com grande perfeição. É classicista, também no hábito de encher as suas poesias com reminiscências alheias, de Horácio, de Virgílio, e principalmente de Tasso. Contudo, a paisagem das suas éclogas é inconfundivelmente espanhola, e na atmosfera há certa frescura mais rústica que em Garcilaso; em todo o petrarquismo (menos no italiano) manifesta-se a tendência de voltar à inspiração nacional. O papel de Francisco de la Torre na história da poesia espanhola é, porém, diferente: Quevedo publicou, em 1631, as obras desse poeta esquecido para desafiar o gongorismo barroco. Deste modo, Francisco de la Torre encontra-se, paradoxalmente, na fila da reação classicista que na Espanha, como em toda a Europa, acompanhou e interrompeu a evolução da poesia barroca.

O promotor do petrarquismo português, Francisco de Sá de Miranda[514], parente de Garcilaso de la Vega, não tem seu gênio. O papel de Sá de Miranda foi o de Boscán, e a sua própria poesia italianizante é pesada e sem graça. Mas Sá de Miranda era um homem, até um grande homem. Com preocupação dolorosa viu o patriota a corrupção moral de Portugal pelo poder e pelas riquezas da Índia, e nas suas "cartas" poéticas transformou a "Epístola", forma metrificada da sabedoria serena de Horácio, em vaso de graves advertências e admoestações, até ao próprio rei. O sentimento é sincero e às vezes a inspiração é autenticamente poética. Em Camões, o

mesmo tom patriótico se distingue na epopeia; o lugar de Camões, tão grande poeta lírico e talvez o maior de todos os petrarquistas do século, está, no entanto, acima e, neste sentido, fora da corrente petrarquesca. O "tom nacional", não no sentido patriótico mas no sentido do sentimento da natureza, é representado por Diogo Bernardes (c. 1530 – c. 1600), do qual não se pode dizer coisa melhor do que esta: várias das suas poesias foram confundidas com as de Camões. Enfim, o mais original dos petrarquistas portugueses é o irmão de Diogo Bernardes, Fr. Agostinho da Cruz[515], que deixou o mundo para se dedicar à purificação da sua alma. Entre os inúmeros poetas renascentistas que metrificaram o motivo horaciano da retirada para a vida pacífica nos campos, Fr. Agostinho talvez seja o único que realizou a resolução poética: tornou-se eremita. Em Fr. Agostinho existe algo do sentimento da natureza dos franciscanos; mas nada da alegria celeste do santo de Assisi. A "saudade" portuguesa aparece nesse monge como grave melancolia, como arrependimento perpétuo da vida passada, e o poeta desesperaria, se a luz mística do outro mundo não lhe aparecesse na oração. Fr. Agostinho da Cruz não possui a profundeza dos místicos espanhóis; mas é o único poeta do petrarquismo internacional que se parece com os poetas religiosos do petrarquismo italiano.

A porta de entrada do petrarquismo na França é a cidade de Lyon, importante centro do comércio com a Itália; do petrarquismo platonizante deriva a arte de Scève e Louise Labbé. Mas a "école de Lyon" e a poesia renascentista francesa não são idênticas; ao contrário, as relações da Pléiade com os poetas de Lyon não são muito densas, e a origem do petrarquismo francês, embora não constitua problema difícil, é bastante complicada[516] .

Chamavam-se "Pléiade", lembrando os 7 poetas famosos de Alexandria, alguns alunos do colégio de Coqueret: Ronsard, Baïf, Belleau, Du Bellay, Jodelle e Pontus de Tyard, convidando como sétimo companheiro o seu professor de grego, Jean Daurat. Quer dizer, a primeira inspiração veio dos estudos clássicos[517]. O título de uma obra do famoso grecista Guillaume Budé (1467-1540) é o programa: *De studio litterarum recte ac commode instituendo* (1527). O programa foi executado por grecistas e latinistas como o próprio Budé, Etienne Dolet, tradutor de Platão, os lexicólogos Robert e Henri Estienne; finalmente, fundou-se o Collège de France. As influências italianas vieram depois, através dos numerosos artistas italianos que

trabalhavam na França, das missões diplomáticas, e do chamado "tour de chevalier"; a cultura de um cavaleiro não era considerada completa sem a viagem para a Itália. Se a influência italiana só veio "depois", não foi menos intensa do que em outra parte, e não se manifestou apenas na adoção do soneto e da filosofia "platônica" do amor; nos poetas da Pléiade, como aliás em todos os petrarquistas europeus, muito do que parece original é tradução ou adaptação de poesias italianas da época; um Philippe Desportes, assim como Francisco de la Torre, é antes tradutor do que poeta original. Contudo, a atmosfera é diferente; e, com efeito, existe uma terceira fonte da poesia renascentista francesa, uma fonte nacional, e sem isso a Pléiade teria ficado o que foi a "école de Lyon", uma planta exótica. "O poeta nacional", quer dizer, de temperamento "gaulês", da época, é Marot. Mas não parece menos importante o poeta belga Jean Le Maire de Belges, que se diz discípulo dos poetas borgonheses do século XV; e Ronsard fez, em 1538, uma viagem para Flandres, onde recebeu sugestões importantes[518]. Eis as três raízes – o humanismo, o italianismo, a poesia borgonhesa, "flamboyante" – da poesia francesa do século XVI e, em particular, da Pléiade[519].

Maurice Scève[520] é o grande poeta da "école lyonnaise". É poeta erudito, e tem algo a ambição de Lucrécio: reunir num grande poema didático a erudição e filosofia da sua época. O *Microcosme* é o esboço desse poema que não foi escrito: um sonho de Adão representa os sentimentos cósmicos da humanidade inteira. O misticismo meio científico dessa filosofia, o neoplatonismo do "le désir, image de la chose", o emprego dos símbolos Macrocosmo e Microcosmo, lembram imediatamente Pico da Mirandola. Mas a filosofia de Scève, que é poeta, não se encontra nas suas teorias, e sim no simbolismo dos seus versos. E o assunto desse simbolismo não é o Macrocosmo, e sim um Microcosmo: a Mulher. Às 449 décimas de *Délie* já se chamava "a maior meditação poética em língua francesa"; em todo o caso, é a maior declaração de amor que já se fez a uma mulher.

"Tu es le corps, Dame, et je suis ton ombre..." parece um galanteio elegante, até o leitor saber que o "corps" é uma ideia eterna e a "ombre" o reflexo terrestre. "Dame" é o símbolo da nossa participação no reino da verdade, e o amor,

"le souvenir, âme de ma pensée",

é a recordação do mundo ideal, a "anamnese" platônica. Esse "amor cósmico" parece-nos o cume do exagero petrarquesco, e a intervenção perpétua de expressões filosóficas naquela declaração de amor sugere até a impressão de que "Dame" seja um fantasma, mera alegoria. Não é assim. "Dame" era uma mulher de carne e osso; o seu amante revela às vezes sentimentos bem sensuais, e outras vezes confessa: "Ma face, angoisse a quiconque la voit". A fragilidade da sua "condição humana", que o platônico certamente sentiu com amargura, inspira-lhe expressões de melancolia profunda –

"O ans, ô mois, semaines, jours et heures,
O intervalle, ô minute, ô moment" –

versos que dão testemunho da sua capacidade de transformar termos "científicos" em música verbal; às vezes, o discípulo de Ficino e Pico da Mirandola supera o misticismo dos humanistas italianos. Nem sempre Scève o conseguiu: a sua língua é dura, a sua sintaxe complicadíssima, grande parte da sua poesia é hermética, talvez involuntariamente. Enquanto o hermetismo de Scève não foi resultado acessório da meditação em profundidade, foi o tributo do poeta à realidade dura, do mundo e da língua; e quando deu ao verso "Humanité brutale, sotte et lourde" – a rima "sourde" não pôde adivinhar que a posteridade seria surda à sua poesia. Nem os símbolos da "fin du siècle" deram muita importância a Scève, considerado sempre como mero "precursor" da Pléiade. Enfim, as gerações atuais descobriram que Scève fora um precursor do "modernismo" e do super-realismo, o poeta mais filosófico da língua francesa, mensageiro de um amor dantesco e de uma melancolia cósmica à maneira de Lucrécio. Com efeito, Scève é poeta profundo, e nos seus melhores momentos sabe transformar em música pura uma filosofia dialética que parece muito moderna:

"Musique, accent des cieux, plaisante symphonie,
par contraires aspects formant son harmonie".

Scève, assim como Villon, com quem tão pouco se parece, tornou-se vítima da crítica classicista; mas, como Villon, não precisa de justificações históricas. A grandeza de Villon não consiste em ter sido, no século XV, precursor cronológico da poesia renascentista, com a qual nada tem em comum; é, no século XV, o precursor do poeta moderno, de Apollinaire. Do mesmo modo, Scève não é o precursor da Pléiade, e sim de Mallarmé e Valéry.

As justas homenagens que a posteridade recusou a Scève, recebeu-as uma daquelas damas lionesas entre as quais se encontrava o modelo carnal de Délie: Louise Labbé[521]. Os seus 23 sonetos eróticos estão entre os mais famosos da literatura universal, testemunho de uma "étrange et forte passion". As antíteses petrarquescas ("Je vis, je meurs; je me brusle et me noye...") e as elevações místicas da linguagem não nos podem enganar: esse amor não é platônico:

"O beaux yeux bruns, ô regards détournés,
O chauds soupirs, ô larmes épandues,
O noires nuits vainement attendues,
O jours luisants vainement retournés!"

Louise Labbé é grande artista da elegia erótica. É possível compará-la a Propércio; mas não a Catulo, nem a Gaspara Stampa. Não era uma aristocrata desgraçada, porque se entregara a um amante indigno; era uma burguesa rica, uma "dama". Também não é precursora da Pléiade, mas do classicismo, de Racine.

O "precursor nacional" da Pléiade foi Clément Marot[522]. É um polígrafo poético, que escreve inúmeras poesias de ocasião, quer dizer, para todas as ocasiões da sua vida agitada. Marot escreveu poemas meio medievais, no estilo do *Roman de la Rose*, e poesias italianizantes, fábulas alegres,

epigramas e salmos – era protestante – e baladas e rondós no estilo de Villon, do qual editou as obras sem herdar nada do seu gênio. Tem graça gaulesa e o talento de narrar em versos. O problema, no seu caso, consiste em verificar por que os manuais e antologias da literatura francesa concedem tanto espaço a esse versificador simpático; trata-se de uma herança da crítica classicista, que considerou como poesia o *esprit* metrificado e rimado. O lugar que Marot ocupa, pertence antes a Le Maire de Belges, poeta belga de expressão francesa.

Jean Le Maire de Belges[523] parece-se algo com Marot, mas, além de italianizar mais assiduamente – é um precursor autêntico da Pléiade – tem mais colorido, vida e paixão. Também tem outros modelos. Não se refere a Villon, e sim a Chastellain e Molinet, os "grands rhétoriqueurs" da Borgonha. Esse grupo de poetas[524] compõe-se dos últimos representantes do gótico "flamboyant" da Borgonha; e são dos mais característicos. Georges Chastellain (1403-1475) parece fornecer o emblema da época, quando celebra o esplendor do Duque Filipe de Borgonha –

"D'or et d'azur, qui de lys reflamboye".

Michault Taillevent (c. 1410-1458) exprime a melancolia macabra do "flamboyant": "Temps perdu n'est à recouvrer", e Jean Molinet (1435-1507) é um acrobata das palavras, um *jongleur* de antíteses e metáforas, já quase barrocas; existem relações subterrâneas entre o Barroco e o gótico "flamboyant". Le Maire de Belges, que não era um grande poeta, mas um poeta muito vivo, e que se refere a Molinet como seu mestre, exerceu certa influência sobre Ronsard. E se a crítica perguntasse qual o elemento estilístico que distingue o petrarquismo da Pléiade de todos os outros petrarquismos contemporâneos, a resposta seria: aquela vivacidade verbal e aquele colorido "flamboyant" que recebeu da Borgonha.

Ronsard[525] é o maior nome da Pléiade e, apesar de todas as objeções que surgem sempre de novo, um dos grandes poetas da literatura universal. À primeira vista, parece uma mistura de Petrarca e de Anacreonte, poeta de amores e paisagens artificiais, de um epicurismo erudito sem muita vida; e

quando aspira à sublimidade de Píndaro, é para erigir-se em poeta oficial da França. Esse mais intencional dos poetas sempre consegue descobrir o lugar-comum, erótico ou patriótico, já descoberto. A culpa do equívoco é das antologias, que incluem incansavelmente os mais gastos versos do poeta: "Comme on voit sur la branche" e "Mignonne, allons voir", seguidos de um trecho truncado de um dos *Discours* poéticos. É preciso ler Ronsard inteiro, mesmo que isso constitua trabalho forçado.

O amor de Ronsard não é fictício nem insincero. "Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle..." é e continua a ser uma das mais belas poesias de amor que existem, e as antologias suprimem justamente os momentos nos quais o temperamento vence a erudição: os

"... amants, qui librement
Pratiquent folâtrement
Dans le draps cent mignardises." –

e o "relief of porphyre, ouvrage de Phidie", os "tetins" transformados em "deux boules marbrines". Ronsard sabe guardar a justa medida; a sua poesia é dos

"...légers Démons qui tenez de la terre
Et du haut ciel justement le milieu..." –

e neste sentido, é um clássico autêntico. Mas não é um mero classicista, porque sente a frescura de um novo mundo que a poesia lhe descobriu:

"Ciel, air et vents, plaine et monts découverts".

Ronsard descobriu o que um poeta maior – o parisiense Villon – ignorara: a paisagem francesa. E se ele povoou a Touraine de ninfas e faunos que os

mortais comuns lá não distinguem, Ronsard poderia responder com as palavras de Corot, quando censuraram ao pintor o pouco realismo das suas paisagens: "Não viu as ninfas? Eu as vi."

A grande e sincera dor da vida de Ronsard foi a devastação dessa paisagem pelas guerras de religião. Por isso, o poeta erudito e gozador da vida interveio na política, ao lado dos católicos, mas com patriotismo imparcial e elevado, censurando os prelados ("ôtez l'ambition, la richesse excessive; / Arrachez de vos coeurs la jeuneusse lascive...") e censurando também os protestantes ("âmes peu hardies!", "Entre vous, aujourd'hui, ne règne que discord"); dirigindo-se com a maior franqueza a Catarina de Médicis e ao rei Carlos IX ("Sire, ce n'est pas tout que d'être roi de France, / Il faut que la vertu honore votre enfance"). A descrição das misérias da França devastada chega à força de Juvenal, como no poderoso "discours" "O Ciel! ô mer! ô terre! ô Dieu, père commun", em que a guerra civil se transforma em terrível batalha dos corpos e espíritos, verdadeira "psicomaquia" nas nuvens. A imagem da França ronsardiana é de uma atualidade tremenda, europeia.

"Si natura negat, facit indignatio versos." Na epopeia patriótica *La Franciade*, a natureza "negou" realmente. Talvez Ronsard não tenha sido feito para isso. Era um poeta "particular", íntimo. Nos últimos anos, era só o seu próprio destino de criatura mortal que o preocupava; e, outra vez, o clássico encontrou a justa medida, entre a fé do cristão e o desespero do epicureu, numa melancolia sugestiva. A morte lhe apareceu na imagem dos esplendores terrestres que o homem tem que deixar:

"Il faut laisser maisons et vergers et jardins";

e a Morte, o esqueleto terrível das danças macabras, transfigurou-se-lhe em deusa serena que mata cedo os que ama,

".....la mort qui nous enterre
Jeune nous tue, et nous conduit
Avant le temps, au lac qui erre

Par le royaume de la nuit."

E chega a saudá-la:

"Je te salue, heureuse et profitable Mort!"

Por essa capacidade de transformar pela imagem o terror da vida em consolação inesquecível, afirma-se Ronsard como clássico.

Ronsard é o maior poeta da Pléiade; outros dirão, talvez, que Du Bellay[526] é o maior artista. A distinção é dificultada, outra vez, pelas antologias, quando escolhem peças típicas do século, que poderiam pertencer a qualquer poeta do grupo ("A vous, troupe légère..."). Du Bellay é poeta erudito, como Ronsard; mas os seus modelos são menos os gregos do que os romanos, até na poesia erótica é menos o apaixonado Propércio do que o melancólico Tibulo. A sua paisagem francesa não é, como a de Ronsard, uma floresta de faunos e ninfas, e sim "la douce France", recordação de alegrias juvenis e amores da primeira mocidade, e protetora de uma vida civil e polida,

"France, mère des arts, des armes, et des lois."

Por isso, o admirador apaixonado da Antiguidade prefere

"plus mon Loire gaulois que le Tibre latin,
...et plus que l'air marin la douceur angevine."

Nesse amor a Loire e Anjou, Vendômois e Beauce há qualquer coisa de nostalgia de quem esteve fora por muito tempo, e a mesma nostalgia, em relação ao tempo, inspira-lhe a poesia da melancolia das ruínas de Roma

("Pâles esprits, et vous, ombres poudreuses"). Ronsard é clássico; Du Bellay é romântico, e por isso parece mais pessoal, mais moderno, sobretudo na poesia erótica da *Olive*, inspirada num platonismo mais puro do que o neoplatonismo comum da Renascença. Mas é um romantismo relativo. Du Bellay, que morreu cedo, é da estirpe dos Garcilaso e Sidney, um cavaleiro brilhante e amante platônico, aspirando a ver

> "...............l'Idée
> De la Beauté, qu'en ce monde adore."

Da feição impessoal dessa poesia salva-se Du Bellay menos pelo esplendor do seu mundo ideal, como Garcilaso, do que por um certo realismo rústico, que aparece claramente no soneto "La terre y est fertile, amples les édifices":

> "Ils boivent nuit et jour en Bretons et Suisses,
> Ils sont gras et refaits, et mangent plus que trois."

Neste soneto, Du Bellay cita Rabelais; mas a fonte dessa inspiração rústica é a poesia latina de Andrea Navagero, do mesmo que iniciou Boscán na poesia italiana. O sentimento comum de Du Bellay e Navagero é o da terra como grande mãe que nos dá a vida e nos acolhe no seu seio. Por isso, Du Bellay, que foi melancólico durante a vida inteira, olha sem melancolia a morte, que lhe parece – quase como a Rilke – sombra do nosso corpo e parte da nossa vida:

> "Il faut que chacun passe
> En l'éternelle nuit:
> La mort qui nous menace,
> Comme l'ombre nous suit."

Deste modo, a poesia de Du Bellay termina como a de Ronsard. Mas, aqui, o majestoso "royaume de la nuit" é uma província da alma; aliás, uma província francesa.

Uma boa antologia da Pléiade[527] é a leitura mais encantadora do mundo; em todos aqueles poetas há o mesmo fino gosto, formado nos modelos antigos, o sol sobre a "douce France", as noites melancólicas, sensualidades agressivas e elevações espirituais. Em todos, a poesia erudita é autêntica poesia francesa, e o alexandrino, que é a grande conquista métrica da Pléiade, para se tornar mais tarde o tirano dos poetas franceses, ainda é amplo e tudo acolhe. É poesia culta e, no entanto, viva. A leitura das obras completas de qualquer daqueles poetas é menos agradável. Monotonia e excessos alternam, e só Ronsard e Du Bellay se salvaram, desde o romantismo, do juízo implacável de Malherbe. Mas há uma grande injustiça nessa condenação geral. Inspiração é coisa rara, e se o leitor sempre ficasse condenado à leitura das Obras Completas, quantos poetas se salvariam? Justamente aquele poeta da Pléiade contra o qual Malherbe foi mais cruel do que contra os outros, é um dos melhores entre eles: Desportes[528]. Homem culto que leu muito e plagiou muito, epicureu que sabia viver e era o contrário da "ombre maudite, errante et déchassée" que cantou. Também não é seu (a fonte é Sannazzaro: "Icaro cadde qui...") o famoso soneto sobre a morte de Ícaro, que pretendeu voar ao sol e caiu no mar, mas os últimos versos –

"...Il eut pour le bruler des astres le plus beau;
Il mourut poursuivant une haute aventure;
Le ciel fut son désir, la mer sa sépulture:
Est-il plus beau dessein ou plus riche tombeau?" –

são dos mais belos da língua francesa. Jean-Antoine de Baïf [529], ao contrário, do qual todas as antologias apresentam as poesias anacreônticas, é dos menos agradáveis. Só pode ser apreciado nas versões dos salmos ("Sur le haut des monts ça et la regardant, / J'ai levé mes yeux, si secours me viendrait...") e nas condenadas peças lascivas ("Le corps au corps accouplé

doucement, / O douce vie, doux trépassement...”). A poesia da Pléiade é mais rica do que se pensa em peças obscenas e até pornográficas. Mas houve, em idade mais avançada, muito desejo de se reconciliar com o Céu. Ninguém o conseguiu melhor do que Bertaut[530] – poeta elegíaco, mais famoso pelas “pointes” espirituosas pré-barrocas, do que pelas versões de salmos e a bela canção “Étoile de la mer, notre seul réconfort...”, para a qual Maulnier chamou a atenção – com efeito, parece uma antecipação de Péguy. Mas foi mais seguro o caminho que Pontus de Tyard[531] escolheu: o do silêncio. Nas suas *Erreurs amoureuses*, a paixão é mais forte do que em qualquer outro poeta da Pléiade; mas também o lugar-comum “L’homme n’est qu’ombre d’un songe” estava profundamente sentido, e, afinal, o bispo de Châlons-sur-Saône deixou de escrever poesia.

O lado mais forte da poesia da Pléiade é a elegia. Jodelle[532], que se celebrizou pelas suas peças dramáticas e o soneto

“Des astres, des forêts et d’Achéron l’honneur,
Diane...”,

escreveu os seus versos mais belos na elegia “Aux cendres de Claude Colet”. E o dramaturgo Robert Garnier[533] mereceria um lugar especial na história da poesia lírica francesa pelas elegias: “Élégie à Desportes”, “Élégie à Nicolas de Ronsard”, “Élégie sur la mort de Pierre de Ronsard”, três peças realmente grandes. A última é o canto de cisne da Pléiade:

“Vous êtes donc heureux, et votre mort heureuse,
O Cygne des François:
Ne lamentez que nous, dont la vie ennuyeuse
Meurt le jour mille fois.
Vous errez maintenant aux campagnes d’Élise,
A l’ombre des vergers,
Où chargent en tout temps, assurés de la bise,
Les jaunes orangers...”

Naquele tempo, a Pléiade já não existia, e os epígonos tinham encontrado o inimigo mortal no classicismo de Malherbe. Na resistência contra Malherbe, a poesia francesa lembrou-se das origens nacionais de alguns dos seus elementos. Mathurin Régnier[534] é a repetição do caso Marot: as suas sátiras em estilo horaciano revelam muita graça, *esprit* gaulês, e uma filosofia de *bonhomme* epicureu e até libertino. Mas não é um Villon, nem grande poeta de qualquer espécie. É, porém, francês, poeta inteligente.

O "tour de cavalier", a viagem obrigatória do cavaleiro culto para a Itália, é a origem da poesia petrarquesca na Inglaterra[535]. Thomas Wyatt[536] é o decano, o primeiro dos *sonneteers* à maneira de Petrarca, com certas veleidades de independência na forma estrófica; também não lhe falta a independência de escrever poesia mais espontânea em outras formas, como as famosas peças antológicas "Forget not yet the tried entent..." e "And wilt thou leave me thus?". Assim como outros poetas do século XVI, Wyatt já teve o seu dia de ressurreição, encontrando novos admiradores. O seu amigo e discípulo Howard, Earl of Surrey[537], leva a cabo aquela reforma métrica: a transformação do soneto petrarquesco em "soneto elisabetano", em que os tercetos têm a forma e f e f g g, ou então e f f e g g, ou qualquer outra combinação na qual as duas últimas linhas constituam um *couplet* rimado; transformação importante, porque o soneto inglês se distingue do italiano pela forma epigramática do fim. Será uma poesia na qual a expressão dos sentimentos termina em conceito espirituoso. O soneto de Shakespeare será assim. De sabor mais popular é a poesia de George Gascoigne[538], do qual até há pouco apenas um *Lover's Lullaby* constava das antologias; Gascoigne é hoje quase desmesuradamente elogiado por certos críticos americanos.

Os sonetos ingleses não são inferiores aos franceses da Pléiade, com os quais estão em relação íntima. Samuel Daniel[539] não nasceu poeta; mas aprendeu bem a poesia, em Du Bellay principalmente, embora o título dos 50 sonetos de *Delia* lembrasse Scève. O estilo, não; é simples, o verso fica na memória, e certos sonetos como "When men shall find thy flower..." e "Care-charmer Sleep, son of the sable Night" tornaram-se conhecidíssimos. Drayton[540], ao contrário, é grande poeta. Um dos 5 sonetos de *Ide's Mirror*, a comovente despedida "Since there's no help, come let us kiss and part",

foi considerado por Dante Gabriel Rossetti como o melhor soneto em língua inglesa: e Rossetti entendia de sonetos. Drayton era um talento de poeta intimista, de grande poeta menor; teria sido o Du Bellay inglês, se não tivesse tido a ambição infeliz de escrever uma epopeia geográfico-histórica, espécie de corografia poética da Inglaterra. O *Polyolbion* é enorme e ilegível. É oposta a situação de Edmund Spenser: foi grande como poeta lírico, porém maior como poeta épico; assim como no caso de Camões, a epopeia lhe dá importância histórica maior em outra corrente literária, e o lugar do maior sonetista elisabetiano fica para *Sir* Philip Sidney[541]. A sua personalidade literária não é complicada, mas complexa. Como teórico da poesia, é classicista. Pela sua *Arcadia*, imitada de Sannazzaro e Montemayor, ocupa lugar importante na história do romance pastoril; mas essa mistura de égloga prosificada e romance de aventuras, escrita em estilo afetado e excesivo, é inteiramente ilegível, pelo menos para nós outros, apesar de recentes tentativas de "salvá-la". Só é digno de nota, entre as poesias insertas, o belo poema "My true love hath my hart and I have his", e este é inferior aos melhores sonetos do ciclo *Astrophel and Stella*: "With how sad steps, ô Moone, thou clim'st the skyes", "Come Sleepe, ô Sleepe, the certaine knot of peace", "Having this day, my horse, my hand, my launce". Os sonetos não são impecáveis: a sintaxe é algo confusa, a versificação dura. Mas são mais ingênuos, mais frescos do que, quase todos os outros sonetos do século XVI. Revelam uma personalidade ideal, encarnação inglesa do "cortegiano": valente e gentil, amoroso e sincero, culto e ingênuo. Sidney é o Garcilaso inglês; parece-se com o grande espanhol até na biografia agitada, nas viagens pela Itália e Boêmia, na morte no campo de batalha. Também certos artifícios e o gosto pela poesia pastoril são comuns aos dois poetas. Sidney é menos genial, menos clássico e mais classicista, porque a sua personalidade mais forte exigiu mais disciplina. Garcilaso é quase um grego: Sidney é o primeiro *gentleman* inglês. Teria sido um dos maiores poetas ingleses, pela disciplina, o *self-control*, do seu gênio, se não fosse a morte prematura:

> "O take fast hold! Let that light be thy guide
> In this small course wich birth draws out to death..."

Os sonetistas elisabetianos são, porém, menos classicistas, em geral, do que os espanhóis e franceses: a forma estrangeira serve-lhes para disciplinar a inspiração que, de Wyatt a Sidney, vem da poesia popular. Os maiores humanistas ingleses não desdenharam, de vez em quando, escrever no tom das canções populares, das amorosas ou das eclesiásticas, e alguns destes versos de ocasião pertencem aos melhores da língua inglesa. Sir Walter Ralegh[542], humanista, historiador importante, cientista, cortesão, político, guerreiro, não é, com tudo isso, um "cortegiano" no sentido de Castiglione. Encarna um outro tipo de homem da Renascença; é um *condottiere* inglês, um dos fundadores da marinha de guerra e do Império colonial britânico. E acabou, como um *condottiere* vencido, no patíbulo. Não pensava em ser poeta, mas quando, por vezes, escreveu versos, esquecendo então a sua cultura humanística, saiu coisa extraordinária, como *The Passionate Man's Pilgrimage*, com o seu misticismo inesperado; ou aqueles versos sobre a imortalidade da alma que o livre-pensador Ralegh escreveu no cárcere na noite anterior à execução.

Outra bela poesia, atribuída a Ralegh sem argumentos convincentes, o "As ye came from the holy land of Walsinghame", encontra-se numa das famosas antologias da época, os "Elizabethan Song Books", coleções de poesia culta e poesia anônima, de um encanto muito especial[543]. A Inglaterra é considerada, por muitos, como país sem música. Mas essa opinião não está certa no que diz respeito à Idade Média, época em que John of Dunstable é um dos maiores mestres da música eclesiástica, nem quanto ao século XVII, quando Henry Purcell é um dos maiores mestres da ópera barroca. A idade áurea da música inglesa é, porém, a época da rainha Elizabeth. Floresceu particularmente o "madrigal", pequena composição vocal para várias vozes. Os compositores – Byrd, Gibbons, Dowland, Morley são os mais importantes – estiveram esquecidos durante séculos; mas, em nosso tempo, os ingleses lembraram-se desse tesouro artístico, e hoje a música dos *madrigalists* tem outra vez a fama merecida. O que nunca foi esquecido foram os textos que acompanharam aquelas composições – versos amorosos ou jocosos, "vers de société", mas de um encanto musical extraordinário. São eles que estão colecionados nos "Miscellaines" e "Song Books", fornecendo às antologias da poesia inglesa maior quantidade de belos poemas do que qualquer grande poeta. Entre os autores encontram-se

Spenser e Sidney, Ralegh, Marlowe, Greene, Shakespeare, ao lado de muitos anônimos, e ao lado de outros que só pelos "song books" se notabilizaram. Nicholas Breton contribuiu com "In the merry month of May", Lyly com "What bird so sings, yet so does wail?", Thomas Lodge com as lindíssimas canções "Love in my bosom like a bee", "My Phyllis hath the morning sun", "Love guards the roses of thy lips", "Like to the clear in highest sphere". O maior desses líricos autênticos é Thomas Campion[544]: nenhum outro poeta da literatura inglesa revela tanta variedade, sobretudo na poesia erótica. "There is a garden in her face" (com o refrão: "Till cherry-ripe themselves do cry"), "Rosecheek'd Laura, come", "When to her lute Corinna sings", "O sweet delight, o more than human bliss", "My sweetest Lesbia, let us live and love" – nunca terminaria a lista das poesias que tratam o mesmo assunto em ritmos e expressões sempre variados, como variações musicais sobre um tema dado. Um lugar-comum – a advertência às moças para utilizar os dias de amor – transforma-se em canto de Prosépina, do abismo do Hades, às vivas ("Hark, all you ladies that do sleep"); outro lugar-comum, o horaciano "Integer vitae scelerisque purus", parece rejuvenescido como "The man of life upright"; e o mesmo Campion escreve o hino religioso, talvez o mais belo da Igreja inglesa: "Never weather-beaten sail more willing bent to shore", com o verso final: "O come quickly, glorious Lord, and raise my sprite to Thee!" Campion é um daqueles poetas líricos que conseguiram construir um mundo poético completo; e isso com ligeiros "vers de société".

O último dos líricos elisabetianos é William Browne[545], cujas canções "So shuts the marigold her leaves" e "For her gait, if she be walking" se encontram em todas as antologias. Browne é um poeta pastoril, no sentido da Renascença; as suas poesias rústicas são de um poeta culto. De modo algum a poesia dos "song books", embora de inspiração "popularista", pode ser considerada como poesia popular autêntica, nem sequer a dos poetas anônimos. Já o emprego de nomes como Phyllis e Lesbia revela a cultura clássica e italiana dos autores. E o intuito de fazer poesia "ligeira" intensifica o artifício. O fim inevitável dessa evolução será o estilo barroco. Grande parte das poesias eróticas de Donne, poeta barroco por excelência, pertence, pelos assuntos e pelo ritmo, à poesia dos "song books", e quanto a poetas como William Browne e William Drummond será difícil dizer se

pertencem ao estilo renascentista ou ao barroco. A fronteira é imprecisa. Na poesia espanhola, existe a mesma transição entre Garcilaso de la Vega e Fernando de Herrera.

Garcilaso, Du Bellay e Sidney são as figuras representativas da Renascença aristocrática. A sociedade que representam encontra-se, no entanto, na mesma decadência que na Itália. A plena realização do ideal aristocrático já não é possível senão num mundo de criação arbitrária; "arbitrária", quer dizer, sem consideração da realidade social. É aquilo a que a crítica chamou antigamente "romantismo fantástico". A grande obra de arte do "romantismo fantástico" é o *Orlando Furioso*. A divulgação da obra foi internacional. Mas a vontade de imitação nasceu sobretudo naqueles países nos quais as descobertas geográficas e decorrentes transformações econômicas ameaçaram mais do que em outra parte a existência precária das classes feudais: na Espanha e na Inglaterra. Na Espanha, o livro mais lido no século XVI é o *Amadis de Gaula*, e Ariosto encontra muitos imitadores, todos infelizes, aliás: Luis Barahona de Soto (*Las lágrimas de Angélica*, 1586), o grande Lope de Vega (*La hermosura de Angélica*, 1602), e ainda Bernardo de Balbuena (*El Bernardo o la victoria de Roncesvalles*, 1624). Na Inglaterra, a própria rainha Elizabeth encarregou *Sir* John Harington de uma tradução completa de Ariosto em oitava-rima (1591), e a mistura de influências de Ariosto e do *Amadis* com as tradições alegóricas da poesia inglesa deu a epopeia de Spenser.

Edmund Spenser[546] começou a reforma da métrica e língua poética inglesas na poesia bucólica, assim como Garcilaso na Espanha; mas as 12 éclogas do *Shepheardes Calender* exageram o que era maneira nas éclogas e o que Garcilaso evitara: as alusões políticas. Esse interesse pela política não é mera convenção em Spenser; é tão inglês como os acessos ocasionais de realismo rústico. Contudo, Spenser é antes um poeta musical, traduz Du Bellay, e supera-o em um ciclo de sonetos, *Amoretti*, os mais perfeitos que a poesia inglesa produziu antes dos de Shakespeare. Spenser é o representante da Renascença na Inglaterra. O *Epithalamion*, celebrando a harmonia de corpo e alma, e o *Prothalamion*, transfigurando a paisagem inglesa ("Sweet Themmes! runne softly, till I end my song!"), aproximam-se de Garcilaso. Depois, a síntese: a *Faerie Queene*: imitação consciente de Ariosto, com reminiscências de Virgílio e Tasso, de Malory, da alegoria do

Roman de la Rose – mas Spenser é o gênio da capacidade inglesa de assimilar, anglicizar todas as influências estrangeiras. O plano da obra era tão grande que a epopeia ficou incompleta: só 6 "livros" e 2 "cantos" do sétimo existem, quando 12 livros estavam projetados. Contudo, o que existe já basta para o leitor se perder numa floresta de fadas, gigantes, feiticeiros, ninfas, sátiros, rainhas, cavaleiros misteriosos, castelos circundados de chamas, cavernas cheias de fantasmas. É o reino da imaginação mais arbitrária, como um último produto da fantasia medieval, ou então do gótico "flamboyant".

Em Spenser, porém, há uma influência medieval: a de Chaucer, do qual também provém a arte de vivificar as alegorias na poesia narrativa; e Chaucer foi artista consciente. Spenser é artista consciente num grau muito maior. A sua criação não é arbitrária. Como homem da Renascença, Spenser acredita no poder transfigurador da beleza, e confia-lhe a transformação da "matéria bretã" do rei Artur em reino de Vênus e Minerva e imagem alegórica da Inglaterra e Europa; pela beleza renascentista, o romance de cavalaria é "romantizado", e pelo sentido alegórico Spenser recupera a realidade. Como criador de uma língua poética, Spenser não é menor do que Dante; a sua nova forma é a *stanza* de oito decassílabos e um alexandrino, que adapta de maneira admirável a *ottava-rima* à língua inglesa; é chamada, até hoje, "Spenserian *stanza*". Será o metro de Byron e Keats, dos românticos ingleses.

Spenser dispõe de uma capacidade suprema de criar imagens e quadros. O "garden of Adonis", o "mask of Cupid", a visão de Scudamour não encontram paralelo na literatura universal, e a mesma força de imaginação transforma em realidades palpáveis as alegorias: o "House of Pride", o "Cave of Mammon", o "Cave of Despair". O próprio Spenser é como um dos feiticeiros do seu poema: evoca uma visão como dos gobelinos da Renascença, e acompanha-a com a música dos seus versos. É uma grande festa do "l'art pour l'art"; Lamb chamou a Spenser "the poets' poet".

Mas não se trata só de "l'art pour l'art", e a *Fairie Queene*, assim como a *Divina Comédia*, não pode ser bem compreendida sem nos capacitarmos de que todas aquelas visões, paisagens e personagens têm sentido alegórico. O verdadeiro assunto do poema fantástico – obra de um inglês de grandes interesses políticos – é a luta entre protestantismo e catolicismo na

Inglaterra, as relações da rainha Elizabeth e da rainha Maria Stuart, a noite de são Bartolomeu, a revolução dos Países-Baixos contra a Espanha, situação e consequências da dominação inglesa na Irlanda, e a ascensão do rei Henrique IV da França. Spenser canta a vitória do novo mundo sobre o mundo medieval, católico, e esse novo mundo é, na mente do poeta, regido pela síntese do cristianismo calvinista e do platonismo cristão de Ficino: os ideais religiosos e políticos da Reforma, vestidos da beleza artística da Renascença. Spenser, como Dante, dá a síntese da sua época.

Os mundos de Dante e de Spenser, ambos, são hoje mundos mortos. Mas há uma diferença. O mundo de Dante era o mundo de todos os homens e criaturas da sua época, e por isso encheu-se o seu poema de tanta verdade humana que sobrevive para todos os tempos. O mundo de Spenser era o mundo de uma elite de artistas e humanistas; é a criação do "poets' poet". Nunca foi arte para todos, nem pode ser de todos. Mas entre os poetas ingleses não houve quem não o admirasse e amasse. Deu-lhes de presente uma floresta infinita de poesia. Hazlitt chegou a afirmar que a "poesia poética" de Spenser dispensa a compreensão das suas alegorias; o crítico foi contemporâneo dos românticos que gostavam imensamente de Spenser, ao ponto de Walter Scott quase torná-lo popular, tomando-lhe emprestados os mais belos versos para servirem de epígrafes. Spenser, ávido de "Glória" como todos os homens da Renascença, não tinha em vão acreditado no poder transfigurador da sua poesia. Não se pode negar: Spenser é, hoje, cada vez mais estudado pelos especialistas e cada vez menos lido pelos leitores. É um poeta imensamente remoto de nós outros. Afinal, não foi um Dante. Mas sua floresta poética continua existindo como numa ilha esquecida, uma paisagem mágica além das fronteiras humanas da literatura inglesa, assim como o predisse um verso do *Epithalamion:*

"The woods shall to me answer, and my Echo ring".

Enquanto a criação romântica de Spenser pode ser considerada como tentativa de conferir um novo sentido ao ideal aristocrático – o cavaleiro da Renascença como campeão de uma causa "moderna" – esse romantismo

tem um *pendant* na realidade: o cavaleiro da Renascença, descobrindo, conquistando e colonizando novos mundos. A tarefa foi principalmente de três nações: dos portugueses, espanhóis e ingleses; e as respostas literárias eram tão diferentes como as reações políticas e sociais.

Na Inglaterra, a reação literária não ultrapassou a vontade de dar-se conta do acontecido; nisso, o estado embrionário da nova economia inglesa colaborou com o empirismo do caráter nacional. O monumento inglês da época das descobertas é a grande coleção de viagens reunidas por Hakluyt[547]. Na Espanha, a tentativa de manter os ideais aristocráticos produziu a transfiguração da Conquista em epopeia, sem a capacidade de conferir ao assunto verdadeiro sentido épico, embora haja autêntico estilo épico na *Verdadera historia*, de Bernal Díaz del Castillo[548]. Pelo contrário, falta esse estilo, apesar da imitação dos modelos antigos, na *Araucana*, de Ercilla[549]. Poucas obras da literatura universal sofreram apreciações tão diferentes. Na Espanha, a *Araucana* foi completamente esquecida. A fama universal do poema começou com os elogios que lhe teceu Voltaire, no *Essai sur la poésie épique* (1733); depois, Chateaubriand comparará a *Araucana* à *Ilíada*, sem conseguir leitores para o poema. Mais recentemente, fizeram-se tentativas de salvação na Espanha: salientou-se a precisão da língua, a tradição de objetivismo do *Poema de mío Cid* no reconhecimento da bravura do inimigo; até se falou em "Ariosto realista" e em estoicismo militar à maneira do espanhol Lucano. Mas até hoje os críticos não chegaram a um acordo com respeito à questão se as paisagens chilenas na *Araucana* correspondem à realidade americana ou são imitadas de descrições em Virgílio. Parece que ninguém leu realmente a *Araucana*, que só existe como documento da mentalidade dos que conquistaram o Chile.

A literatura portuguesa[550] conseguiu o que não conseguiu a espanhola: a transfiguração da experiência nacional – geográfica, militar e econômica em epopeia nacional. Mas concluir, daí, e essa conclusão se tirou várias vezes, que os portugueses têm o gênio épico, e que os espanhóis não o têm, seria uma generalização ilegítima. Falando com rigor, não foram apenas os espanhóis que falharam naquela conquista literária; as epopeias virgilianas de todas as nações, nos séculos XVI e XVII – tentativas de realização de uma ambição já dos humanistas – são todas elas artifícios enormes, e, as mais das vezes, monstros de ilegibilidade. Nenhuma das nações europeias

possui o "gênio épico", e essa negação também se refere aos portugueses; dão testemunho disso os inúmeros imitadores portugueses de Camões, cada um pior do que o outro. Quem possui o gênio épico, não é a nação portuguesa e sim o indivíduo Camões; e casos individuais dessa espécie desafiam qualquer explicação que os quisesse transformar em fatos históricos, bem determinados. O que se pode fazer só é: expor as circunstâncias especialmente favoráveis ao gênio individual.

No caso da epopeia portuguesa, a circunstância especial é a derrota do feudalismo português já durante a Idade Média, e a existência, em Portugal, de uma civilização econômica de tipo burguês, mas sob as aparências políticas, militares e eclesiásticas do aristocratismo. No seio da burguesia portuguesa nasceu um espírito realista e até crítico, que aparece nos grandes historiadores da época da Descoberta e Conquista, e que impediu a transformação dessa experiência em romance de cavalaria fantástico. Ao mesmo tempo, entrou em Portugal o ideal da Renascença aristocrática: o ideal do "cortegiano", guerreiro culto e humanista valente. Esse ideal correspondia à forma aristocrática da organização portuguesa, e era portanto capaz de fornecer a forma literária para aquela experiência: a forma virgiliana. Como último resultado da cooperação de todas essas condições foi criada pelo gênio épico de Camões a epopeia de *Os Lusíadas*.

O espírito realista manifesta-se na *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto[551], descrevendo com a ingenuidade de um homem do povo as suas aventuras inéditas na Ásia; obra que seria preciso comparar com a de Marco Polo, que teve o mesmo destino: ser considerada mentira, porque os meros fatos pareciam contos de fada e romances de cavalaria. A parte mais interessante da comparação seria a análise estilística, entre duas formas de narração sóbria – estilo oral em Marco Polo e estilo escrito em Fernão Mendes Pinto. Subsídio para compreender bem o espírito realista do povo que empreendeu aquelas viagens é a descrição de 2 famosos naufrágios na *História trágico-marítima*[552]. O ponto de vista é o do marujo, e a impressão, portanto, mais natural do que em Hakluyt.

O ponto de vista do humanista culto é a posição de João de Barros[553], autor de um romance de cavalaria e portanto apto para descrever a descoberta e conquista da Índia (até 1529) como empresa épico-fantástica, com o espírito nacionalista de um Lívio português. Dizem que a sua

primeira *Década* inspirou a Camões a ideia de *Os Lusíadas*, mas o nível da concepção é diferente; e não haveria Camões – ou antes espírito camoniano – sem a existência de outro humanismo, bem diverso do humanismo retórico de João de Barros. Seria o humanismo crítico de Damião de Góis, do qual descende, por sua vez, o realismo crítico de Diogo do Couto[554], que continuou as *Décadas* até os acontecimentos de 1608: a sua curiosidade etnográfica não o deixa ver só os feitos dos portugueses, mas também as atitudes e a situação dos indígenas, e esse começo de uma mentalidade crítica exprime-se com força maior na descrição sóbria, quase relatório e tanto mais impressionante, da administração maléfica dos portugueses na Índia. A base dessa crítica fora a mentalidade livre de certos "geógrafos do espírito", como Damião de Góis[555], humanista cosmopolita, amigo de Bembo, Sadoleto, Erasmo e do reformador sueco Olaus Petri. Albrecht Duerer pintou o retrato desse humanista cristão com veleidades de reforma eclesiástica: entre os portugueses que viajaram para um novo mundo, este permaneceu na Europa, descobrindo outro mundo novo, o do espírito. Camões não lhe acompanhará de todo a liberdade do intelecto, mas sim a independência da alma.

Um dos elementos da grandeza de Luís de Camões[556] é a perfeita unidade de subjetivismo e objetivismo na sua obra. Os portugueses consideram-no, com razão, poeta clássico, no sentido da Renascença virgiliana e humanista. Mas os românticos alemães e ingleses, que lhe renovaram a glória, chamavam-lhe, também com razão, poeta romântico, no sentido de cristão, nacional e "moderno". Hoje, não sentimos tão nitidamente essa antítese dos críticos de 1800 entre "clássico" e "romântico"; mas a mesma antítese volta em outro nível, entre o espírito objetivo, épico, da epopeia, e o espírito subjetivo, pessoal, da lírica de Camões. Os dois elementos confundem-se de maneira completa: a vida desgraçada de Camões –

> "......................vida
> Mais desgraçada que jamais se viu" –

faz parte, da maneira mais natural, da gloriosa epopeia dos portugueses que

"... entre gente remota edificaram
Novo reino que tanto sublimaram" –

e a catástrofe nacional de Portugal coincide, como se isso também fosse natural, com a sua transfiguração em Olimpo épico. O mesmo conjunto de objetividade e subjetividade revela-se no estilo de Camões. Poucos poetas sugerem tanto como ele a impressão de poeta nato: a poesia parece a sua língua materna. Já em *Os Lusíadas*, nos quais as normas da imitação virgiliana e o tom da narração histórica constituem obstáculos da expressão livre, muitas passagens têm o acento de confissão autobiográfica; um estilo coloquial, que é ao mesmo tempo fácil e preciso como o que tem de fazer uma comunicação importante para ser entendido. O mesmo estilo coloquial domina inteiramente a poesia lírica de Camões.

"Junto dum seco, fero, estéril monte,
Inútil e despido, calvo, informe" –

assim começa a "Canção X", com o realismo de um relatório marítimo, desenvolvendo-se sem transições artificiais em confissão da "alma cativa" naquele lugar; e o "envio", com a sua antítese petrarquesca ("não mouro... porque mouro"), é apenas a conclusão lógica de um estado contraditório da alma. Deste modo, o leitor quase não percebe que esse estilo coloquial não é coloquial nem é o estilo de Camões: é o estilo internacional da Renascença, a língua dos petrarquistas e bucólicos, língua que Camões aprendeu com tanta perfeição como quem vive durante decênios em país estrangeiro e perde enfim o sotaque, falando a língua alheia como se houvesse nascido com ela. Camões é poeta culto, e até erudito como poucos da Renascença. Inúmeras reminiscências de poesia antiga, italiana e espanhola, revelam os seus conhecimentos literários; história portuguesa e geográfica da Ásia são objetos da sua meditação perpétua; a mitologia greco-romana e a astronomia e cosmografia da Renascença aliam-se, em *Os Lusíadas*, de modo tão perfeito, que constituem um sistema cósmico, fechado como o mundo

de Dante, composto o Inferno das tempestades do Oceano, o Purgatório das provações sofridas pelo gigante Adamastor, e o Paraíso voluptuoso da Ilha dos Amores; e como no segundo plano do "Triregno" de Dante, aparecem sempre o Arno e a colina de Fiesole e a cidade de Florença, assim se adivinham sempre atrás das maravilhas da Índia e dos terrores do mar as "doces e claras águas do Mondego", a paisagem de Coimbra. Camões conseguiu o que nenhum outro poeta épico de estilo virgiliano logrou alcançar, nem sequer o próprio Virgílio: a unidade perfeita do assunto real e do estilo sublime. Só *Os Lusíadas* são "epopeia nacional" e "epopeia regular" ao mesmo tempo.

O número das "epopeias regulares" que sobrevivem é reduzidíssimo. A *Divina Comédia* não é epopeia em sentido estrito, o *Orlando Furioso* não é regular, e o *Paradise Lost* coloca-se intencionalmente fora dos moldes virgilianos. Fica a *Gerusalemme Liberata*, e sabe-se que Tasso meditara muito antes de encontrar um assunto que pudesse interessar à cristandade inteira – intuito irrealizável depois da Reforma, e que o levou ao artifício de apresentar os cruzados medievais em trajes do Barroco. Camões venceu a dificuldade pela limitação: não pretendeu interessar senão à pequena nação portuguesa, mas naquele momento em que a história de Portugal se confundiu com a maior transição do mundo moderno. O símbolo dessa coincidência é que em *Os Lusíadas* a história portuguesa inteira aparece como preparação do grande momento histórico das descobertas, assim como o pequeno rio Mondego desemboca no grande Oceano.

É justamente o interesse patriótico nacionalmente restrito que confere a *Os Lusíadas* o interesse universal. O Império colonial português, criado por um ato da Providência Divina como o próprio Império Romano de Virgílio, é um milagre histórico: é o Império da Fé – eis a inspiração que Camões pôde tirar da primeira *Década* de João de Barros. Mas Virgílio devia construir artificialmente a ligação entre Troia e Roma e inventar uma pré-história romana, enquanto Camões se pôde apoiar em fatos históricos e acontecimentos vistos. Daí o realismo histórico que Voltaire tanto elogiou em Camões: a falta de lendas, milagres, aventuras inverossímeis e aventuras amorosas; o crítico esqueceu, quanto ao último ponto, a Ilha dos Amores, que é o cume do realismo camoniano, porque é um sonho: o sonho de amor dos marujos portugueses, famintos durante as viagens intermináveis. O

ponto vulnerável desse realismo épico – o ponto em que Camões revela que não é um Homero – é a máquina mitológica do poema: as intervenções dos deuses pagãos para impedir ou favorecer a empresa de Vasco da Gama. Além de constituir parte integral da arte poética virgiliana, a máquina mitológica foi para Camões mais importante do que para outros poetas épicos modernos; só assim parecia possível "sublimar" o assunto histórico-nacional, conferir-lhe a dignidade de acontecimentos transcendentais e universais: a Providência cristã serve-se, para a criação do Império católico-português, dos deuses pagãos, assim como se serviu do pagão Virgílio para anunciar o nascimento do Cristo (*Ecl. IV*). Se Camões fracassou nisso, fracassou com Virgílio; na *Eneida*, também, os deuses já não fazem parte, como em Homero, da realidade, e entre os deuses de Camões e os seus soldados e comerciantes portugueses da Índia há discrepância evidente. Mesmo assim, a máquina mitológica de Camões é superior à de Virgílio: a mitologia virgiliana é fria, como a da religião do Estado romano, na qual já ninguém acreditava, ao passo que os deuses do cristão Camões são imponentes figuras retóricas, metáforas pomposas, como pintadas por Rubens; Camões está às portas do Barroco.

A retórica pomposa e monótona, que é a maior inimiga das epopeias classicistas e as condenou quase todas à ilegibilidade, não falta de todo em *Os Lusíadas*. Em Virgílio, é atenuada pela melancolia elegíaca; em Camões, pelo inevitável prosaísmo de muitos relatos de natureza político-militar e, mais, pelo pressentimento angustioso da catástrofe nacional; neste último ponto *Os Lusíadas* lembram a *Ilíada*. A melancolia virgiliana, em Camões, está em outra parte: na sua poesia lírica, que muitos, e com boas razões, preferirão à sua epopeia. Camões é um dos maiores poetas elegíacos de todos os tempos. A sua lírica não é propriamente original; a influência de Petrarca era poderosa demais. Mas através das frases e imagens convencionais sente-se sempre a expressão pessoal, menos nos sonetos do que nas canções. Como acontece em todos os elegíacos, o conteúdo da lírica camoniana é limitado; pequeno, como o coração humano: partindo das "doces e claras águas do Mondego", através dos "Erros meus, má fortuna, amor ardente", o poeta chegou ao resumo doloroso da sua vida:

"Puras verdades já por mim passadas...
Oxalá foram fábulas sonhadas!"

Camões é profundamente pessimista, não pode haver dúvidas sobre isso. Pessimismo de um platônico cristão, para o qual o mundo é uma "prisão terrestre e escura" da alma. Nenhuma consolação estoica, tão familiar aos espanhóis, pode atenuar o pessimismo do católico português contra o qual se conjuraram "Fortuna co' Amor". E contudo encontra outras armas para vencer esses inimigos. Quanto ao amor, levanta-se aqui a questão espinhosa da sinceridade do erotismo petrarquesco de Camões, ou antes, da realidade carnal dos seus amores. Em face da sua teoria idealista, neoplatônica, do amor, as dúvidas parecem justificadas. Mas essa teoria não é, na poesia camoniana, o ponto de partida, e sim o resultado. Os amores de Camões eram tão reais como a sua "má fortuna". A "Fortuna", ele venceu-a por confundir o seu destino pessoal com o destino maior da sua raça, descendo com ela como o Destino-Providência mandou; variando palavras de Camões, poder-se-ia dizer: "da desgraça particular para a desgraça geral". Mas o caminho da desgraça terrestre constituiu ao mesmo tempo o "caminho de subida" neoplatônico em que vence o "Amor"; com as suas próprias palavras, "da particular beleza para a beleza geral". É esse caminho de ascensão que aparece na sua poesia lírica como "intelectualização da emoção", chegando-se à disciplina de uma poesia pura. Camões descreveu esse caminho numa grande meditação poética que talvez seja a maior das suas obras: a paráfrase do salmo CXXXVI:

"Sôbolos rios que vão
por Babilônia, me achei,
onde sentado chorei
as lembranças de Sião."

A alegoria bíblica encobre dois sentidos: o literal, expressão do exilado de Portugal, e o místico, expressão da alma exilada na Terra; e assim, como

um dos rios sombrios da Babilônia, corre a meditação poética, atravessando a disciplina da vida pecadora até, "vencida a natureza", chegar ao "mundo inteligível" e encontrar a suprema consolação do platonismo cristão:

"Ditoso quem se partir
para ti, terra excelente,
tão justo e tão penitente
que, despois de a ti subir,
lá descanse eternamente!"

Camões ocupa na literatura portuguesa o lugar de Dante na literatura italiana: a sua grandeza sufocou os posteriores. Mas isso não deixa de ter razões reais. A nação portuguesa foi, entre as europeias, a primeira que chegou a uma estrutura econômica bem definida, e isso numa época em que a epopeia classicista ainda era possível. Deste modo, os portugueses criaram – o que nenhum outro povo conseguiu – uma moderna epopeia nacional, que foi, porém, sintoma do começo da petrificação daquela estrutura nacional e da petrificação da sua literatura.

O realismo nacional da epopeia camoniana é um caso especial do romantismo aristocrático da Renascença: ambos representam atitudes ativas, uma real, outra ilusória. A terceira possibilidade do homem aristocrático da Renascença é a evasão para um mundo em que não há descobertas geográficas e lutas comerciais, mas onde, em compensação, também não pode haver guerra alguma: é o mundo bucólico, pastoril, de horizontes fechados, espécie de reagrarização ilusória da Europa; as elegâncias do "cortegiano", transportadas para a paisagem da Arcádia.

A primeira forma da literatura bucólica é a poesia pastoril, a écloga[557]. O modelo não era o *mimos* de Teócrito, e sim a écloga virgiliana, com os pastores dialogando em linguagem elegante sobre ocupações rústicas e amorosas, mais ou menos fúteis, inserindo-se alusões a personagens e acontecimentos importantes da história contemporânea. Petrarca deu no *Carmen bucolicum* o exemplo de églogas modernas em língua latina; e as églogas latinas de Baptista Mantovano[558], de inspiração cristã e versificação

virgiliana, conseguiram sucesso enorme, serviram de livro didático no ensino do latim de todos os países – Shakespeare aprendeu o latim nesse livro – e foram traduzidas para várias línguas. Menos medievais, mais humanistas, são as poesias bucólicas latinas de Andrea Navagero[559], o mesmo que iniciou Boscán no petrarquismo; a sua écloga "Iolas" é uma das mais belas e menos convencionais.

A écloga italiana em língua italiana é principalmente narrativa; o *Ninfale Fiesolano*, de Boccaccio, dera um exemplo teocritiano. Mas no século XVI desaparece o elemento rústico, realista, pelo qual se distinguiu a *Nencia* de Lorenzo de Medici. A écloga idealiza-se pela introdução de ninfas e deuses de rios e montes, sátiros e faunos, acentuando-se nessa mitologia artificial a índole evasionista da poesia bucólica; as alusões políticas são substituídas por bajulações a príncipes e a princesas, e várias églogas foram escritas para as solenidades de casamentos e nascimentos em famílias soberanas, outras para exprimir pedidos do poeta a fim de receber benefícios. Assim sendo, pode-se esperar péssima qualidade da poesia idílica. Mas não é tanto assim; o forte senso de beleza formal, próprio dos italianos e especialmente dos italianos da Renascença, criou uma série de produções belas e injustamente esquecidas. A *Sarca*, do desprezado Bembo[560], descrevendo o casamento do deus do rio desse nome com uma ninfa, não é indigna da *Lepidina*, de Pontano, porém mais pomposa, como um grande gobelino barroco; um juiz tão severo como Burckhardt gostou desse poema. Já se mencionou a bela *Ninfa Tiberina*, de Molza, enquanto a *Clorida*, de Tansillo, já pertence, estilisticamente, ao Barroco. Nesta última écloga, a descrição do golfo de Nápoles é imitada das já mencionadas *Egloghe pescatorie*, de Rota. As melhores éclogas italianas do século XVI são as de Bernardino Baldi[561]: imitou, em vez de Virgílio, os bucolistas gregos, e aproxima-se mais da verdade rústica. Enfim, o *Batino* (1618), de Francesco Bracciolini[562], imitação do *Moretum* pseudovirgiliano, já é novamente um poema realista; descreve costumes de autênticos camponseses italianos. Bracciolini é poeta barroco.

O mestre da écloga espanhola é Garcilaso de la Vega[563]. A sua *Écloga I,* "El dulce lamentar de dos pastores, Galicio juntamente y Nemoroso", e os versos –

"Corrientes aguas, puras, cristalinas;
árboles que os estais mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno..." –

evocam toda a atmosfera da poesia bucólica; mas a música verbal de Garcilaso é inconfundível. Entre os inúmeros sucessores espanhóis de Garcilaso, na poesia idílica, distingue-se Pedro de Espinosa[564], reabilitado por Cossío, depois de esquecimento multissecular; na sua *Fábula de Genil*, a personificação de um rio – lugar-comum da poesia bucólica – dá ocasião para criar um mundo úmido de cores e reflexos, antecipação imediata da paisagem barroca das *Soledades*, de Góngora.

A écloga portuguesa começou fora dos moldes classicistas: Bernardim Ribeiro é poeta autêntico, e o que parece idealização sentimental nas suas églogas, é feitio nacional, já se encontrando assim na poesia galaico-portuguesa. Também as églogas de Camões[565] diferem caracteristicamente das églogas do seu modelo Garcilaso; o tom é mais elegíaco, às vezes desesperado. Na *Égloga I*, diálogo dos pastores Umbrano e Frondelio, uma paisagem muito parecida com a da *Égloga I* de Garcilaso, dá "quieto sono aos cansados", as lamentações se acumulam, e quando o poeta pretende enfim resolver a dissonância em harmonia, termina a égloga em língua castelhana. Grande parte da poesia portuguesa quinhentista é bilíngue assim. A paisagem aparece com contornos mais visíveis na poesia de Diogo Bernardes[566]: a "doce música", muito censurada, dos seus versos oculta esse espírito rústico que o distingue de Camões, e a sua *Égloga Sylvia* não é certamente das piores; em Coimbra permanecerá a sua memória. O último desses bucolistas portugueses da Renascença será Francisco Rodrigues Lobo[567]; é, outra vez, transição para o Barroco.

O bucolismo encontrou os seus amadores mais pertinazes na Inglaterra; a poesia da Natureza constitui uma das tradições nacionais mais permanentes. Alexander Barclay[568] é um espírito meio medieval; traduziu para o inglês o *Narrenschiff*, a sátira carnavalesca do alemão Sebastian Brant. Mas também é o primeiro poeta europeu que imita em língua nacional as églogas latinas de Baptista Mantovano. O papel excepcional da poesia bucólica na história da literatura inglesa revela-se por outro fato, mais importante: as

12 éclogas do *Shepheardes Calender* (1579), de Edmund Spenser[569], são éclogas como todas as outras; os amores rústicos de Colin Clout com a sua Rosalind constituem confissão autobiográfica, e as alusões políticas a acontecimentos contemporâneos são numerosas; a imitação de Marot e Baptista Mantovano é manifesta. Mas foi nessas églogas que Spenser criou a linguagem da poesia inglesa moderna. Os poetas que continuaram a poesia bucólica, tornando-a cada vez mais inglesa, já se mencionaram: Samuel Daniel, Michael Drayton, William Browne[570]. Phineas Fletcher[571] acrescentou a variedade italiana das églogas piscatórias. Enfim, Milton conseguirá a síntese da forma classicista com o espírito da paisagem inglesa: no *Allegro*, no *Penseroso*, no *Lycidas*. Na Inglaterra, a égloga classicista de Milton substitui a fase barroca; depois começará a dissolução do gênero, e a écloga inglesa do século XVIII será coisa diferente: instrumento de reivindicações sociais e enfim transição para o pré-romantismo.

Existe muita poesia campestre na literatura francesa; mas difere sensivelmente da poesia bucólica. Quando os poetas franceses foram para os campos, brincaram como anacreônticos, ou ocorreu-lhes somente o lugar-comum horaciano do "Beatus ille qui procul negotiis", ou então resolveram-se a voltar logo para a cidade. Marot exerceu influência sobre a poesia bucólica; mas os seus *rondeaux* lembram antes Charles d'Orléans. As *Bucoliques de Ronsard* [572]são mais clássicas do que renascentistas. O único legítimo poeta bucólico da Pléiade é Belleau[573]: a sua *Bergerie* inicia a série dos idílios à maneira do Rococó. Muito tarde, em 1569, François de Belleforest deu na sua *Pastorale amoureuse* a primeira imitação francesa de Garcilaso. Os motivos da impossibilidade de aclimatizar na França a égloga italiana revelam-se, em parte, na poesia de Claude Gauchet[574]: a descrição bastante realista e sincera da vida rústica é interrompida pelas amargas lamentações dos campônios, que aparecem, por sinal, com nomes franceses, como Philippot e Michaut, em vez dos convencionais nomes gregos; queixam-se da devastação do país pelas guerras religiosas, da brutalidade dos mercenários e da indiferença dos grandes com respeito aos sofrimentos do povo. É evidente que campos assim maltratados não se prestavam para teatro de idílios de evasão. As últimas églogas francesas são meras peças de

salão: tais as *Eglogues* de Jean Regnauld de Segrais (1624-1701), poeta "précieux".

O caráter aristocrático da evasão bucólica revela-se, com toda a evidência, no romance pastoril[575]. O modelo do gênero é uma obra do "Quattrocento": a *Arcadia*, de Sannazzaro[576]: série de quadros da vida rústica, idealizada, com poesias bucólicas insertas. Quase não há ação; a evasão do século XV deseja, antes de tudo, a imobilidade. O romance pastoril do século XVI, apesar da imitação direta de Sannazzaro, é diferente. Continua o ideal da "Arcádia", da paisagem fechada, sem litoral, sem expansão geográfica e transformações sociais, o ideal agrário do feudalismo. Mas a aristocracia do século XVI defende-se; deseja ação, ação bélica, façanhas românticas como as apresentam Ariosto e Spenser. Para conseguir essa transformação do romance pastoril, junta-se ao idílio arcádico a ação aventurosa do romance de cavalaria. Na *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro[577], o romance pastoril e o romance de cavalaria estão em mera justaposição. No século XVI, produziu-se a união completa, envolvendo os doces heróis e heroínas pastoris em aventuras romanescas à maneira do *Amadis*. O *Amadis de Gaula*, embora produto de tempos anteriores, publicou-se em 1508, e o *Palmeirim de Inglaterra*, em 1547; entre eles e depois deles, há a massa de imitações menores[578], e não precisamos do testemunho de Cervantes para saber que a literatura amadisiana era a mais divulgada e lida do século XVI. Romance pastoril e romance de cavalaria crescem juntos; em muitos romances de cavalaria ocorrem cenas pastoris, e o romance pastoril enche-se, em grau maior, de aventuras de cavalaria, para satisfazer o desejo de ação ilusória dos seus leitores. Isto acontece em toda a parte, menos na Itália, onde só pode ser citada a *Diana* (1627), de Giovan Francesco Loredano, que aliás já é imitação da *Argenis*, do inglês John Barclay; a aristocracia italiana, sob o domínio espanhol, nem sentiu o desejo de ação.

A união do assunto pastoril com o assunto de cavalaria tornou a Espanha centro do gênero assim transformado: a voga começa depois da primeira metade do século, quando a grande maioria dos Amadises já existia. O novo modelo é a *Diana*, de Montemayor[579]. Participa dos defeitos que tornam hoje impossível a leitura das obras desse gênero: a expressão

afetada, o artifício dos pastores e ninfas; até mesmo os "selvagens" que aparecem são muito meigos. Mas pelo menos em Montemayor aquele estilo é resultado de uma arte deliberada de prosa musical, e as poesias insertas são de grande beleza. O mesmo elogio restrito se deve à *Diana enamorada*, de Gil Polo[580], que é, em certo sentido, o melhor dos romances pastoris; a paisagem, a da Espanha meridional, é realmente vista. Também a *Galatea* (1585), de Cervantes, pela qual o seu autor tinha predileção especial, não merece esquecimento completo. Quanto ao resto, basta citar alguns títulos para demonstrar a divulgação do gênero: *Arcadia* (1598) e *Pastores de Belén* (1612), do grande Lope de Vega, notáveis pela inserção de poesias encantadoras; *Pastor de Filida* (1582), de Luis Gálvez de Montalvo, *Primeira Parte de las Ninfas y Pastores de Henares* (1587), de Bernardo González de Bobadilla, *Pastores de Betis* (1633), de Gonzalo de Saavedra, e assim por diante. Em Portugal, a *Lusitânia Transformada* (1607), de Fernán Álvarez do Oriente é apenas um título a mais, ao lado dos três romances pastoris de Rodrigues Lobo[581], poeta interessante e romancista curioso, uma das muitas personalidades notáveis da chamada "decadência" portuguesa do século XVII.

Do ponto de vista histórico, o mais importante romance pastoril do século XVI é a *Arcadia* (publicado em 1590), de Sidney[582]: é a fusão mais completa do romance pastoril com o romance de cavalaria. Daí as aventuras complicadíssimas e inverossímeis, que, apesar de grande poeta, Sidney não sabia dominar senão numa prosa complicada e ilegível. O artifício não foi imediatamente aceito. São mais simples, mais rústicos, ou antes, mais no gosto italiano do que espanhol, o *Pandosto*, de Greene[583], do qual Shakespeare tirou o enredo do *Winter's Tale*, e a *Rosalynde*, de Lodge[584], da qual Shakespeare tirou o enredo de *As You Like It*. O artifício bucólico só venceu na Inglaterra com o triunfo do gosto barroco. E mesmo então, não venceu em língua inglesa: a *Argenis*, de John Barclay[585], foi escrita em latim. E o assunto pastoril serve ali de pretexto alegórico para defender a teoria do direito divino dos reis. É o Barroco.

A *Argenis* foi publicada em Paris e pertence a um gênero algo diferente, à única espécie de romance pastoril que se aclimou na França. Nesta variedade, as aventuras de cavalaria continuam ocupando os pastores, mas

os guerreiros são retransformados em cortesãos, e os episódios eróticos se confundem com as doutrinas políticas à maneira como as grandes damas das cortes barrocas exerceram influência política. Inicia-se esse novo subgênero com a famosa *Astrée*, de D'Urfé[586], mistura curiosa do *Amadis*, da *Diana* e de diversas teorias pseudocientíficas; a complicada estratégia de amor que D'Urfé ensina, é alegoria da estratégia de que o cortesão precisa para alcançar os seus fins políticos e pessoais. O tamanho demasiadamente grande da obra não facilita a leitura; tampouco o estilo afetado, melhor, aliás, do que a fama de que goza. O nome do pastor Céladon, um dos heróis da história, tornou-se símbolo de galanteria fastidiosa e de bucolismo falso à maneira do Rococó. Mas já se observou que aquela estratégia erótica é o germe da psicologia novelística do romance francês: Madame de La Fayette, Racine, Marivaux, Abbé Prévost, Rousseau e Georges Sand herdaram qualquer coisa da *Astrée*; e outro crítico observou que a sociedade francesa do começo do século XVII se reconheceu no espelho da *Astrée* do mesmo modo por que outra sociedade francesa, mais tarde, na *Recherche du temps perdu*, de Proust. A *Astrée* não pode, aliás, ser chamada Rococó; preparou o caminho do romance heroico-galante do Barroco, nova forma da epopeia aristocrática.

Argenis e *Astrée* encontraram, por sinal, imitação em países de formação burguesa: na Alemanha e na Holanda. Não são meras curiosidades a *Batavische Arcadia* (1637), do holandês Jan van Heemskerk, e a *Adriatische Rosamund* (1645), do alemão Philip von Zesen, cujo enredo também se passa na Holanda; duas obras apreciáveis, porque o idílio pastoril, transportado para a paisagem holandesa, revela um encanto inesperado. São duas obras significativas da vontade da burguesia de imitar o modo aristocrático de viver.

Após tantos artifícios, é um descanso encontrar uma obra pastoril que é, de todo, sincera e verdadeira. Mas é um descanso triste. Trata-se da *Consolação às Tribulações de Israel*, do judeu português Samuel Usque[587], refugiado na Itália, perseguido pela Inquisição. A *Consolação* é um poderoso libelo, cheia da força verbal dos profetas do Velho Testamento; e o perseguido, volvendo os olhos para trás, para o passado da sua nação infeliz, descobre lá outra paisagem bucólica, a dos patriarcas de Israel, que eram

também pastores. O idílio é de evasão, mas, desta vez, a evasão, a fuga, era realidade amarga; é o único romance pastoril de verdade.

A poesia lírica petrarquesca, o poema romântico-fantástico e os gêneros pastoris são as principais formas de expressão da Renascença aristocrática. A aristocracia é, ao lado da Igreja romana e do Humanismo, uma das forças internacionais da época, e, por isso, a Renascença aristocrática foi uma Renascença internacional; partindo da Itália, conquistou as literaturas que já na Idade Média tinha constituído, sob a liderança da literatura latina e da francesa, o *corpus* da literatura europeia: a espanhola e a portuguesa, a francesa e a holandesa, a inglesa e a alemã, com excursões ocasionais pela Dinamarca e Escandinávia. A Renascença internacional do século XVI conquistou novas regiões na Europa oriental: a Polônia, a Hungria e a Dalmácia; e essas conquistas têm bastante interesse para a compreensão das formas e da mentalidade da época.

Na Polônia, a competição do Humanismo com as questões religiosas da Reforma produziu na culta aristocracia rural um movimento comparável à Pléiade francesa, movimento do qual Jan Kochanowski[588] é o maior representante; um poeta realmente grande. Amigo de Ronsard e estudioso de Petrarca, as suas verdadeiras fontes de inspiração estão, no entanto, na literatura latina: em Horácio aprendeu o equilíbrio da alma, e em Pontano o tom pessoal; os *Tumuli*, de Pontano, inspiraram-lhe os *Threny*, 19 canções fúnebres sobre a morte de sua filha Úrsula. Toda a obra de Kochanowski é, por assim dizer, uma coleção de influências estrangeiras, mas a sua força de assimilação transforma-as sempre em expressões pessoais: a inspiração religiosa dos poetas da Pléiade, no dignificado *Saltério*; as tentativas italianas de tragédia sofocliana, na peça *A Despedida dos Mensageiros Gregos*, tirada da *Ilíada*; a poesia pastoril, no *Sátiro*, em que o habitante das florestas selvagens dá lições de moral aos civilizados. Mas nenhum modelo existe para os *Fraszki* ('Burlas'), que nem todos são cômicos; são uma espécie de diário poético de um homem culto, acompanhando com espírito de independência as suas experiências, num ambiente ainda meio bárbaro.

Um representante do tipo "cortegiano" na Hungria é Balint Balassa[589]; mas na Europa oriental do século XVI, esse tipo será menos cortesão e mais aventureiro, as lutas mais sérias e a inspiração mais primitiva. Balassa era humanista culto; de outro modo, um aristocrata e oficial húngaro do século

XVI não teria pensado em fazer versos. Mas a sua vida tormentosa, amargas experiências amorosas e longos anos de guerra na fronteira, contra os turcos, inspiraram-lhe uma poesia toda pessoal, na qual se reconhecem os traços característicos da poesia popular. Balassa morreu, como Garcilaso e Sidney, no campo de batalha; só em 1874 as suas poesias foram descobertas, e a poesia húngara, sempre colocada entre tradições populares e influências ocidentais, reconheceu-se no seu primeiro grande poeta.

De uma literatura inteira se trata na Dalmácia, onde a cidade de Ragusa conseguiu conservar, contra venezianos e contra turcos, a sua independência nacional e a sua constituição republicana, à maneira das cidades medievais. Riqueza comercial e relações frequentes com Veneza e outras cidades italianas criaram em Ragusa uma curiosa civilização, de tipo italiano e expressão croata. A literatura de Ragusa[590] foi, durante mais de dois séculos, o posto mais avançado da civilização europeia.

A relação de nomes e obras tem pouco interesse; mas só assim se pode dar ideia de um dos esforços mais sérios de europeizar os Bálcãs, ou antes, manter a civilização europeia num lugar esquecido do mundo. Os nomes mais antigos são Djordji Držić (1461-1501), que escreve sonetos petrarquescos, e Petar Hektorović (1487-1572), tradutor de Ovídio e autor de uma égloga piscatória, *Ribanje*; e Hannibal Lučić (1485-1553), autor de *A Escrava*. Andreas Cubranović († 1550) publicou em 1527 a *Cigana*, poema humorístico para o carnaval, uma das obras da literatura ragusana que sobrevivem na memória dos iugoslavos. Marin Držić (1518-1567) é excelente comediógrafo realista; *Dundo Maroje* é até hoje representado nos festivais de Dubrovnik. Basta fazer menção rápida de Mavro Vetranić († 1576), que no *Peregrinus* pretendeu dar uma visão dantesca, citar o petrarquista Dinko Ranjina († 1607), e Dinko Zlatarić († 1609), tradutor do *Aminta*, de Tasso, para chegar ao maior poeta de Ragusa: Ivo Frane Gundulić[591]. Na sua poesia confundem-se, de maneira curiosa, estilo e intenção de Tasso com o cristianismo militante das lutas contra os turcos e a inspiração da poesia popular eslava. A epopeia *Osman*, tratando das guerras dos poloneses contra os turcos, já é uma imitação da *Gerusalemme liberata*; foi escrita em plena época barroca; mas o assunto é contemporâneo, e o espírito é o dos guerreiros orientais, homens do povo, mas de nobreza aristocrática. De todo diferente, embora também inspirado por Tasso, é outra

obra de Gundulić, o drama pastoril *Dubravka* ('A Ragusana'); dá a impressão de uma ilha de civilização requintada, no meio de um mar bárbaro, lembrando os laranjais de Ragusa, que florescem entre os rochedos íngremes e os ventos frios das montanhas, deixando adivinhar a vizinhança da Grécia e do mar Jônico. Depois de Gundulić, a decadência é manifesta. Mas ocorrem os nomes de Junius Palmoti († 1657), que deu uma versão livre da *Christias*, de Vida, e Jacobus Palmotić († 1680), autor da descrição poética do terremoto de 1667, que destruiu a riqueza de Ragusa. No século XVIII, ainda haverá marinistas em língua croata, e alguns padres ragusanos publicarão as canções populares dos sérvios, para encanto de Herder, Goethe e Mérimée, e de todos os românticos. A esse tempo, a literatura ragusana já não existe. O dalmatino Tommaseo, tornando-se um dos grandes espíritos da literatura italiana do século XIX, pagará uma dívida de gratidão.

O internacionalismo aristocrático do século XVI encontrou a sua expressão mais poderosa e mais trágica fora da literatura na pessoa do imperador Carlos V, que pretendeu, pela última vez, realizar a monarquia universal segundo o conceito de Dante, e que sucumbiu contra as forças unidas do patriotismo francês, do protestantismo alemão – e do Papa, transformado em príncipe italiano renascentista. A base da força de Carlos V era a Espanha, e na Espanha católica e monárquica o seu sonho encontrou expressão vigorosa no conhecido soneto de Hernando de Acuña († 1580):

> "Ya se acerca, Señor, o es ya llegada
> la edad gloriosa en que promete el cielo
> una grey y un pastor solo en el suelo
> por suerte a vuestros tiempos reservada:
> ...un Monarca, un Imperio y una Espada..."

Mas, "vuestros tiempos" já não eram os tempos do *De monarchia*, de Dante. Em vez da monarquia universal, nasceu a Espanha barroca, grande potência europeia e Império colonial; a primeira estrutura política na qual a aristocracia fora substituída pela burocracia. Filipe II será o primeiro grande

burocrata moderno. O futuro pertence ao absolutismo e ao Barroco. Explica-se assim o curioso fato de, sob o governo de Carlos V, na primeira metade do século XVI e em plena Renascença, se haver escrito na Espanha um livro que revela todas as características do Barroco, e que teve um sucesso enorme na Europa: o *Libro Aureo del emperador Marco Aurelio* (1529), de Antonio Guevara[592]. Franciscano, inquisidor, bispo, predicador da corte de Carlos V, Guevara não pôde deixar de ser humanista, de extensas leituras clássicas. As *Epístolas Familiares* pretendem evidentemente ser cartas ciceronianas, o *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* é uma paráfrase do "Beatus ille qui procul negotiis"; e no centro do *Relox de Príncipes o Libro Aureo del emperador Marco Aurelio*, livro de anedotas, exemplos e aforismos morais em forma meio ficcionista, destinado à educação de um bom príncipe cristão, encontra-se o grande estoico romano. O modelo foi, aliás, a *Ciropedia*, de Xenofonte. Apesar de tudo isso, Guevara não é humanista. As suas leituras clássicas são diferentes. A fonte principal é Valério Máximo, o colecionador de anedotas morais, autor preferido da Idade Média e particularmente da Borgonha do século XV, "flamboyant". A moral de Guevara é a de um estoico cristão, menos de Marco Aurélio que de Sêneca; e, com um imperialismo espiritual comparável ao imperialismo político de Carlos V, é Sêneca proclamado "filósofo espanhol". O *Marco Aurélio* é, em todos os sentidos, a antítese do *Cortegiano*: aqui, filosofia platônica; lá, filosofia estoica; neste, formação de um cavaleiro culto e individualista; naquele, formação de um príncipe cristão; no segundo, harmonia e simetria clássicas da composição; no primeiro, um estilo prolixo, confuso, abundante, com os nervosismos do gótico "flamboyant" e as pompas do Barroco. Antonio Guevara é um precursor.

O *pendant* de Antonio Guevara na poesia é Fernando de Herrera[593]. Este poeta notável também parece humanista. É muito erudito, de extensas leituras clássicas, petrarquista na poesia erótica, da qual grande parte destinada à sua amiga espiritual, a Condessa de Gelves; evitou a poesia religiosa, para a qual não sentia vocação, preferindo escrever poesia histórica e heroica de grande estilo: dois dos seus hinos, *Por la victoria de Lepanto*, para celebrar a vitória da esquadra hispano-veneziana sobre os turcos, e *Por la pérdida del rey D. Sebastián*, para lamentar a derrota e morte do último rei nacional de Portugal, em Alcácer-Quibir, têm o grande sopro de Isaías e

Jeremias, dos profetas do Velho Testamento; são modelos de uma retórica nobre, figurando, com dignidade, em todas as antologias da poesia espanhola. Contudo, Herrera não é realmente renascentista. Leu Petrarca através de Ausias March, o que indica, outra vez, o século XV, o "flamboyant", como fonte de inspiração; Herrera tem mais paixão, mais colorido do que os petrarquistas comuns. A síntese de amor e heroísmo parece a do *Cortegiano*; mas Herrera não é cavaleiro, e sim sacerdote, clérigo, embora não clérigo medieval, e sim, antes, clérigo barroco. O seu patriotismo espanhol e a falta de inclinação para a ascese parecem argumentos contra isso; mas o patriotismo de Herrera é menos espanhol do que católico; é universal no sentido da cristandade unida contra os infiéis. É o sonho de imperialismo católico de Carlos V e Filipe II, e a ascética é substituída por uma nobre melancolia, também típica das melhores expressões da época da Contrarreforma. Há discussão sobre as relações estilísticas entre Herrera e Garcilaso: são Menéndez y Pelayo e Adolfo de Castro que encontram já em Garcilaso os germes do estilo barroco, ampliados em Herrera e plenamente desenvolvidos em Góngora, enquanto Keniston e M. Arce Blanco consideram Garcilaso como clássico, oposto a qualquer gongorismo; Dámaso Alonso, reconhecendo a antítese entre o renascimento de Garcilaso e o barroquismo de Góngora, admite contudo a posição intermediária, contrarreformista, de Herrera[594]. Este publicou, aliás, um comentário erudito das poesias de Garcilaso, interpretando-as em sentido espiritualista; a "Academia poética" da Condessa de Gelves, da qual ele fez parte, parece-se menos com a corte de Urbino do que com as reuniões das "Précieuses"; e a comparação com o contemporâneo Fray Luis de León, poeta máximo do humanismo cristão, basta para revelar as qualidades barrocas de Herrera.

Está provada a existência de um Pré-Barroco no subsolo do imperialismo espanhol do século XVI. Se fosse preciso mais uma prova, seria o sucesso inesperado desse Pré-Barroco espanhol no solo do nascente imperialismo inglês. Já em 1532, *Sir* John Bourchier Lord Berners traduziu o *Marco Aurélio*; em 535, publicou-*se The Golden Boke of Marcus Aurelius* e antes do fim do século XVI já tinham saído 12 edições dessa obra em língua inglesa[595]. A consequência imediata foi, no idioma inglês, aquele estilo afetado e conceituoso que é chamado "eufuísmo", do título do romance *Euphues or the Anatomy of Wit* (1578), de John Lyly[596]. Esse estilo, com as

suas antíteses acumuladas, trocadilhos sutis e "zeugmas" complicados, um estilo bem espanhol em palavras inglesas, constituiu o maior prazer da sociedade culta, no tempo da rainha Elizabeth; só assim conversa fina era possível. É o estilo do diálogo humorístico nas comédias de Shakespeare, especialmente em *Love's Labour Lost* e *Much Ado About Nothin*g. Embora esse estilo seja hoje insuportável, o seu criador é uma personalidade interessante. É o tipo alegre e espirituoso do cavaleiro da Renascença, e no eufuísmo há muito de alegorismo petrarquesco e lascívia à maneira de Boccaccio e Bandello. Lyly é, em todos os sentidos, um precursor: os seus belos "songs" ("Cupid and my Campaspe play'd", "What bird so sings yet so does wail") são os primeiros modelos do "song" elisabetiano; a sua comédia *Alexander and Campaspe* preparou a comédia shakespeariana; e, afinal, *Euphues* é o primeiro romance da literatura inglesa. Recentemente, Lyly foi interpretado como precursor do amoralismo esteticista, que tem na Inglaterra uma grande tradição, de Marlowe a Wilde. Mas é difícil explicar a existência daquele estilo na Inglaterra da segunda metade do século XVI. Nas definições usuais do Barroco citam-se indistintamente marinismo, gongorismo e eufuísmo, sem consideração à prioridade cronológica da variedade inglesa; e esse erro é particularmente inadmissível, porque a Renascença chegou, por vários motivos, muito tarde à Inglaterra. Consideram-se sempre Spenser e Shakespeare como as figuras máximas da Renascença inglesa, e, no entanto, é Lyly que precede a ambos; mas é classificado entre os representantes do Barroco internacional do século XVII. Prefere-se hoje a explicação psicológica do anacronismo: Lyly teria sido um plebeu que pretendera dar-se ares de aristocrata, afetando o estilo aristocrático, exagerando os requintes da Renascença, prefigurando deste modo os conceitos do Barroco. Resta observar que as fontes verificáveis do eufuísmo são latino-medievais[597]; esse estilo é expressão de uma aristocracia prestes a perder sua função na sociedade.

O eufuísmo é, no fundo, um estilo de evasão: as metáforas elidem a realidade. O estilo barroco é a consequência lógica do estilo da Renascença aristocrática. Toda a literatura aristocrática do século XVI é, no fundo, uma fuga para o amor platônico, petrarquesco, para os mundos fantásticos da cavalaria, para o idílio pastoril. A última forma dessa vontade de evasão é o estoicismo[598]: a fuga para o interior da alma, onde "habitat veritas". É

muito importante distinguir bem entre o estoicismo renascentista e o barroco. O estoicismo barroco é uma forma de resistência heroica da parte de homens que desesperam da sociedade e também da religião cristã. O estoicismo renascentista revela maneiras de introspecção augustiniana, dirige-se contra o platonismo dogmático do século, é representado por homens indiferentes, almas "naturaliter paganas" que se conformam com as aparências da sociedade cristã, para encontrar liberdade completa na solidão íntima, no retiro da evasão. O estoico Quevedo é um cavaleiro da época barroca; Montaigne é um monge do laicismo.

O maior representante do estoicismo da Renascença é Justus Lipsius[599], o grande latinista que reconstituiu o texto de Tácito, comentou Cícero e criou a arqueologia científica. Nasceu católico, foi secretário do Cardeal Granvella, converteu-se, como professor de história em Iena, ao luteranismo, entrou, como professor em Leyden, na Igreja calvinista, e enfim, como professor em Louvain, voltou ao catolicismo. Não era insincero. Dogma e liturgia significavam pouco para ele, porque tinha na alma outra religião: o estoicismo, que não era, para ele, erudição morta, e sim uma norma de viver, para conservar, nas tempestades das guerras de religião, o equilíbrio da inteligência e a serenidade da alma. O seu livro *De constantia* comoveu os melhores espíritos da Europa. Um contemporâneo chamou a Lipsius "le plus savant homme qui nous reste"; foi o mesmo que disse sobre Amyot: "Je donne avec raison, ce me semble, la palme à Jacques Amyot sur tous les écrivains français... pour la naiveté et pureté du langage." Quem disse isto tinha-se caracterizado, porque era incapaz de escrever uma linha sem falar de si mesmo e revelar-se inteiro. Junte-se à sabedoria de Lipsius a "naïveté et pureté" de Amyot: eis Montaigne.

Sobre Montaigne[600] será quase impossível dizer algo de novo. Escrevendo sobre ele, saem lugares-comuns a que não se pode fugir, ou então opiniões heréticas que irritam toda a gente. Não é de esperar outra coisa, porque o próprio Montaigne é assim: o seu livro de *Essais* é uma coleção de lugares-comuns sobre arte de viver, educação dos filhos e a arte de aprender a morrer, lugares-comuns que se encontram em toda a parte na literatura antiga, especialmente em Cícero e Horácio, Sêneca e Plutarco, fartamente citados e parafraseados pelo humanista francês. Descobre-se, porém, que esses lugares-comuns consagrados são, em Montaigne, opiniões heréticas,

opostas a tudo em que a cristandade havia acreditado até então, e não somente "até então"; descobre-se que certas opiniões de Montaigne sobre educação, higiene da vida sexual e outras coisas irritam até hoje os "bem-pensantes", enquanto outras, sobre a vida retirada e o conformismo exterior com os credos oficiais de Igreja e Estado, chocam igualmente os espíritos avançados. E Montaigne seria um grande escândalo, se não gostassem todos de perdoar-lhe os pecados por causa da personalidade irresistível que se exprime através do seu estilo, "la naïveté et pureté du langage". Montaigne é aceito à medida que sua filosofia é considerada como fenômeno meramente estético. Mas isso deve, por sua vez, chocar os estetas, porque se trata de um escritor prolixo, sem arte de composição, escrevendo ao acaso. A glória permanente de um escritor assim só se justifica quando tem que dizer coisas extraordinárias; e, com efeito, Montaigne, sem ser filósofo sistemático, é um pensador extraordinário; não é Lipsius, e sim Montaigne, na verdade, "le plus savant homme qui nous reste".

O ponto de partida para compreender Montaigne é a sua situação vital, a sua "humaine condition". Hoje, não é fácil compreender e penetrar pensamentos e sentimentos de um nobre francês do século XVI, de índole algo burguesa, forçado a defender uma existência relativamente opulenta, vivendo na província, numa época de selvagens guerras civis que se servem de pretextos ideológicos – desta vez de credos religiosos – para devastar o país e exterminar os adversários. Sirva como porta de entrada na "torre de marfim" de Montaigne o fato de que um dos melhores ensaios sobre ele foi escrito por André Gide. Esse também foi um nobre-burguês, nobre por educação e gosto classicistas, e burguês pela situação abastada e segura, que dá independência, segurança e independência, ameaçadas porém pelas guerras civis, ideológicas, que devastavam o mundo e exterminavam os adversários. A conclusão é, no caso de Montaigne e no caso de Gide, a fuga para uma existência privada, a renúncia ao agir e exercer influência. Montaigne e Gide estabeleceram, uma vez por todas, a resolução de não falar senão de si mesmos e isso com a franqueza de quem se sabe a salvo – e a consequência é uma influência enorme em todos os outros dos quais não se fala nos livros de Montaigne nem de Gide. São, ambos, homens de exceção, em que se reconhece, apesar disso, "l'humaine condition" geral, e essa contradição explica as suas heresias, os seus lugares-comuns e a sua grandeza literária –

quase não quer sair a palavra "literária", porque se trata de grandeza humana.

Montaigne – pelo menos no ponto de partida – não pretende fazer literatura; mais tarde chegou a criar um gênero literário, o ensaio. Pretende realizar, conforme a sua própria declaração, um inquérito dentro de si mesmo. As coisas que lá encontra são, em parte, boas, porque se trata de um homem bem formado e culto, nobre por natureza; em parte, coisas menos agradáveis, pequenas covardias e maldades, até sujas, porque Montaigne é um homem, e coisas assim acontecem a todos os homens. Dizer tudo isso não cabia em nenhum gênero literário existente, nem numa epopeia virgiliana nem em poesia petrarquesca nem num romance pastoril ou de cavalaria – era então preciso criar um gênero livre, livre como o homem que o criou: o ensaio. Eis os *Essais*; e "tout le monde me reconnait en mon livre". As contradições íntimas desse livro são enormes: um gozador da vida escreveu um manual do estoicismo. Mas são sempre contradições "íntimas", em outro sentido da palavra, coisas que "não se dizem" e têm, por isso, o encanto da conversa pessoal entre amigos: é possível rir até das coisas mais sérias, porque o amigo não desconhece os motivos do riso e a melancolia secreta.

Montaigne é sábio como Lipsius e ingênuo como Amyot; entre essas duas qualidades havia, em Montaigne, o que não havia em Lipsius nem em Amyot: o equilíbrio. Para esse equilíbrio, exigiu ele o reconhecimento oficial da parte dos outros: a tolerância. Mas sabia que na vida não se dá nada de graça, e que a gente tem de pagar caro por uma concessão tão preciosa. Montaigne pagou preço muito elevado: o conformismo exterior com respeito aos poderes estabelecidos da Igreja e do Estado. Ao conformista permitiu-se dizer muita coisa que nunca se teria permitido dizer ao revolucionário ou herético. Deste modo, Montaigne conseguiu dizer a verdade aos católicos e aos protestantes, aos monarquistas e aos republicanos, e enfim a toda a Humanidade. Não tinha compromissos com ninguém, nem quis aceitá-los; nem compromissos de ação nem de crença. Assim, criou duas coisas que já existiam em todos os tempos – Montaigne é o homem dos lugares-comuns – mas que só por intermédio de Montaigne têm existência literária, consagradas por assim dizer pela oposição geral: a "torre de marfim" e o cepticismo. A interdependência dos dois conceitos é evidente. Só o homem de fé certa, dogmática, pode agir, e a consequência humana,

demasiadamente humana, do dogmatismo, é o fanatismo, a briga e a guerra civil, ao passo que a dúvida paralisa essas convulsões e dá a paz. Montaigne é céptico por pacifismo. Não é contra este nem contra aquele dogma, porque todos os dogmas lhe parecem perigosos. Tudo em que os homens acreditam e em que baseiam os seus grupos, seus partidos e a sociedade, é perigoso. A paz só existe fora das "fables convenues", na Natureza; e Montaigne, tão despreocupado dos outros e da Humanidade, revela, de repente, um zelo de apóstolo, elaborando um sistema de educação segundo a Natureza, que será, mais ou menos, o sistema do *Émile*, de Rousseau. Mas não estaria aí o erro de Montaigne? Pois não há paz na Natureza. A "humaine condition", da qual Montaigne pretende ser o representante, também faz parte da Natureza, e esta nem sempre é boa, tão boa quanto Montaigne é. Há misérias que ele desconhece, misérias do corpo e misérias da alma, e quem soube disso melhor do que Montaigne foi Pascal. Mas isto não quer dizer que Pascal tenha razão contra Montaigne, nem tampouco Montaigne contra Pascal. Quem aprendeu cepticismo em Montaigne – a nação francesa inteira o fez – não se decidirá com facilidade contra este ou contra aquele. A indecisão entre eles faz parte da condição humana. Por isso, Sainte-Beuve tinha razão com o *aperçu* espirituoso de colocar Montaigne num lugar central da sua história de Port-Royal, como adversário perpétuo de Pascal. Já se disse que a história espiritual da nação francesa é um diálogo perpétuo entre Montaigne e Pascal; e se lhes substituirmos os nomes pelos de Pelágio e santo Agostinho, então poderemos substituir a nação francesa pela Humanidade inteira.

Contra todas as aparências, Montaigne sabe daquele lado adverso da natureza e da condição humanas. Para fugir da conclusão do pessimismo, tão oposta ao seu caráter sereno e alegre, faz os maiores esforços para evitar as coisas desagradáveis, particularmente as dores físicas, e para "aprender a morrer" – bom exemplo, esse lugar-comum do "aprender a morrer", de como os lugares-comuns se transformam, em Montaigne, em verdades pessoais. Há uma forte porção de epicurismo no estoicismo de Montaigne, interpretação epicureia do estoicismo de Sêneca – já se disse que é um estoicismo gaulês. Mas é contradição entre dois conceitos filosóficos incompatíveis, e não é a única contradição filosófica em Montaigne, porque o estoicismo, cheio de fé nas leis da Natureza, é incompatível também com o

cepticismo. Certos críticos aproveitaram-se disto para negar o cepticismo de Montaigne e salvar a alma do ensaísta. Mas de nada adiantou, porque o cepticismo só poderia ser substituído por uma espécie de positivismo, aceitando a Natureza "talis qualis", e esse positivismo não é menos pernicioso à salvação da alma. Montaigne é céptico – esse lugar-comum está de pé – mas o seu cepticismo é diferente do cepticismo dos cépticos profissionais, dos *pirronianos*. Não duvida para rejeitar tudo, mas para aceitar tudo (menos certas coisas desagradáveis), tudo o que há de bom no mundo, inclusive os instintos (o que o torna, de vez em quando, escandaloso), inclusive a desordem natural dos instintos, dos sentimentos, dos pensamentos; e isso se reflete na desordem, na falta de composição do seu livro. A unidade da composição literária é substituída pela unidade da personalidade humana do autor, sábio como Lipsius e ingênuo como Amyot, a personalidade mais encantadora da literatura francesa. Se não abrigasse tantas contradições íntimas, não seria um homem tão completo: e essa heresia montaigniana é, mais uma vez, um lugar-comum.

O ideal aristocrático da Renascença, o ideal do "cortegiano", não sobreviveu. Mas o que havia, nesse ideal, de nobre e humano, de perpétuo, sobreviveu na personalidade de Montaigne. Menos nobre e mais humano do que o "cortegiano", Montaigne teve a coragem de se confessar menos nobre e mais humano, e guardar assim, perdendo algo da sua nobreza aristocrática, a sua dignidade humana. No retiro da sua evasão, Montaigne salvou um ideal da Humanidade.

A literatura inteira do século XVI parece literatura de evasão, da classe aristocrática ameaçada, o que é uma hipótese altamente inverossímil. Supõe-se a existência simultânea de outra literatura, que não seja de evasão, exprimindo a situação social e espiritual de outras classes: uma literatura de oposição, do povo. Seriam representantes dessa literatura popular um Gil Vicente, um Rabelais, o autor anônimo do *Lazarillo de Tormes*, os panfletistas populares da Reforma alemã, como Ulrich von Hutten. Seria uma literatura antiaristocrática, de reivindicações burguesas e populares, e portanto anti-humanista. Mas tal não acontece. Rabelais e Hutten eram humanistas, entusiastas das letras clássicas; em Gil Vicente, a influência do humanismo erasmiano é inegável; e estudos recentes revelam os desígnios humanistas no criador do romance picaresco. Hutten e os outros

panfletários da Reforma alemã são aristocratas, "cavaleiros" no sentido social da palavra, defendendo os interesses da sua classe, aliada à Reforma; na Inglaterra, um Deloney, advogado da classe média das cidades, pleiteia a volta à hierarquia social da Idade Média, simpatizando mais com os aristocratas do que com a nova burguesia. Reivindicações populares surgem só em disfarce religioso, na polêmica dos sectários, anabatistas e outros, que são na verdade revolucionários sociais. O realismo anti-humanista de escritores como Palissy e Bacon nada tem que ver com isso; prepara antes a ciência e técnica da futura burguesia industrial. Não existe, no século XVI, uma literatura popular, oposta à literatura aristocrática de evasão, e este fato é de significação geral; o desejo de evasão não é privilégio de classes superiores, ameaçadas na sua existência social; o desejo de evasão é próprio de todos os insatisfeitos, e até hoje o público ledor das classes baixas da sociedade prefere a leitura de evasão: romances policiais, romances nos quais o milionário casa com a pobre dactilógrafa, romances nos quais desfilam barões e princesas – e até edições deturpadas dos romances de cavalaria medievais encontram ainda hoje leitores agradecidos. Enquanto existia público ledor no povo, no século XVI, a leitura preferida eram os *Amadis* e a sua numerosa descendência.

Os elementos de "oposição" literária encontram-se espalhados dentro da própria literatura aristocrática: as nostalgias medievalistas, no romantismo fantástico das epopeias de cavalaria e em certa parte da literatura pastoril; elementos de realismo, nas erupções de amor antiplatônico, antipetrarquesco (Gaspara Stampa, Louise Labbé, até em Ronsard), no naturalismo de Montaigne, no realismo da literatura das descobertas geográficas e no nacionalismo literário das "novas" nações, no Portugal quinhentista, na Inglaterra elisabetiana, e até na atitude "romana" dos humanistas italianos do "Cinquecento". Todos esses elementos são capazes de aparecer em outras combinações, inéditas: sátira medieval e humanismo oposicionista, combinados em Gil Vicente e no teatro espanhol contemporâneo; nostalgias medievalistas e realismo popular, no romance de Deloney; naturalismo antiplatônico e humanismo, combinados em Rabelais; naturalismo e anti-humanismo, em Palissy e Bacon; humanismo e realismo, no *Lazarillo de Tormes*; humanismo e nacionalismo, nos panfletistas da Reforma alemã. É a combinação, a acumulação de elementos recalcitrantes ou radicais, que dá

as aparências de oposição contra a Renascença aristocrática; os seus representantes não estavam conscientes de constituir uma oposição de reivindicações burguesas ou populares. Aparece assim somente à luz de uma interpretação *sub specie historiae*, posterior e em parte alheia aos fatos.

A Idade Média não estava morta; particularmente na pequena burguesia havia consciência da superioridade moral dos ideais medievais sobre os ideais humanísticos, e a arma de combate dessa consciência era um gênero literário medieval: a sátira contra todas as classes e profissões da sociedade. A Dança Macabra servira, no século XV, de pretexto para satirizar todos, do Papa ao Imperador e até ao camponês, e a forma carnavalesca dessa sátira, o *Narrenschiff*, de Sebastian Brant, gozava, por volta de 1500, de popularidade enorme em toda a Europa. A nova vitalidade da sátira social medievalista, no século XVI, veio-lhe da aliança com outras forças de oposição: com a Reforma protestante na Alemanha, com o erasmianismo na Península Ibérica.

Na Alemanha, o porta-voz da pequena burguesia de feição medieval e credo protestante é Hans Sachs[601], o famoso sapateiro de Nuremberg. As suas facécias e farsas carnavalescas, numerosíssimas, são tipicamente medievais: enredos da novelística medieval, sátira contra o clero, contra o cavaleiro empobrecido e o camponês grosseiro; e Sachs gosta, no fim das peças, de advertências morais. Sachs sabe divertir; as suas peças, embora muito simples, têm efeito humorístico, de modo que aparecem ainda, de vez em quando, nos teatros alemães, como entremezes, nos dias de carnaval. Nesse caso precisam, porém, de renovação linguística, porque a linguagem de Sachs é arcaica, a sua versificação é dura e inábil. Os românticos alemães consideravam esses arcaísmos como ingenuidade encantadora, celebravam Sachs como um Boccaccio, Rabelais ou até Shakespeare alemão; sentiram com amargura a falta de uma literatura renascentista na Alemanha e teceram uma verdadeira lenda em torno de Sachs. Depois, a burguesia alemã do século XIX, procurando uma árvore genealógica, viu em Sachs o representante do bom burguês alemão, sólido, sem outras aspirações políticas além da grandeza da pátria; simpatizaram com o bom burguês protestante que tinha saudado o "rouxinol de Wittenberg", Martinho Lutero, com a famosa canção:

"Wach auff! es nahent gen dem tag!..."

Assim aparece Sachs nos *Mestres-Cantores de Nuremberg*, de Wagner, numa Nuremberg romantizada, e Sachs conquistou uma glória póstuma surpreendente. Mas não é um grande poeta, ou melhor, nem sequer é poeta em sentido algum; é apenas uma figura histórica, de importância relativa.

A glória internacional que Hans Sachs conquistou, caberia com mais justiça ao seu contemporâneo português Gil Vicente[602], que tem de comum com o sapateiro alemão o humor popular, o gosto medieval da sátira e as tendências reformatórias; mas Gil Vicente é mais alguma coisa: um grande poeta, um dos maiores da Renascença. O humor popular, saborosíssimo, de Gil Vicente, não é bem comparável à jovialidade algo grosseira de Sachs; é humor de uma espécie mais fina. É que Gil Vicente não escreveu para pequenos-burgueses alemães, e sim para a corte d'el-Rei D. Manuel; os tipos populares com os seus gestos e expressões características tinham de hilarizar uma corte de cavaleiros da Renascença, entre os quais havia muitos humanistas. Além de ser grande poeta, Gil Vicente é grande artista, superior aos comediógrafos latinizantes da Itália. Como quase todos os escritores portugueses da época, é bilíngue, empregando com facilidade e arte iguais a língua portuguesa e a língua castelhana; as suas farsas, além de representarem todas as facetas da vida portuguesa da época, refletem vários aspectos da vida europeia, da qual a Lisboa de então era um dos centros mais vivos. Gil Vicente, sem deixar de ser filho do povo português, é cosmopolita da Renascença, e no seu riso barulhento e gostoso ecoa qualquer coisa do grito de júbilo com o qual Hutten saudou a nova época: "Juvat vivere!" Como homem da Renascença em país católico, Gil Vicente é erasmiano. Foi Damião de Góis quem chamou a atenção de Erasmo para as farsas do português, e com razão: Gil Vicente é erasmiano, no sentido de exigir, com a força poderosa do seu riso satírico e com a seriedade própria de todos os grandes humoristas, a reforma da Igreja, a purificação do clero, a volta aos costumes da Igreja primitiva; em suma: uma Renascença cristã. O *Auto da Feira*, O *Clérigo da Beira*, a *Farsa dos Físicos* são peças capitais de um teatro erasmiano; em toda a parte se encontram em Gil Vicente alusões ou paralelos à doutrina de Erasmo. Contudo, seria um anacronismo, da perspectiva do

século XIX, considerar Gil Vicente como livre-pensador anticlerical. A sua crítica à Igreja e ao clero é mais de ordem moral do que dogmática; no *Auto da Alma* e no *Auto da Mofina Mendes*, com as suas mordacidades contra os monges e a filosofia escolástica, Gil Vicente revela perfeita ortodoxia católica e até fé ingênua, comovente – o *Auto da Alma* tem qualquer coisa do *Everyman* inglês, e em meio da luta entre anjo e diabo pela alma do homem, ocorrem expressões nas quais Gil Vicente defende, assim como Erasmo, a doutrina católica do livre-arbítrio contra o determinismo dos protestantes. As expressões irreverentes de Gil Vicente contra os representantes da Igreja não têm nada de comum com o anticlericalismo moderno; ou antes, é preciso lembrar o fato de que a Idade Média conheceu outro anticlericalismo, diferente mas não menos intenso. O clero, na Idade Média, não era considerado, como é pelos anticlericais modernos, como parasito anacrônico, e sim como corporação profissional entre as outras corporações profissionais, em lugar privilegiado da hierarquia social, e portanto com deveres maiores e mais rigorosos. A falta a esses deveres estava sujeita à crítica, como as faltas das outras profissões; e numa sociedade em que não existiam heréticos nem livre-pensadores os próprios católicos se encarregaram da crítica, com uma liberdade de expressão que os católicos modernos não compreendem, assim como as compreendem mal os livre-pensadores modernos. Gil Vicente, exercendo essa crítica, utiliza as armas do erasmianismo; mas a índole medieval da sua crítica revela-se no fato de incluir a crítica ao clero na crítica a todas as classes da sociedade. A trilogia da *Barca do Inferno*, *Barca do Purgatório* e *Barca da Glória* lembra a sátira social do *Narrenschiff*, de Sebastian Brant, aluno da Universidade de Basileia, cidade de Erasmo; ou lembra, pela ideia de atacar os pecadores, no momento da travessia das suas almas para o outro mundo, as Danças Macabras da Idade Média. Mas do ponto de vista estético, esses precursores não podem ser, nem de longe, comparados a Gil Vicente, artista extraordinário e poeta de categoria universal na apresentação de inúmeros tipos populares, falando todos eles com o acento característico da sua profissão e da sua província. Só Chaucer tem força parecida de caracterização dramática, e mesmo a Chaucer, que é poeta narrativo, Gil Vicente é superior como poeta lírico. A dramaturgia de Gil Vicente é primitiva, às vezes infantil: está entre os Mistérios medievais, as *Morality Plays*, e as farsas

francesas à maneira do *Maître Pathelin*. Mas o gênio lírico do poeta Gil Vicente, em ambas as línguas, é extraordinário. As canções portuguesas como "Remando vão remadores", "Adorai, montanhas", "Exortação à guerra", e as espanholas como "Muy graciosa es la doncella" ("tal vez la poesía más sencillamente bella de la poesía española", segundo Dámaso Alonso), "Dicen que me case yo", "Cuál es la niña" – não têm paralelo em todo o teatro peninsular; só Shakespeare e alguns outros dramaturgos elisabetianos oferecem a mesma abundância de lirismo espontâneo. Na poesia lírica, Gil Vicente revela-se grande artista, pelo uso criterioso das formas populares, envolvendo o material folclórico em todo o brilho da arte renascentista, sem cair na maneira erudita ou aristocrática. Assim como os poetas dos "song books" elisabetianos representam a "Merry Old England" antes da invasão do puritanismo, assim Gil Vicente representa o velho Portugal alegre, antes da invasão do humanismo erudito. E considerando-se que o sentimento nacional de Gil Vicente não é menos vivo do que o de Camões, figura maior e menos original, o crítico estrangeiro, não embaraçado pelo peso das tradições convencionais, saudará em Gil Vicente um grande poeta da língua portuguesa; sem esquecer o seu lugar na poesia espanhola.

Com efeito, Gil Vicente pertence à história do teatro espanhol. Sofreu a influência direta de Juan del Encina[603], dramaturgo primitivo em quem, como em *La Celestina*, o amor moderno vence os conceitos medievais, e poeta popular encantador. Contemporâneo de Gil Vicente é Bartolomé de Torrres Naharro[604], autor da *Soldadesca*, *Himenea* e outras comédias, reunidas na coleção *Propaladia*, erasmiano resoluto e satírico contra a Igreja. E os verdadeiros sucessores de Gil Vicente não são os seus imitadores portugueses, como Simão Machado, e sim dois espanhóis: Lope de Rueda[605], farsista popular de Sevilha, e Juan de la Cueva[606], que na utilização de assuntos históricos, contemporâneos e da novelística italiana, já é o precursor imediato de Lope de Vega.

A combinação da poesia lírica com outro gênero literário – recurso preferido da literatura popular – também se encontra nos romances de Thomas Deloney[607], um dos escritores mais curiosos da literatura inglesa, tão rica em figuras singulares. Os seus romances de enredos complicados à maneira das novelas italianas, são genuinamente ingleses destinados a

leitores populares; na mistura de sentimentalismo melodramático com episódios humorísticos há nele algo não só de Dickens, mas também da mistura de elementos trágicos e cômicos no teatro elisabetiano. Assim como os Mistérios medievais foram representados por determinadas corporações de artífices, assim dedica Deloney cada romance a determinada profissão: *Jack of Newberry* aos comerciantes, *The Gentle Craft* aos sapateiros, *Thomas of Reading* aos alfaiates; da *Gentle Craft* tirou Dekker o enredo da comédia mais popular do teatro elisabetiano, *Shoemaker's Holiday*. Mas Deloney não é um precursor; ao contrário, a sua defesa das corporações medievais inclui a defesa da aristocracia rural. Deloney é um "reacionário", pleiteando, contra a nova burguesia comercial, a volta à estrutura social da Idade Média. É esse reacionarismo um aspecto, digno de nota, de grande parte da literatura popular do século.

A tendência contrária, levando à ciência e técnica da burguesia, manifesta-se no empirismo. O precursor é Leonardo da Vinci[608]: o grande artista plástico não é menor como pensador científico; e como escritor é o predecessor imediato de Galileu. O século de intervalo só se explica pelo fato de os escritos de Leonardo terem ficado escondidos nos arquivos. O lugar de Leonardo na evolução do pensamento científico foi ocupado por Bacon, o empirista. Mas o empirismo tem, por mais estranho que pareça, uma pré-história mística: o ponto de partida está na magia e cabala. Constituiu antigamente um enigma a atitude de Pico da Mirandola, adepto apaixonado da magia e cabala, escrevendo um libelo contra a astrologia; falava-se até em crise espiritual do grande humanista. A análise da atitude dos humanistas do "Quattrocento" revelou, de Salutati até Pico, a sua aversão permanente contra a astrologia, enquanto que a magia os apaixonou ao ponto de buscarem processos cabalísticos nos escritos dos judeus desprezados: causou-lhes repugnância o determinismo astrológico, limitando a liberdade do indivíduo, ao passo que a magia parecia prometer ao iniciado a onipotência[609]. No século XVI, a magia começa a sua transformação em ciência experimental: Giovanni Battista Della Porta (1535-1615), comediógrafo plautino, dedicando-se a estudos quase doidos de magia experimental, é ao mesmo tempo um dos fundadores da óptica científica. Na Alemanha, o famoso Paracelso, ocultista e fundador da farmacologia, ocupa lugar parecido. Várias teorias ocultistas, sobretudo a da correspondência entre

macrocosmo e microcosmo, serviram de "hipóteses de trabalho" aos naturalistas; também foram defendidas pelos platonistas italianos como Telesio e Patrizzi, precursores imediatos de Giordano Bruno[610], o filósofo que reúne à glória de ter criado a cosmologia moderna a outra glória de criador da literatura filosófica em língua italiana e de escritor extraordinário. O monge, convertido da escolástica medieval ao panteísmo, uma revelação, ficou deslumbrado: o mundo fechado dos seus estudos teológicos caiu-lhe em escombros, e abriram-se os espaços infinitos do céu, povoados de inúmeros mundos; e o que será para Pascal motivo de angústia, foi para Bruno motivo de uma espécie de embriaguez cosmológica. O que ele tinha abandonado – humanismo, convento, teologia, Igreja, a sociedade hipócrita e submissa da Contrarreforma – parecia-lhe um tecido de mentiras e falsidades, ocultando como nevoeiro denso, como jogo de sombras, a verdade brilhante dos inúmeros mundos e do Universo infinito. A atitude de Bruno foi sempre a do apóstolo – no convento tinham-no educado para isso. Com fúria enorme – *Eroici furori* é o título de uma obra sua – dirigiu a sua polêmica contra o "mundo caduco" da "Mentira", "Hipocrisia" e "Violência", que ainda se acreditavam senhoras do mundo, contra a "Bestia trionfante", e o contraste entre o seu idealismo fanático e a indiferença "bestial" do mundo que o rodeava, inspirou-lhe o desgosto satírico do qual dá testemunho a comédia *Il Candelaio*, comédia do pedante Manfurio, que "nihil divinum a se alienum putat", que sabe tudo menos a verdade platônica de que a vida é um jogo vazio de sombras; e a comédia de Bruno pretende ser "un candelaio per illuminare le ombre delle idee" e tornar visível, atrás do nevoeiro das imbecilidades, a realidade. A realidade, porém, era o poder daquelas forças que ele acreditara mortas e continuou negando até o momento em que, "na fogueira, devolveu ao Universo a alma ardente".

Bruno esteve na Inglaterra. Uma influência do italiano furioso em Bacon, inglês frio e equilibrado, pareceria impossível, se não fosse um intermediário estranho que exerceu influência direta sobre a ideia baconiana de uma ciência experimental, e que estava em relações com Bruno; um intermediário que ninguém pensava encontrar na história da literatura francesa: Bernard Palissy.[611] Era um gênio universal como havia tantos na Renascença, um pequeno Leonardo francês: cientista, técnico, artista e grande escritor. Passou por mil experiências difíceis e dolorosas, desilusões e

perseguições de toda sorte, até descobrir o que foi a grande ambição da sua vida: a composição e fabricação do esmalte. O título imenso e pitoresco do seu livro – meio relatório técnico, meio autobiografia – fala primeiramente dos seus trabalhos sobre águas minerais, naturais e artificiais, sobre metais, sais, pedras, terras, fogos e, só no fim, do esmalte, como para aludir às águas e fogos pelos quais devia ele passar para conseguir a grande obra. O relatório, escrito num francês ingênuo e saboroso que encantou Anatole France, revela o artista: utilizou-se da sua invenção só para enfeitar as "rustiques figurines" de sua fabricação, as quais uma análise aguda conseguiu aproximar do sentimento rústico em certas poesias de Ronsard e Du Bellay. Deste modo, o esquisito inventor francês encontra-se num ponto entre Andrea Navagero e a ciência experimental, representada por Francis Bacon, que foi também grande escritor, talvez maior escritor do que filósofo.

Pode haver dúvidas quanto à importância de Bacon[612] na história da filosofia e do método experimental; este método estava pronto antes de Bacon, e ele nunca pensou em aplicá-lo; e em vez de uma explicação teórica do mundo deu uma utopia do mundo futuro da ciência e técnica. Mas essa utopia se realizou. Ninguém pode arrancar a Bacon a glória de ter criado – ou antes, pela primeira vez representado em sua plenitude – o espírito prático, utilitário, pragmatista, dos ingleses, e de o ter expresso numa prosa que é também criação sua, uma prosa sóbria, seca, sentenciosa, inconfundível: os *Essays* de Bacon não são confissões como os de Montaigne; são notas, *aperçus*, lições, condensadas com uma energia espiritual extraordinária e resumidas em aforismos inesquecíveis: "A crowd is not company; and faces are but a gallery of Pictures"; "God Almightie first planted a garden"; "It is the solecisme of power, to think to command the end, and yet not to endure the mean". Mas Bacon não é apenas aforista, nem apenas o moralista dos ensaios sobre Amizade, Verdade, Velhice, Jardins e outros assuntos permanentes; é mais importante a parte negativa da sua filosofia, que diz respeito aos assuntos perecíveis. "Men's thoughts are much according to their inclination", diz o Lord; e é preciso aproximar essa observação psicológica de outra, de Maquiavel, do qual Bacon era grande leitor: "Costoro hanno un animo in piazza, e uno in palazzo" – para compreender o alcance da teoria baconiana dos "idola" que impedem aos homens

reconhecimento da Verdade: os "Idola tribus" ou preconceitos dos homens como membros da espécie, os "Idola specus" ou preconceitos sugeridos pelo ambiente, os "Idola fori" ou preconceitos impostos pela opinião política, e os "Idola theatri" ou preconceitos tradicionais. Bacon é o fundador da sociologia do saber; a sua saída do cepticismo é o realismo sólido, material ou quase materialista, que Macaulay definiu: "An acre in Middlesex is better than a principality in Utopia." Bacon é contra as aparências e contra as estéticas também: "Houses are built to live in and not to look on"; eis a declaração de guerra à fachada estética da aristocracia renascentista. A filosofia de Bacon é um "candelaio" antiideológico no que diz respeito ao passado, e uma luz ideológica quanto ao futuro. Mas uma frase como esta: "It is as natural to die as to be born; and to a little infant, perhaps, the one is as painful as the other" – revela o leitor de Sêneca e contemporâneo de Montaigne.

Um Gil Vicente, um Deloney representam as classes do passado; um Palissy, um Bacon representam as classes do futuro. Entre eles, no centro, está não apenas a aristocracia, mas também alguns grupos fragmentados, constituindo uma espécie de "Intelligentzia": são os futuros jornalistas da "Ilustração", os futuros cientistas e heréticos do Barroco; agora, na Renascença, perdidos entre as Igrejas e seitas, apóstatas do humanismo ou da sociedade medieval. Na Idade Média, foram goliardos. Um goliardo assim, e ao mesmo tempo cidadão do mundo futuro, é Rabelais.

François Rabelais[613], vigário e médico em combinação inédita, humanista erudito e humorista extravagantíssimo é o autor do livro mais divertido e mais indecente da literatura francesa. Vidas, aventuras e façanhas de Gargantua, Pantagruel e Panurge são uma espécie de epopeia herói-cômica em prosa, mistura de Pulci e Folengo, sátira contra a cavalaria, sem o equilíbrio de Cervantes, sátira contra os monges, sem a teologia de Erasmo, sátira contra os burgueses de Paris, sem a poesia de Villon, sátira contra todas as convenções desnaturais, sem a serenidade de Montaigne – mas suprimindo essas falhas todas pelo fato estupendo de ter criado uma nova língua dentro da língua francesa, uma língua que é só de Rabelais, de combinações inéditas, de excessos e monstruosidades, uma língua na qual o vocabulário excrementício e sexualógico ocupam o primeiro lugar. E assim nasceu um

livro, afastado para sempre da escola e das estantes dos bem-pensantes, e que é um clássico da literatura francesa.

Rabelais é clérigo, aluno da Universidade medieval; domina o trívio, o quadrívio, a filosofia, as sentenças e as sumas, e por tudo isso não dá nem um *sou*, porque aprendeu, depois, coisa melhor: Cícero e Sêneca, Horácio, Virgílio e os gregos; e desde então o latim bárbaro dos escolásticos lhe causa verdadeira náusea, e para lhes tapar a boca inventou aquela língua que não é menos bárbara, pois é um francês bárbaro, e Rabelais é francês, ou antes, gaulês, com paixão e alegria. A sua oposição aos monges não é só a oposição linguística do humanista erudito; aborrecem-no também os costumes sujos, a devassidão clandestina atrás do celibato forçado, pois Rabelais é partidário da liberdade pública dos instintos. Nessa atitude contra a opressão dos instintos naturais pela disciplina clerical há qualquer coisa de oposição protestante, e Rabelais, como outros humanistas de formação religiosa, não se oporia a uma Reforma integral da Igreja, na qual, no entanto, permaneceu; contudo, achou prudente fugir do país depois da execução do humanista protestante Dolet. Mas não podia aderir à reforma de Calvino, porque Rabelais é a encarnação do antipuritanismo. É um gaulês de formato sobrenatural, de apetites enormes, bebendo lagos inteiros de vinho, comendo rebanhos inteiros de gado – o seu apetite é tão poderoso que chegaria à antropofagia; e já se disse que todos os grandes satíricos são antropófagos. Tudo, em Rabelais, é de formato sobrenatural; pretende provar que “naturalia non sunt turpia” e exagera esses “naturalia” até verdadeiras orgias de falicismo e coprofilia. Reúne a grosseria do monge medieval à do médico de aldeia, acostumado a falar com gente inculta e acabando por assimilar-se aos costumes dessa gente. Rabelais é um humanista muito especial: em vez de ficar entre os livros, sai para o ar livre, descobrindo o povo, a realidade. É um goliardo, saindo de escola e taverna para o novo mundo do humanismo. Daí o seu interesse apaixonado pela educação física e pela educação razoável em geral, à qual dedica os capítulos mais sérios da sua obra. Mas a sua goliardia revela-se justamente no que parece mais moderno em Rabelais: o seu ideal de vida epicureia, na abadia de Thélème, onde a gente passa a vida entre estudos e prazeres, em liberdade absoluta, anarquista, admitindo só uma lei: “Fais ce que voudras!” Parece um ideal moderníssimo, mas não é; a existência ociosa e inútil em Thélème nada tem

com os utilitarismos futuros. É o sonho do "pays de Cocagne" do estudante medieval, de um país em que há comida, vinho e mulheres à vontade, e onde se estuda só o que agrada, e em que não se trabalha. Rabelais é um homem medieval, mas da estirpe dos párias da Idade Média; por isso odeia os que ainda gozam dos privilégios medievais, os monges, os burgueses, as personagens grotescas do seu carnaval satírico, dança macabra sem morte e com muita vida. Rabelais é um pária do clero, como Folengo, do qual é contemporâneo, superando o italiano na abundância da imaginação verbal; Rabelais é o gênio do macarronismo. Por isso, nenhuma análise ou descrição poderia dar a mínima ideia desse livro do qual não existe *pendant* na literatura universal.

Mais uma qualidade que Rabelais tem em comum com Folengo: no fundo do barulho grosseiro contra o clero esconde-se o sentimento religioso[614]. Rabelais é irreverente, mas não ateu; não convencem as tentativas de erigi-lo em profeta de uma irreligião da Renascença. Se não cumpre com a perfeição desejável as obrigações doutrinárias e disciplinares de um vigário de aldeia, é porque melhor estaria como cardeal da Cúria Romana, um cardeal da Renascença antes da Reforma; naquela época talvez tenha sido melhor prelado que muitos outros, falando bem latim – no resto, não teriam entendido em Roma seu francês rabelaisiano. Do secreto ideal religioso em Rabelais poder-se-ia deduzir o fato de esse homem – medieval em muitos aspectos – ser, em outro sentido, mais moderno do que os seus contemporâneos mais avançados: o seu ideal da renascença dos estudos clássicos não é, de modo algum, classicista, livresco. Ao contrário, esse dono de uma língua barroca é um verdadeiro clássico: os estudos apenas significam para ele o caminho da harmonia do desenvolvimento intelectual, espiritual, moral e físico da personalidade. O seu "stoicisme gai" aproxima-se da pedagogia de Montaigne, sem os acessos de melancolia ligeira do grande ensaísta, e o ideal pedagógico de Rabelais seria realizado em Eton ou Harrow, onde se criam os *gentlemen* que sabem latim e grego e jogam críquete e golfe. O *gentleman* rabelaisiano é tão pouco pagão quanto os *gentlemen* ingleses; apenas desconhece o *cant*. As funções naturais, exerce-as com a maior ingenuidade, e aos que pretendem inibi-las, mata-os pelo riso, para o qual a vida dos instintos fornece matéria tão abundante. Não é por acaso que a forma linguística coloca a obra de Rabelais num lugar especial na

literatura universal; o próprio Rabelais ocupa, como defensor alegre da liberdade humana completa, um lugar especial na história da Humanidade.

O outro goliardo do século XVI é o autor anônimo do *Lazarillo de Tormes*; mas o meio é diferente. A Espanha da segunda metade do século resume os males da Renascença e do Barroco: imperialismo econômico e inflação monetária, burocracia rigorosíssima com toda a corrupção da administração feudal, desemprego e vagabundagem generalizada de soldados reformados, aristocratas empobrecidos, clérigos vagantes, parasitos e ladrões de toda a espécie[615]. É o ambiente em que o acaso substitui o esforço, porque a inflação e a administração comem os frutos do trabalho honesto; então, ninguém quer trabalhar, mesmo morrendo de fome, preferindo-se os pequenos truques que imitam os grandes truques da diplomacia. O ideal de política maquiavelista, transplantado para o meio dos mendigos e ladrões, eis o assunto do romance picaresco[616].

O ambiente, por mais interessante que seja, não tem nada de extraordinário. O fato extraordinário é que, na época da solenidade aristocrática, alguém tivesse a franqueza de dizer aquilo tudo, e, além disso, narrar os acontecimentos pouco edificantes na primeira pessoa, como se fosse confissão autobiográfica – o que se tornou depois lei de composição do romance picaresco. Mas por isso preferiu permanecer anônimo o autor do *Lazarillo de Tormes*[617]. Não é apenas o primeiro romance picaresco; é o primeiro romance da literatura universal que permaneceu legível até hoje, legível não como objeto de estudos históricos, mas como leitura divertida e como "crítica da vida", o que constitui, segundo Matthew Arnold, a finalidade da literatura narrativa. A palavra "crítica", aplicada ao *Lazarillo de Tormes*, só se entende como "crítica implícita". Porque Lazarillo, embora narrando a própria vida, fala com objetividade absoluta, sem se queixar e sem acusar ninguém, e particularmente sem se envergonhar dos fatos: o "herói" é sucessivamente criado de um mendigo cego, de um padre, de um "fidalgo" orgulhoso e faminto, de um vendedor de indulgências, de um capelão, de um alguazil – sempre maltratado, vingando-se como pode, e fazendo o seu caminho pelos *bas fonds* da sociedade até chegar o seu dia. A galeria dos patrões de Lazarillo lembra Chaucer, mas o humor é diferente: é seco, sem alegria, discreto como um cavaleiro que na pior humilhação guarda a compostura. O estilo é coloquial sem familiaridade – o primeiro modelo da

prosa espanhola moderna – apresentando coisas desagradáveis ou vergonhosas como se tivesse de ser assim. O *Lazarillo de Tormes* é uma obra-prima de realismo autêntico; a sátira social, por si mesma incompatível com o realismo – encontra-se tão-somente nas conclusões que o leitor tem de tirar. A obra, apesar de inacabada, está fechada como um cristal; ficam, porém, os problemas ópticos da luz que entra e sai: de onde veio a inspiração, e como ela conseguiu impor-se ao espírito espanhol de maneira tão poderosa que o *Lazarillo* saiu em três edições só no ano da publicação e criou um dos gêneros mais populares da literatura espanhola e europeia.

O autor de *Lazarillo de Tormes* conheceu pela experiência própria o ambiente que descreve; mas pertence a esse ambiente apenas pela metade, é superior aos seus personagens e tira daí a objetividade superior do relato. Essa superioridade não é de ordem moral, e sim de ordem intelectual. Com efeito, o autor é humanista, conhece muito bem Horácio e Sêneca; foi até possível demonstrar que a composição do *Lazarillo* acompanha de perto, como se fosse paródia intencional, a composição da *Eneida*[618]. Croce chega a falar em "epopeia da fome". O autor do *Lazarillo* era um universitário faminto, um "goliardo", mas em ambiente totalmente diverso do ambiente medieval, num ambiente de vagabundagem generalizada que pretendeu contudo guardar as aparências aristocráticas. O pícaro é um ladrão ou charlatão que tem, no entanto, a sua honra de cavaleiro; e isso não é apenas um meio para manter-se numa sociedade na qual os valores aristocráticos continuam em vigor; é também um meio para se conformar com uma ordem social hostil ao mendigo e a todos os pobres. Na sociedade espanhola continuam em vigor os valores aristocráticos; na estrutura social-econômica, os valores em vigor são os do mercantilismo. O pícaro, vítima da ordem econômica, é conformista com respeito à ordem aristocrática; é um representante legítimo da Espanha imperial decaída, do reinado de Filipe II e dos seus sucessores. O romance picaresco substituiu o estoicismo erudito da Renascença pelo estoicismo popular, que sempre foi a filosofia popular da Espanha. No século XVII, a Europa inteira será hispanizada: aristocrática, empobrecida e estoica. O romance picaresco será o gênero do futuro.

A última forma de "oposição" é a da própria aristocracia contra o internacionalismo aristocrático da Renascença: é a atitude nacionalista dos aristocratas e humanistas da Alemanha.

À primeira vista, o humanismo alemão[619] parece um ramo, e nem sequer um ramo muito importante, do humanismo italiano. Na segunda metade do século XV, universitários alemães que haviam estudado na Itália importaram a paixão das letras clássicas. No começo, experimentaram-se em traduções: Albrecht von Eyb deu, em 1474, *Menaechmi* e *Bacchides*, de Plauto, e em 1499 saiu a tradução das comédias de Terêncio; mas a língua alemã, dura e pouco polida, resistiu. O período latino do humanismo alemão foi iniciado pela fundação de bibliotecas e centros de estudos por grandes mecenas burgueses como Willibald Pirckheimer, em Nuremberg, e Konrad Peutinger, em Augsburg. Os mais famosos entre os humanistas alemães, Conrad Celtis (1459-1508) e Jacob Wimpfeling (1450-1528), são estudiosos pouco originais. Johannes Reuchlin (1455-1522) tem importância na história da exegese bíblica, como fundador dos estudos hebraicos; os seus trabalhos ajudaram a atividade do maior dos humanistas ao Norte dos Alpes, Erasmo de Roterdão, mas este é holandês. Os humanistas alemães do século XVI são poetas latinos de segunda ordem, que gostam de latinizar os seus nomes bárbaros: Crotus Rubianus, Eobanus Hessus, Petrus Lotichius. O humanismo não se popularizou muito entre os alemães, e teria desaparecido sem deixar vestígios, se não fosse a figura arquipopular do aristocrata Ulrich von Hutten[620]. As *Epistolae obscurorum virorum*, que Hutten redigiu com a colaboração de vários amigos, são uma das sátiras mais mordazes da literatura universal: correspondência fictícia entre monges alemães que, no latim bárbaro e ridículo dos últimos escolásticos, trocam notícias sobre brigas nos conventos e escolas, aventuras amorosas e outras infrações da disciplina clerical, revelando-se como "obscuri" em todos os sentidos; almas negras, obscurantistas, exprimindo a maior indignação contra todos os que ousam falar em estudos clássicos ou reforma da Igreja, ameaçando esses recalcitrantes com a fogueira. A repercussão das *Epistolae obscurorum virorum* na Alemanha foi enorme: com elas Hutten ridicularizou os monges, especialmente os dominicanos da Inquisição em Colônia, humilhando-os perante a opinião pública. As *Epistolae* eram uma das armas jornalísticas mais eficientes da Reforma luterana, da qual Hutten se tornou colaborador importante. Foi ele quem conseguiu a aliança entre os reformadores eclesiásticos e a pequena aristocracia alemã, os "cavaleiros", a que ele mesmo pertenceu. Foram ele e Lutero que conferiram à Reforma o forte

acento nacionalista, de indignação alemã contra a intervenção dos prelados estrangeiros, italianos, nos negócios políticos da pátria. Pela atividade de Hutten e dos seus, a Reforma tornou-se Reforma alemã, formando-se – o que não existia antes – uma consciência nacional da nação alemã, com a consequência de essa nação se afastar, depois, não só da Igreja romana, mas também dos outros movimentos reformatórios, e enfim, de toda a civilização ocidental[621]. O fato é de primeira importância para a compreensão da história da Europa moderna. E, deste modo, o humanismo alemão, que tinha começado de maneira tão modesta, tornou-se grande acontecimento histórico, do qual estamos ainda sofrendo as consequências.

O fato é tão importante que exige e encontrou nova interpretação. O aparecimento de Hutten e dos seus amigos aristocráticos sugeriu outrora aos estudiosos a opinião de que o verdadeiro humanismo alemão teria sido movimento dos “cavaleiros”, e o humanismo burguês dos Pirckheimer e Peutinger apenas um prelúdio. Essa opinião já não pode ser mantida[622]. O humanismo alemão é um movimento da burguesia urbana. Os primeiros centros encontram-se na Renânia, entre Basileia e Antuérpia, as cidades preferidas de Erasmo. Na mesma região, em Schlettstadt, na Alsácia, Colônia, Herford, Wesel, fundam-se as primeiras escolas humanistas. O humanismo alemão é, nas origens, um movimento pedagógico: os primeiros autores latinos traduzidos são Plauto e Terêncio, cujas comédias já serviam de livros didáticos nos conventos medievais. E os fundadores daquelas escolas são os “irmãos da vida comum”, os adeptos da “devotio moderna” de Ruysbroeck e Geert Groote. As casas da “devotio moderna” ganhavam a vida dos seus membros pelo ensino e pelo trabalho de copiar manuscritos. Reuchlin e Melanchthon saíram daquelas escolas. No humanismo alemão viveu sempre um elemento de devoção mística: quando o humanista Conrad Mutianus pretende falar da serenidade dos estoicos antigos, emprega a expressão “beata tranquilitas”, quer dizer, a “tranquilidade silenciosa da alma” dos místicos. Erasmo é o último filho, filho pródigo, dessa mística teuto-holandesa.

Nas ricas cidades burguesas do sul da Alemanha, esse misticismo transforma-se – a evolução é típica e encontrar-se-á várias vezes – em nacionalismo sentimental[623]: procuravam-se testemunhos antigos da dignidade da nação. Wimpheling considerou a *Germania*, de Tácito, como a obra

mais importante da literatura romana, e outro humanista, Beatus Rhenanus, editou-a. Celtis editou as comédias latinas da religiosa Hrotswith de Gandersheim, do século X, para provar a cultura clássica dos alemães medievais, e Peutinger sugeriu a Cuspinianus uma história dos imperadores alemães da Idade Média (*Caesares*, 1540). O humanismo italiano do "Cinquecento", o humanismo "romano", era em grande parte um movimento nacional, identificando a Itália moderna com a gloriosa Roma antiga; não pôde deixar de excitar, em outros países, movimentos de reação, de nacionalismo antirromano, e particularmente num país germânico, não latino.

Hutten e os seus amigos deram a esse nacionalismo sentimental um conteúdo concreto: a defesa dos "cavaleiros" e cidades, aliados contra o imperialismo da Igreja romana e, logo depois, contra o imperador, o espanhol Carlos V. Em Hutten encontram-se o nacionalismo humanista e o misticismo religioso, dando como resultado a força política da Reforma luterana como movimento nacional. A última obra que Hutten projetara era um *Arminius*, uma obra sobre o herói germânico que expulsou os romanos.

Os "romanos" não foram expulsos, pelo menos não completamente; na Contrarreforma, a Igreja romana voltou, reconquistando vastas regiões da Alemanha. Mas a civilização alemã já estava luteranizada; já se tinha separado da Europa.

501 F. A. Wright e T. A. Sinclair: *A History of Later Latin Literature to the End of the Seventeenth Century*. London, 1932.

P. van Tieghem: *La littérature latine de la Renaissance.* Paris, 1944.

502 F. Hennebert: *Histoire des traducteurs français d'auteurs grecs et latins pendant le XVIe et XVIIe siècles.* Gant, 1853.

503 Jacques Amyot, 1513-1593.

Vie des hommes illustres grecs et latins (1559, 1565, 1567); *Oeuvres morales et mélées de Plutarque* (1572).

R. Sturel: *Amyot traducteur des "Vies Parallèles" de Plutarque.* Paris, 1909.

504 F. Schoell: *Étude sur l'humanisme continental en Angleterre à la fin de la Renaissance.* Paris, 1926.

J. M. Cohen: *English Translators and Translations*. London, 1962.

505 Sir Thomas North, 1567-1601.

Lives of the Noble Grecians and Romans (1579).
Edição em "Tudor Translations" (Nutt), 6 vols., London, 1895.
G. Wyndham: "North's Plutarch". (In: *Essays in Romantic Literature.* London, 1919.)

506 George Chapman, 1559-1634. (Cf. "O barroco protestante", nota 958.)
Iliad (1598/1611); *Odyssey* (1614/1615).
Edição da *Iliad* por H. Morley, 2 vols. London, 1883.
Edição da *Odyssey* em Temple Classics, 2 vols. London, 1897.
A. C. Swinburne: *The Age of Shakespeare.* London, 1908.
H. Ellis: *George Chapman,* London, 1934.
James Smith: "George Chapman". (In: *Scrutiny,* III/4, 1935, e IV/1, 1935.)

507 Blaise de Monluc, 1502-1577.
Commentaires (1592).
J. Le Gras: *Blaise de Monluc, héros malchanceux et grand écrivain.* Paris, 1927.

508 Pierre de Bourdeille, abbé et seigneur de Brantôme, 1540-1614.
Vies des grands capitains étrangers; Vie des grands capitains français; Recueil des Dames galantes; Recueil des Dames illustres, etc.
Edição completa, 1665/1666.
F. Crucy: *Brantôme*. Paris, 1934.

509 Cf. nota 592.

510 A. Meozzi: *Il petrarchismo europeo nel secolo XVI.* Pisa, 1934

511 Juan Boscán de Almogáver, c. 1500-1542.
As suas obras poéticas publicaram-se, juntas com as de Garcilaso, em 1543.
M. Menéndez y Pelayo: *Antología de poetas líricos castellanos.* Vols. XIII/XIV. Madrid, 1908.
M. de Riquer: *Juan Boscán y su cancionero barcelonés.* Barcelona, 1946.
E. Segura Covarsi: *Le conción petrarquesca en la lírica española del Siglo de Oro.* Madrid, 1949.

512 Garcilaso de la Vega, 1503-1536. (Cf. nota 563.)
Obras poéticas (junto com as de Boscán, 1543).
Edição por T. Navarro Tomás, Madrid, 1924.
H. Keniston: *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works.* New York, 1922.
M. Arce Blanco: *Garcilaso de la Vega.* Madrid, 1930.
M. Altolaguirre: *Garcilaso de la Vega.* Madrid, 1934.
G. Diaz Plaja: *Garcilaso y la poesía española.* Barcelona, 1937.

P. Salinas: “The Idealization of Reality”. (In: *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. Baltimore, 1940.)
R. Lapesa: *La trayectoria poética de Gracilaso.* Madrid, 1948.
Dám. Alonso: *Poesía española.* Madrid, 1950.

513 Francisco de la Torre, c. 1534-1594.
As poesias foram publicadas por Quevedo, em 1631.
Edição por A. M. Huntington, New York, 1903.
I. P. W. Crawfod: “Francisco de la Torre y sus poesías”. (In: *Homenaje a Menéndez Pidal*. Vol. II. Madrid, 1925.)

514 Francisco de Sá de Miranda, c. 1485-1558.
Edição das obras por M. Rodrigues Lapa, 2 vols., 2ª ed., Lisboa, 1942-1943.
Teóf. Braga: *Sá de Miranda e a Escola Italiana*. Porto, 1896.
A. Forjaz de Sampaio: *Sá de Miranda*. Lisboa, 1926.

515 Frei Agostinho da Cruz, 1540-1619.
Edição das obras (com prefácio) por Mendes dos Remédios, Coimbra, 1918.
Felic. Ramos: “A ascensão mística de Fr. Agostinho da Cruz”. (In: *Ensaios de Crítica Literária.* Coimbra, 1933.)

516 I. Vianey: *Le pétrarquisme en France au XVIe siècle.* 2 vols., Paris, 1906/1907.
H. Chamard: *Les origines de la poésie française de la Renaissance.* Paris, 1920.

517 J. Plattard: *La Renaissance des Lettres en France.* 2ª ed. Paris, 1931.

518 P. Laumonier, in: *Revue de la Renaissance,* I, 1901.

519 H. Guy: *Histoire de la poésie française au XVIe siècle.* 2 vols. Paris, 1910/1926.
P. de Nolhac: *Tableau de la poésie française au XVIe siècle.* Paris, 1924.
Th. Maulnier: *Introduction à la poésie française.* Paris, 1939.
H. Chamard: *Histoire de la Pléiade.* 4 vols. Paris, 1939/1940.

520 Maurice Scève, c. 1505-1564.
Arion (1536); *Délie, objet de la plus haute vertu* (1544); *Saulsaye* (1547); *Microcosme* (1552).
Edição por B. Guégan, Paris, 1927. (Com introdução biográfica.)
A. Baur: *Maurice Scève et la Renaissance lyonnaise.* Paris, 1906.
A.-M. Schmidt: *La poésie scientifique en France au XVIe siècle.* Paris, 1939.
A. Beguin: “Sur la Mystique de Maurice Scève”. (In: *Fontaine*, VII, 36, 1944.)
L. Saulnier: *Maurice Scève.* 2 vols. Paris, 1949.

521 Louise Labbé, 1522-1565.

Oeuvres (23 sonetos, 3 elegias, etc:, 1955).
D. O'Connor: *Louise Labbé, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1927.
L. Larnac: *Louise Labbé, la belle cordière de Lyon.* Paris, 1934.

522 Clément Marot, c. 1496/1497-1544.
Obras: 65 epitres, 27 elegias, 15 baladas, chansons, epigramas, etc., etc.
H. Guy: *Histoire de la poésie française au XVIe siècle.* Vol. II: *Marot et son École.* Paris, 1926.
P. Jourda: *Clément Marot.* Paris, 1950.

523 Jean Le Maire de Belges, c. 1473-c. 1520.
Ph. A. Becker: *Jean Le Maire de Belges.* Strasbourg, 1892.
M. Stecher: *Notice sur Jean Le Maire de Belges.* Louvain, 1908.
P. Spaak: "Jean Le Maire de Belges". (In: *Revue du XVIe siècle*, 1921/1923.)

524 H. Guy: *Histoire de la poésie française au XVIe siècle.* Vol. I: *L'école des rhétoriqueurs.* Paris, 1910.
P. Champion: *Histoire poétique du XVe siècle.* 2 vols. Paris, 1923.

525 Pierre de Ronsard, 1524-1585. (Cf. nota 572.)
Odes (1550/1553); *Les Amours* (*À Cassandre,* 1552; *À Marie,* 1555; *À Hélene,* 1574); *Hymnes* (1555/1556); *Eglogues* (1560/1567); *Discours* (*Discours des misères de ce temps à la reine mère,* 1562; *Institution pour l'adolescence du roi très chrétien Charles IX,* 1562; *Remonstrance au peuple de France,* 1563, etc.); *La Franciade* (1572); *Oeures* (6ª ed. 1584).
Edições por P. Laumonier, 8 vols., Paris, 1914/1919; por H. Vaganay, 7 vols. Paris, 1923/1924.
H. Longnon: *Essai sur Pierre Ronsard.* Paris, 1904.
P. de Nolhac: *Ronsard et l'humanisme.* Paris, 1921.
Laumonier: *Ronsard, poète lyrique.* 2ª ed. Paris, 1904.
P. Champion: *Ronsard et son temps.* Paris, 1925.
G. Cohen: *Ronsard, sa vie et son oeuvre.* 5ª ed. Paris, 1933.
M. Bishop: *Ronsard, Prince of Poets.* New York, 1940.
R. Lebégne: *Ronsard, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1950.
M. Dassonville: *Ronsard*. 2 vols. Paris, 1970.

526 Joachim Du Bellay, 1522-1560.
Défense et illustration de la langue française (1549); *L'Olive* (1550); *Les antiquités de Rome* (1558); *Les Regrets* (1559).
Edições por L. Séché, 3 vols., Paris, 1903/1910, e por H. Chamard 6 vols., Paris, 1907/1931.
H. Chamard: *Joachim Du Bellay.* Paris, 1900.
R. V. Merrill: *The Platonism of Joachim Du Bellay.* Chicago, 1923.
J. Vianey: *Les "Regrets" de Du Bellay.* Paris, 1930.

Fr. Ambrière: *Joachim Du Bellay.* Paris, 1934.

527 M. Allem: *Anthologie poétique française, XVIe siècle.* 2 vols. Paris, s. d.

528 Philippe Desportes, 1546-1606.
Les premières oeuvres (1573); *Les psaumes de David* (1592, 1603).
I. Lavand: *Un poète de cour au temps des derniers Valois. Philippe Desportes.* Paris, 1936.
M. Th. Marchand-Roques: *La vie de Philippe Desportes, abbé de Tiron.* Paris, 1949.

529 Jean-Antoine de Baïf, 1532-1589.
Oeuvres en rime (1572/1573).
M. Augé-Chiquet: *Jean-Antoine de Baïf.* Paris, 1909.

530 Jean Bertaut, 1552-1611.
Recueil des Oeuvres poétiques (1601).
G. Grente: *Jean Bertaut.* Paris, 1903.

531 Pontus de Tyard, 1521-1605.
Erreus amoureuses (1549/1553); *Oeuvres poétiques* (1573).
S. F. Baridon: *Pontus de Tyard.* Milano, 1953.

532 Étienne Jodelle, 1532-1573.
Oeuvres et mélanges poétiques (1574).
H. Horvath: *Etienne Jodelle.* Budapest, 1932.

533 Robert Garnier, 1545-1590.
Cf. "O barroco protestante", nota 939.
A reabilitação de Garnier como poeta lírico deve-se a Maulnier (cf. nota 519).

534 Mathurin Régnier, 1573-1613.
Edição por E. Courbet, 2ª ed., Paris, 1875.
J. Vianey: *Mathurin Régnier.* Paris, 1896.

535 M. Evans: *English Poetry in the Sixteenth Century.* London, 1955.

536 Sir Thomas Wyatt, c.1503-1542.
S. Baldi: *Le poesie di Sir Thomas Wyatt.* Firenze, 1953.

537 Henry Howard, Earl of Surrey, 1516-1547.
Edição por F. M. Padelford, 2ª ed., Seattle, 1928.
E. R. Casady: *Henry Howard, Earl of Surrey.* Oxford, 1938.

538 George Gascoigne, c. 1527-1577.
Edição por J. W. Cunliffe, Cambridge, 1907.
F. E. Schelling: *The Life and Writings of George Gascoigne.* Philadelphia, 1894.

539 Samuel Daniel, 1562-1619.
Delia (1592); *Epistles* (1603); tragédia *Philotas* (1605); *Queen's Arcádia* (1606).
Edição (com introdução) por A. B. Grosart, 5 vols., London, 1885/1896.

540 Michael Drayton, 1563-1631.
Idea's Mirror (1594); *Polyolbion* (1613/1622); égloga *Endymion and Phoebe* (1595).
O. Elton: *Michael Drayton.* London, 1905.
B. H. Newdigate: *Drayton and his Circle.* London, 1941.

541 Sir Philip Sidney, 1554-1586. (Cf. nota 582.)
The Countess of Pembrokes Arcadia (1590); *Astrophel and Stella* (1591); *Defence of Poesie* (1595).
Edição por A. Feuillerat, 4 vols., Cambridge, 1912/1926.
M. Wilson: *Sir Philip Sidney.* London, 1931.
K. O. Myrick: *Sir Philip Sidney as a Literary Craftsman*. Cambridge, Mass., 1935.
C. H. Warren: *Sir Philip Sidney.* London, 1936.
J. F. Danby: *Poets on Fortune's Hill. Studies in Sidney, Shakespeare, Beaumont and Fletcher.* London, 1952.
F. S. Boas: *Sir Philip Sidney. Representative Elizabethan*. London, 1955.

542 Sir Walter Ralegh, c. 1552-1618.
History of the World (1614).
Edição das poesias por A. M. C. Latham, London, 1929.
W. Stebling: *Sir Walter Ralegh*. 2ª ed. London, 1899.
E. Thompson: *Sir Walter Ralegh.* London, 1935.
Ph. Edwards: *Sir Walter Ralegh.* London, 1953.

543 As coleções mais famosas são:
Tottel's Miscellany, edit. por Richard Tottel, 1557; edição por H. E. Rollins, 2 vols., Cambridge, Mass., 1928/1929.
The Passionate Pilgrim (1599); edição por S. Lee, Oxford, 1905.
England's Helicon (1600); edição por H. E. Rollins, 2 vols., Cambridge, Mass., 1935.
Os "Song books" de William Byrd, John Dowland, Thomas Campion, Orlando Gibbons, etc. encontram-se estudados nas histórias da música.
I. Erskine: *The Elizabethan Lyric.* New York, 1903/1905.
J. M. Berdan: *Early Tudor Poetry.* New York, 1920.
F. Delattre et C. Chemin: *Les chansons elisabéthaines.* Paris, 1948.

544 Thomas Campion, c. 1566-1619.
Books of Ayres (1601/1617).

Edição por P. S. Vivian, London, 1909.
T. Mac Donagh: *Thomas Campion and the Art of English Poetry.* London, 1913.
M. M. Kastendieck: *England's Musical Poet, Thomas Campion.* New York, 1938.

545 William Browne, 1591-c. 1643.
Britannia's Pastorals (1613, 1616); *Shepherd's Pipe* (1614).
F. W. Moorman: *William Browne.* Strasbourg, 1897.

546 Edmund Spenser, 1552-1599. (Cf. nota 569.)
The Shepheardes Calender (1579); *Complaints* (1591); *Amoretti* (1591-1595); *Astrophel* (1595); *Epithalamion* (1595); *Prothalamion* (1596); *The Faerie Queene* (1590/1596).
Edições por J. C. Smith e E. de Selincourt, 3 vols. Oxford, 1909/1910, e por E. Greenhaw, C. G. Osgood e F. M. Padelford, 8 vols., Baltimore, 1932/1940.
E. Legouis: *Edmund Spenser.* Paris, 1923.
W. L. Renwick: *Edmund Soenser. An Essay on Renaissance Poetry.* London, 1932.
B. E. C. Davis: *Edmund Spenser.* Cambridge, 1933.
A. C. Judson: *The Life of Edmund Spenser.* Baltimore, 1945.
Hsin-Chang Chang: *Allegory and Courtesy in Spenser.* Edinburg, 1955.

547 Richard Hakluyt, c. 1552-1616.
The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation (1598/1600)
Edição da Hakluyt Society, 2 vols., London, 1903/1905.
T. L. Dodds: "Hakluyt and Voyages of Discovery in Tudor Times". (In: *Proceedings of the Literary and Philosophical Society of Liverpool,* LXII, 1912.)
C. W. Lynam: *Richard Hakluyt and His Successors.* London, 1946.

548 Bernal Díaz del Castilho, 1492-1581.
Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España (1632).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXVI.
R. B. Cunninghame Graham: *Bernal Díaz del Castillo.* London, 1917.

549 Alonso de Ercilla y Zuñiga, 1533-1594.
Araucana (1569/1589).
Edição por J. Toribia Medina, 2 vols., Santiago de Chile, 1913.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de la poesía hispano-americana.* Vol. II. Madrid, 1913.
F. Pierce: *The Heroic Poem of the Spanish Golden Age.* Oxford, 1947.

550 Antônio José Saraiva e Óscar Lopes: *História da literatura portuguesa.* Rio de Janeiro, 1969.

551 Fernão Mendes Pinto, c. 1510-1583.
Peregrinação (1614).

Edições: por Brito Rebelo, 4 vols., Lisboa, 1908/1910, e por J. de Freitas, Porto, 1930/1931.
F. Cristóvão Aires: *Fernão Mendes Pinto.* Lisboa, 1904.
G. Le Gentil: *Fernão Mendes Pinto. Un précurseur de l'exotisme au XVIe siècle.* Paris, 1947.

552 *História trágico-marítima em que se descrevem cronologicamente os naufrágios que tiveram as naus de Portugal* (coleção de Bernardo Gomes de Brito, 1688; public. em 2 vols., 1735/1736).
Edição por D. Peres, 6 vols., Lisboa, 1936/1937.

553 João de Barros, c. 1496-1570.
Crônica do imperador Clarimundo (1520; ed. 1550); *Décadas da Ásia* (I, 1552; II, 1553; III, 1563; IV, 1615).
Edição das *Décadas* em 8 vols., com biografia por Man. Severim de Faria, Lisboa, 1777/1778.
Hernâni Cidade: "João de Barros". (In: *Boletim de Filologia*, XI, 1950.)

554 Diogo do Couto, 1542-1616.
Décadas da Ásia (IV, 1602; V e VI, 1612; VII, 1616; VIII, 1673).
Edição em 4 vols., Lisboa, 1778/1788.
A. F. G. Bell: *Diogo do Couto.* Oxford, 1924.

555 Damião de Góis, 1502-1574.
Crônica do Felicíssimo Rei D. Manuel (1566/1567).
Edição por J. M. Teixeira de Carvalho e Dav. Lopes, 4 vols., Coimbra, 1936.
Maxim. de Lemos: "Damião de Góis". (In: *Revista de História,* IX/X, Lisboa, 1920/1922.)
M. Bataillon: *O Cosmopolitismo de Damião de Góis* (trad. port.). Lisboa, 1938.

556 Luís de Camões, c. 1524-1580. (Cf. nota 565.)
Lusíadas (1572); *Rythmas* (publ. 1595).
Comédias: *El-rei Seleuco* (1549?); *Anfitriões* e *Filodemo* (publicadas 1587).
Edição Nacional (Afonso Lopes Vieira), Lisboa, 1928; edição de *Os Lusíadas* por H. Cidade, 1940; edição das poesias líricas por J. M. Rodrigues e Af. Lopes Vieira, Coimbra, 1932.
W. Storck: *Vida e Obra de Luís de Camões* (original alemão: Paderborn, 1890; tradução ampliada por Carol. Michaëlis de Vasconcelos). Lisboa, 1898.
A. Padula: *Camões petrarchista.* Napoli, 1904.
Teóf. Braga: *Camões. Época e Vida.* Porto, 1907.
J. M. Rodrigues: *Camões. Época e Vida.* Coimbra, 1907.
Teóf. Braga: *Camões e a sua Obra Lírica e Épica.* Porto, 1911.
J. M. Rodrigues: *Camões, a Obra Lírica e Épica*. Coimbra, 1911.
Ant. Sérgio: *Ensaios.* IVª série. Lisboa, 1934.
H. Cidade: *Luís de Camões.* I: *O Lírico.* Lisboa, 1939. Vol. II: *O Épico.* Lisboa, 1950.

Crist. Martins: *Camões. Temas e Motivos da Obra Lírica.* Rio de Janeiro, 1944.
M. H. Houwens Post: *Culturele stromingen en intelectuele invloeden der Renaissance in het Werk van Luís de Camões.* Groningen, 1948.
Jorge de Sena: *A Estrutura de "Os Lusíadas" e outros ensaios camonianos.* Lisboa, 1970.

557 E. Carrara: *Poesia Pastorale,* Milano, 1908.
A. Farinelli: *Italia e Spagna.* Vol. I. Torino, 1929.
H. Genouy: *L'élement pastoral dans la poésie narrative et le drame en Angleterre de 1579 à 1640.* Paris, 1929.
A. Hulubei: *L'églogue en France au XVIe siècle.* Paris, 1938.

558 Baptista Mantovano (Battista Spagnuoli), 1448-1516. (Cf. "O 'Cinquecento'", nota 480.)
Eclogae.
Traduções para o francês por Jacques de Mortieres, 1523, e Michel d'Amboise, 1530.
Tradução inglesa por George Turberville, 1567.
Edição moderna por W. Mustard, 2ª ed. Baltimore, 1928.
V. Zabughin: "Un poeta beato: B. Spagnoli Mantovano". (In: *Atti dell'Academia dell'Arcadia.* 1917, I.)

559 Andrea Navagero, 1483-1529.
E. Lamma: "Andrea Navagero, poeta". (In: *Rassegna Nazionale,* CLX, 1908.)

560 Cf. "O 'Cinquecento'", nota 458.

561 Bernardino Baldi, 1553-1617.
Egloghe (1590).
G. Zaccagnini: *Della vita e delle opere di Bernardino Baldi.* 2 vols. Reggio Em., 1918.

562 Cf. "Pastorais, epopeias, epopeia herói-cômica e romance picaresco", nota 549.

563 Cf. nota 512.

564 Pedro de Espinosa, 1578-1660.
A *Fábula de Genil* encontra-se na coleção *Primeira parte de las Flores de poetas ilustres de España* (1605), editada pelo próprio Espinosa.
Edição das Obras de Espinosa por F. Rodríguez Marín, Madrid, 1907.
F. Rodríguez Marín: *Pedro Espinosa, estudio biográfico, bibliográfico y crítico.* Madrid, 1907.
I. M. Cossío: "La 'Fábula de Genil' de Pedro Espinosa". (In: *Siglo XVII.* Buenos Aires, 1939.)
A. Lumsden: "Pedro de Espinosa". (In: *Liverpool Studies in Spanish,* II, 1946.)

565 Cf. nota 556.

566 Diogo Bernardes, c. 1530-c. 1600.
Rimas várias, Flores do Lima (1596).
Edição por Marques Braga, 3 vols. Lisboa, 1945/1946.

567 *Églogas* (1605). (Cf. nota 581.)

568 Alexander Barclay, c. 1475-1552.
Eclogues (c. 1515); *The Shyp of Folys of the Worlde* (1509; tradução do *Narrenschiff* de Sebastian Brant).
Edição das *Eclogues* (com introdução) por B. White, London, 1928.

569 Cf. nota 546.

570 Cf. notas 539, 540, 545.

571 Phineas Fletcher, 1582-1650.
Piscatory Eclogs (1633).
Edição das obras por A. B. Grosart 4 vols., London, 1869.
A. B. Langdale: *Phineas Fletcher.* New York, 1934.

572 Cf. nota 525.
As Bucoliques compõem-se de 7 églogas: I-IV (1560), V-VI (1564), VII (1567).

573 Remi Belleau, 1528-1577.
La Bergerie (1565).
A. Eckhardt: *Remi Belleau, sa vie, sa bergerie.* Budapest, 1917.

574 Claude Gauchet (não é possível verificar os anos de nascimento e morte; o poeta estava ainda vivo em 1620).
Le Plaisir des champs en quatre parties selon les saisons de l'année (1583).
Edição (com introdução) por E. Jullien, Paris, 1879.

575 H. Rennert: *The Spanish Pastoral Romances.* Baltimore, 1892.
H. Genouy: *L'Arcadia de Sidney dans ses rapports avec l'Arcadia de Sannazzaro et la Diana de Montemayor.* Paris, 1926.

576 Cf. "O 'Quattrocento'", nota 447.

577 Cf. "O outono da Idade Média", nota 400.

578 Cf. "O outono da Idade Média", nota 397.

579 Jorge de Montemayor, c. 1520-1561.
Diana (1558/1559).
Edição por M. Menéndez y Pelayo (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. VII).
H. Rennert: *The Spanish Pastoral Romances.* Baltimore, 1892.
M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la Novela.* Vol. I. Madrid, 1905.

580 Gaspar Gil Polo, † 1591.
Diana Enamorada (1564).
Edição: Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Vol. XVII.
Cf. as obras de Rennert e Menéndez y Pelayo, citadas na nota 579.

581 Francisco Rodrigues Lobo, 1580-c. 1623. (Cf. nota 567.)
A Primavera (1601); *O Pastor Peregrino* (1608); *O Desenganado* (1614); *A Corte na Aldeia* e *Noites de Inverno* (1619).
Ric. Jorge: *Francisco Rodrigues Lobo, Estudo Biográfico e Crítico.* Coimbra, 1920.

582 Cf. nota 541 e nota 575.

583 Robert Greene, c. 1558-1592. (Cf. "O barroco protestante", nota 952.)
Pandosto, or Dorastus and Fawnia (1588)
Edição do romance por P. G. Thomas, London, 1907.
J. C. Jordan: *Robert Greene.* New York, 1915.

584 Thomas Lodge, c. 1557-1625.
Rosalynde, Euphues Golden Legacie (1590).
Edição por W. W. Greg, London, 1907.
E. A. Tenney: *Thomas Lodge.* Ithaca (N. Y.), 1935.

585 John Barclay, 1582-1621.
Argenis (1621).
K. F. Schmid: *John Barclay's Argenis.* Berlin, 1904.

586 Honoré D'Urfé, 1568-1625.
L'Astrée, ou par plusieurs histories et sous personnes des bergers et d'autres sont déduits les divers effets de l'Honnête Amitié (1607/1627).
Edição por H. Vaganay, 2 vols., Lyon, 1925/1926.
J. Bonfiglio: *Les sources littéraires de l'Astrée.* Torino, 1911.
H. Boschet: *L'Astrée, ses origines, son importance.* Genève, 1925.
M. Magendie: "*L'Astrée" d'Honoré D'Urfé.* Paris, 1929.

587 Samuel Usque (datas desconhecidas).
Consolaçam às tribulações de Israel. Ferrara, 1953.
Edição por Mendes dos Remédios. 3 vols. Coimbra, 1906/1908.

Teixeira Rego: *Estudos e controvérsias.* Vol. II. Porto, 1931.

588 Jan Kochanowski, 1530-1584.
Saltério (1578); *A Despedida dos Mensageiros Gregos* (1578); *Threny* (1580); *Fraszki* (1584).
Edição por A. Brueckner, 2 vols., Lwow, 1924.
M. Brahmer: *Der Petrarchismus in der polnischen Poesie des 16. Jahrhunderts.* Kraków, 1927.
St. Windakiewicz: *Jan Kochanowski.* Kraków, 1930.
J. Langlade: *Jean Kochanowski, l'homme, le penseur, le poète lyrique.* Paris, 1932.
K. Weintraub: *Der Stil Kochanowski's.* Kraków, 1932.

589 Balint Balassa, 1551-1594.
As poesias divulgaram-se só em manuscrito; redescobertas em 1874 e publicadas em 1879.
Edição por L. Dézsi, 2 vols., Budapest, 1923.
S. Eckhardt: "Balassa e Petrarca". (In: *Corvina,* I, 1921.)
S. Eckhardt: *Az Ismeretlen Balassa Balint.* Budapest, 1941.

590 A. Pavić: *História do Teatro Ragusano.* Zagreb, 1901.
M. Medini: *História da Literatura Croata na Dalmácia e em Ragusa.* Vol. I. Zagreb, 1902.
As obras de Hektorović e Lučić foram reeditadas em:
Stari Pisci Hrvatski, vol. VI, Zagreb, 1874. Cf. também:
A. Cronia: *Il Canzoniere raguseo de 1507.* Zara, 1927.
M. S. Stanojević: *Early Iugoslav Literature*, *1000-1800*. London, 1922.
J. Torbarina: *Italian Influence on the Poets of the Ragusan Republic.* London, 1931.

591 Ivo Frane Gundulić, 1588-1638.
Osman (1626); *Dubravka* (1628).
Edição crítica por M. Pesetar, Zagreb, 1933.
A. Jensen: *Gundulić och Osman.* Goeteborg, 1900.
A. Cronia: *L'Influenza della "Gerusalemme Liberata" del Tasso sul Osman di Gundulić.* Roma, 1925.
A. Haller: *O "Osman" de Gundulić, considerado do ponto de vista estético.* Zagreb, 1929.

592 Antonio Guevara, c. 1480-1545.
Relox de Principes o Libro Aureo del emperador Marco Aurelio (1529); *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea* (1539); *Epístolas familiares* (1539/1545).
A. Morel-Fatio: *L'historiographie de Charles-Quint.* Paris, 1913.
R. Coster: *Antonio de Guevara, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1925.

593 Fernando de Herrera, 1534-1597.

Algunas obras (1582); *Versos en tres libros* (1619).
Edições: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXII, e por García de Diego (Clásicos Castellanos, vol. XXVI); edição crítica de *Algunas obras* por A. Coster, Paris, 1908.
A. Coster: *Fernando de Herrera.* Paris, 1908.
F. Rodríguez Marín: *Fernando de Herrera y la Condesa de Gelves.* Madrid, 1911.
A. Gallego Morell: *Dos ensayos sobre poesía española.* Madrid, 1951.

594 M. Arce Blanco: *Garcilaso de la Vega.* Madrid, 1930.

595 I. M. Galvez Olivares: *Guevara in England.* Berlin, 1916.

596 John Lyly, c. 1553-1606. (Cf. "O barroco protestante", nota 951.)
Euphues, or the Anatomy of Wit (1578).
Edição de *Euphues* por H. Clemon, London, 1916.
A. Feuillerat: *John Lyly.* Cambridge, 1910.
V. M. Jeffrey: *John Lyly and the Italian Renaissance.* Paris, 1929.
Cf. a nota 684 do capítulo "O problema da literatura barroca".

597 Introdução da edição de *Euphues* por H. Clemon, London, 1916.

598 L. Zanta: *La renaissance du stoicisme au XVIe siècle.* Paris, 1914.

599 Justus Lipsius, 1547-1606.
De constantia (1584); *Manuductio ad Stoicam philosophiam* (1604).
A. Roersch: *Juste-Lipse.* Bruxelles, 1925.

600 Michel Eyquem, seigneur de Montaigne, 1533-1592.
Essais (1580; 5ª ed., 1588; edição póstuma, 1595).
Edições por P. Villey, 3 vols., Paris, 1922/1924; por F. Strowski, 7 vols., Paris, 1928/1935; por J. Plattard, 6 vols., Paris, 1931/1932.
P. Villey: *Les sources et l'evolution des idées de Montaigne.* Paris, 1908.
F. Strowski: *Montaigne.* 2ª ed. Paris, 1931.
P. Villey: *Montaigne.* Paris, 1933.
J. Plattard: *Montaigne et son temps.* Paris, 1933.
C. Hill: *Montaigne, lecteur et imitateur de Sénèque.* Poitiers, 1938.
L. Brunschvicg: *Descartes et Pascal, lecteurs de Montaigne.* Neuchâtel, 1942.
H. Friedrich: *Montaigne.* Bern, 1949.
D. M. Frame: *Montaigne's Discovery of Man.* New York, 1955.

601 Hans Sachs, 1494-1576.
Facécias: *Schlaweraffenland* (1530); *Sanct Peter mit den Landsknechten* (1556); *Der bauer mit dem bodenlosen Sack* (1563); etc., etc.

Farsas carnavalescas: *Der farende Schueler im Paradies* (1550); *Frau Wahrheit will niemand Beherbergen* (1550); *Das heisse Eisen* (1551); *Der Bauer im Fegfeuer* (1552), etc., etc.
Polêmica reformatória: *Die Wittenbergisch Nachtigall* (1523); *Disputation zwischen einem Chorherran und einem Schuhmacher* (1524).
Edição por A. Keller e E. Goetze, 26 vols., Stuttgart, 1870/1908.
P. Landau: *Hans Sachs.* Berlin, 1924.
E. Geiger: *Der Meistergesang des Hans Sachs.* Bern, 1956.

602 Gil Vicente, c. 1465/1470-c. 1536.
Monólogo del vaquero (1502); *Auto Pastoril Castellano* (1502); *Auto dos Reis Magos* (1503); *Auto de la Sibila Casandra* (1503?, 1513?); *Auto de S. Martinho* (1504); *Auto de los cuatro tiempos* (1508?); *Farsa do Escudeiro; Auto da Alma* (1508); *Auto da Índia* (1509); *Auto da Fé* (1510); *Farsa dos Físicos* (1512?); *O velho da Horta* (1512); *Exortação da Guerra* (1513); *Comédia do Viúvo* (1514); *Auto da Fama* (1515); *Auto das Fadas* (1516?); *Barca do Inferno* (1516?); *Barca do Purgatório* (1518); *Barca da* Glória (1519); *Tragicomédia das Cortes de Júpiter* (1521); *Comédia de Rubena* (1521); *Farsa das Ciganas* (1521?); *Farsa de Inês Pereira* (1523); *Auto Pastoril Português* (1523); *Frágua de Amor* (1525); *Tragicomédia de D. Duardos* (1525?); *O Juiz da Beira* (1525); *Templo de Apolo* (1526); *O Clérigo da Beira* (1526?); *Farsa dos Almocreves* (1526?); *Divisa da Cidade de Coimbra* (1527); *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela* (1527); *História de Deus* (1528); *Nau de Amores* (1528?); *Auto da Feira* (1528?) *Triunfo do Inverno* (1529); *Auto da Lusitânia* (1531); *Amadis de Gaula* (1533); *Romagem de Agravados* (1533?); *Auto da Cananeia* (1534); *Auto da Mofina Mendes* (1534); *Auto da Festa; Floresta de Enganos* (1536).
Edição *princeps*: Lisboa, 1562.
Edição por Mendes dos Remédios, 3 vols., Coimbra, 1907/1914; por Marques Braga, Coimbra, 1933 (incompl.).
Edição das poesias espanholas por Dám. Alonso, Madrid, 1934.
Teóf. Braga: *Gil Vicente e as Origens do Teatro Nacional*. Porto, 1898.
I. J. Brito Rebelo: *Gil Vicente*. 2ª ed., Lisboa, 1912.
Carol. Michaëlis de Vasconcelos: *Notas Vicentinas.* 4 vols., Coimbra, 1912/1923;
A. Braancamp Freire: *Gil Vicente*, *Trovador*, *Mestre da Balança.* Porto, 1919.
Aubrey F. G. Bell: *Gil Vicente.* Oxford, 1921.
A. Forjaz de Sampaio: *Gil Vicente*, *a Sua Vida e a Sua Obra.* Lisboa, 1925.
Dám. Alonso: *La poesía de Gil Vicente.* México, 1940.
A. J. Saraiva: *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. Lisboa, 1942.
L. Keats: *The Court Theatre of Gil Vicente.* Lisboa, 1962.

603 Juan del Encina, 1469-1529.
Cancionero (1496): *Auto del Nascimento y de la Pasion*; *Égloga de Fileno, Zombardo y Cardonio; Écloga de Plácida y Victoriano: Égloga de Cristino y Febea.*
J. P. W. Crawford: *Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia, 1937.

604 Bartolomé de Torres Naharro*,* † depois de 1530.
Propaladia (1517).
Edição (com introdução) por M. Menéndez y Pelayo. *Libros de antaño,* vols. IX/X.

605 Lope de Rueda, c. 1510-1565.
Comédias (1567).
Edição por E. Cotarelo. 2 vols., Madrid, 1908.
E. Cotarelo: *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo.* Madrid, 1898.

606 Juan de la Cueva, c. 1550-1610.
Tragedia de los siete infantes de Lara: Comedia del Infamador; etc.
Edição por Fr. Icaza, Madrid, 1917.

607 Thomas Deloney. c. 1543-c. 1607.
Jack of Newberry (1597); *The Gentle Craft* (1598): *Thomas of Reading* (1600).
Edição por F. O. Mann, Oxford. 1912.
A. Chevalley: *Thomas Deloney.* Paris, 1926.

608 Leonardo da Vinci, 1452-1519.
Edição dos escritos filosóficos e literários por E. Solmi, Firenze, 1920.
E. Muentz: *Léonard*. Paris, 1899.
V. von Seidlitz: *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*. Paris, 1909.
A. Bovi: *Leonardo; filosofo, artista, uomo.* Milano, 1952.

609 L. Thorndike: *A History of Magic and Experimental Science.* Vol. IV: "The Fifteenth Century". New York, 1934.

610 Giordano Bruno, 1548-1600.
De umbris idearum (1582); *Il Candelaio* (1582); *Cena de le Ceneri* (1584); *Della Causa, Principio ed Uno* (1584); *Dell' Infinito Universo e Mondi* (1584); *Spaccio della Bestia Trionfante* (1584); *Gli Eroici Furori* (1585).
Edição das *Opere italiane* em 3 vols. (vols. I-II: *Scritti filosofici,* edit. por G. Gentile*;* vol. III: *Il Candelaio,* edit. por V. Spampanato). 2ª ed. Bari, 1923.
G. Gentile: *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*. 2ª ed., Firenze, 1925.
L. Olschki: *Giordano Bruno.* Bari, 1927.

611 Bernard Palissy, 1510-1589.
Discours admirables de la nature des eaux et des fontaines, tant naturalles qu' artificielles, des métaux, des sels et salines, des pierres, des terres, du feu et des émaux (1580).
Edição por B. Fillon, 2 vols., Niort, 1882.
E. Dupuy: *Bernard Palissy*, *l'homme, l'artiste, le savant, l'ecrivain.* 2ª ed., Paris, 1902.
B. Hanschmann: *Bernard Palissy und Francis Bacon.* Leipizig, 1903.

612 Francis Bacon, baron Verulam, 1561-1626.
Essays (1597, 1612, 1625); *Novum Organum* (1620); *New Atlantis* (1626), etc.; etc.
M. Sturt: *Francis Bacon*. London, 1933.
Ch. Williams: *Francis Bacon.* London, 1933.

613 François Rabelais, c. 1493/1494-1553.
Pantagruel, roi des Dipsodes, restitué à son naturel (1532); *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel* (1534); o romance completo, publicado em 1552.
Edições por A. Lefranc, 7 vols., Paris, 1912/1936, e por J. Plattard, 5 vols., Paris, 1929.
Edição do *Pantagruel* por V. Saulnier, Paris, 1946.
J. Plattard: *L'oeuvre de Rabelais*. Paris, 1910.
P. Stapfer: *Rabelais, sa personne, son génie, son oeuvre*. 5ª ed. Paris, 1918.
L. Sainéan: *La langue de Rabelais.* 2 vols. Paris, 1922/1923.
S. Putnam: *François Rabelais.* New York, 1929.
J. Plattard: *François Rabelais.* Paris, 1932.
L. Febvre: *Le probléme de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*. Paris, 1943.
J. Charpentier: *Rabelais*. Paris, 1944.
M. P. Willcocks: *The Laughing Philosopher*. London, 1951.
M. Bakhtine: *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance.* Paris, 1970.

614 E. Gilson *in Revue des études, franciscaines*, I. 1924.

615 H. Hauser: *La préponderance espagnole.* Paris, 1933.

616 M. Bataillon: *Le roman picaresque*. Paris, 1931.
A.Valbuena Prat: *La novela picaresca en España*. Madrid, 1943.

617 *La vida del Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (1554)
A autoria do romance atribuiu-se, durante muito tempo, a Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), erasmiano, poeta humanista, e autor da famosa *Guerra de Granada* (public. 1627), obra-prima da historiografia; a hipótese foi definitivamente afastada por A. Morel-Fatio.
A atribuição ao dramaturgo erasmiano Sebastián de Horozco (c. 1510-1580) não é menos incerta. O anonimato do primeiro romance picaresco ficou bem guardado.
Edições por A. Bonilla y San Martín, Madrid, 1915, e por J. Cejador (Clásicos Castellanos, vol. XXV).
A. Morel-Fatio: *Études sur l'Epagne*. 1ª série. Paris, 1895.
J. Cejador: Introdução à edição citada.
B. Croce: "Lazarillo de Tormes". (In: *Poesia Antica e Moderna*, 2ª ed., Bari, 1943.)

618 A. Marasso: "La elaboración del Lazarillo de Tormes". (In: *Boletín de la Academia de Letras de la Argentina,* IX, 1941.)

A conclusão de Marasso quanto ao autor da obra – certo bacharel Pedro de Rhua – não é, porém, convincente.

619 L. Geiger: *Renaissance und Humanismus in italien und Deutschland.* Berlin, 1882.
A. Taylor: *Problems in Literary History of the Fifteenth and Sixteenth Centuries.* New York, 1939.

620 Ulrich von Hutten, 1488-1523.
Epistolae obscurorum virorum (1517; entre os coautores: Reuchlin e Crots Rubianus, c. 1480-1540); *Ad Principes Germinae* (1518); *Gespraechbuechlein* (1521).
Edição das *Epistolae* por E. Boecking, 2 vols., Leipizig, 1864/1870.
W. Brecht: *Die Verfasser der Epistolae obscurorum virorum.* Strasbourg, 1904.
D. F. Strauss: *Ulrich von Hutten*. 2ª ed. por O. Clemen. 2 vols. Leipzig, 1927.
H. Holborn: *Ulrich von Hutten*. 2ª ed. New Haven, 1937.

621 H. Plessner: *Das Schiksal des deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche.* Zuerich, 1935.

622 W. Stammler: *Von der Mystik zum Barock, 1400-1600.* Stuttgart, 1927.

623 U. Paul: *Studien zur Geschichte des deutschen Nationalbewusstsein im Zeitalter des Humanismus und der Reformation*. Berlin, 1936.

Capítulo IV

RENASCENÇA CRISTÃ: A REFORMA

NOS MANUAIS de história, o dia 31 de outubro de 1517, aparece como uma data de primeira importância. Naquele dia, Martinho Lutero, professor de teologia em Wittemberg, afixou na igreja principal da mesma cidade um cartaz em que se propunha defender, contra qualquer adversário, 95 teses que diziam respeito à venda de indulgências pelas autoridades eclesiásticas. O comércio escandaloso de bulas e cartas de indulgência indignara o monge contra a Cúria romana, que arrancava de maneira pouco escrupulosa imensas importâncias ao povo alemão para alimentar o luxo renascentista dos prelados italianos. Com aquele ato, tão comum na via universitária da época, Lutero conseguiu excitar a indignação geral do povo alemão, o "furor teutônico". Na disputação com o teólogo Eck, na Universidade de Leipzig, confessou, depois, os seus intuitos, muito mais extensos do que a supressão da venda de indulgências: reforma geral da administração eclesiástica, abolição de todos os sacramentos menos o batismo e a eucaristia, abolição do culto da Virgem e dos santos, das imagens e relíquias, substituição do latim, na liturgia, pela língua nacional, abolição do celibato do clero; enfim: abolição da Igreja medieval para voltar à pureza da Igreja primitiva. Sozinho, com coragem quase sobre-humana, imbuído da consciência da sua missão divina, o monge desafiou a excomunhão pelo Papa e a proscrição pelo imperador. A Alemanha, e enfim a maior parte da Europa, aderiu a Lutero ou a outros reformadores, discípulos ou

competidores seus. Na parte fundamental do seu sistema de sentir, pensar e viver, na religião, a Idade Média sofreu a primeira grande derrota. Então – afirmam ou afirmavam os historiadores – estava aberto o caminho para outras conquistas do pensamento livre: a tolerância religiosa, as ciências naturais, a filosofia crítica, a crítica histórica e bíblica, até o mundo chegar enfim à liberdade espiritual completa dos séculos XIX e XX. Onde os povos não podiam acompanhar essa evolução, onde o protestantismo não venceu, como na Itália e na Espanha, ficou tudo em atraso lamentável. Deste modo, a Reforma, e em particular a Reforma luterana, seria o *pendant* religioso do outro grande movimento libertador, da Renascença. A Reforma, ponto de partida do mundo moderno, seria a Renascença do cristianismo, a Renascença cristã. Eis como muitos manuais da história expõem os fatos, comentando a importância do dia 31 de outubro de 1517.

Na história dos erros humanos, é de uma esquisitice extraordinária o fato de os próprios católicos terem tacitamente aderido a essa tese protestante. É grande a tentação de construir árvores genealógicas de heresias para verificar o primeiro responsável. Assim, grande número de teólogos, filósofos e historiadores católicos consideraram e continuam a considerar Lutero como o pai espiritual de Bacon, Descartes, Voltaire, Rousseau, Darwin e *tutti quanti*, acrescentando, em tempos mais recentes, os nomes de Marx e Freud. A interpretação de Lutero como precursor de Kant, frequentíssima entre os católicos, é diretamente emprestada aos historiadores do protestantismo liberal do século XIX, que são os responsáveis imediatos pelo erro. Pois de um erro histórico se trata, no caso, de um erro que, se fosse mantido, tornaria impossível a compreensão da história moderna.

É verdade que Renascença e Reforma se encontraram, mas da maneira mais hostil: quando os mercenários luteranos do Imperador Carlos V saquearam, em 1527, a cidade de Roma, destruindo o humanismo romano em torno da corte papal. O acontecimento brutal é como uma manifestação exterior do encontro espiritual entre Lutero, o reformador, e Erasmo, o humanista, encontro que acabou em hostilidade para sempre. Devemos a Nietzsche a interpretação da Reforma como movimento antirrenascentista e portanto reacionário. Nos países onde a Renascença chegou ao máximo esplendor, na Itália e na França, o protestantismo foi vencido e exterminado. Na Inglaterra semiprotestante – a Igreja anglicana considera-se como

"via media" entre Roma e Wittenberg ou Genebra – a Renascença só chegou com o atraso enorme de quase um século. A Alemanha, pátria do luteranismo, não conheceu Renascença senão como importação estrangeira, logo eliminada. Entre a Renascença "pagã" e a "Renascença" cristã parece haver incompatibilidade absoluta. As aspas foram colocadas, aliás intencionalmente, uma vez no adjetivo e outra no substantivo. Já se revelou[624] que a Renascença "pagã" não é totalmente pagã. Talvez a "Renascença" cristã não seja uma Renascença. Os estudos modernos sobre Lutero confirmaram a segunda hipótese.

Lutero[625] é uma das personalidades mais poderosas da história universal; poderosíssima no bem e no mal. A energia tremenda do seu sentimento religioso tem de ser reconhecida e admirada por quantos sabem o que é o "senso de dependência" do "Deus absconditus"; se a sua angústia o levou a acessos quase patológicos de pavor da danação eterna, a sensualidade brutal do homem é explicação parcial; mas não é motivo para condená-lo; e nos momentos de alívio, Lutero dispôs de vozes quase angélicas para cantar o júbilo celeste. É possível que o reformador nunca tenha tido um pensamento teológico original, um pensamento que não tenha sido fruto de leituras imensas na literatura patrística e escolástica; mas, pela energia com que defendeu o que "o Espírito lhe insuflou", venceu todos os adversários, talvez mais instruídos, mas menos firmes. Como homem particular, Lutero era fraco: as *Tischreden* ("Conversas de Mesa") e o anedotário revelam um pequeno-burguês alemão, um "filisteu", com todas as virtudes de bom pai de família e excelente amigo, mas vulgar, grosseiro, brutal; é preciso conhecer de perto os costumes quase selvagens da Alemanha do século XVI para não nos assustarmos ao contato mais íntimo com Lutero, com os seus acessos de cólera, os palavrões ordinaríssimos, as enormidades de toda a espécie que são, ao mesmo tempo, sintomas de sua energia imensa como homem público. Os compromissos vergonhosos da sua velhice com os príncipes alemães, chegando a admitir uma bigamia monárquica, a sua. A sua atitude impiedosa, crudelíssima, contra os infelizes camponeses revoltados, tudo isso não basta para fazer esquecer a coragem singular do monge, rebelde contra todos os poderes da Igreja e do Império; a força do proscrito e excomungado que, sozinho, subleva uma nação inteira. É admirável isso, também quando se admite que não são os indivíduos que fazem a História,

e sim o conjunto de forças espirituais, sociais e econômicas, pelas quais o rebelde de Wittenberg foi bem servido: ele, a expressão religiosa das perturbações políticas e sociais da Alemanha que exigiram uma solução revolucionária.

Outra restrição, parecida, tampouco é capaz de anular a importância de Lutero em campo diferente, na história da língua alemã[626]. Antigamente, Lutero foi considerado como criador *ex nihilo* da língua alemã moderna; tê-la-ia criado, observando e empregando a linguagem dos seus patrícios saxônicos, terminando a fase de decadência do alemão medieval. Depois dos estudos de Burdach, já não é possível admitir isso: o alemão moderno é, em todos os elementos essenciais, criação dos humanistas da corte imperial de Praga no século XIV, e essa "língua da chancelaria de Praga", depois empregada também nas chancelarias das pequenas cortes da Saxônia, é a base da língua luterana, que é, aliás, em relação ao alemão atual, bastante arcaica. Atualmente, admite-se, aliás, independência maior de Lutero em face do uso linguístico saxônico. Mas, ainda que assim não fosse, o papel de Lutero na história da língua continua a ser extraordinário: se não criou aquela língua, pelo menos a fixou. E como estilista é incomparável. Nos seus folhetos polêmicos revela-se o maior jornalista dos tempos modernos, e na tradução da Bíblia, por mais defeituosa que seja do ponto de vista da filologia, o domínio da língua para a qual traduz é assombroso. Lutero é o maior escritor da língua, o Dante da literatura alemã.

Todas aquelas restrições não modificam sensivelmente a imagem de Lutero na historiografia convencional: teria sido um grande libertador. A serviço de uma libertação ímpar na história universal estava a sua energia – palavra que sempre tem de voltar na caracterização da sua personalidade. Resta saber de onde lhe veio essa energia. A grande indignação de 1517, contra o comércio de indulgências, não é explicação suficiente; Lutero viu coisas assim durante anos, sem se revoltar, e sabia bem que aquele comércio justamente em 1517 não servia à corte papal e sim a negócios políticos de bispos alemães. Tampouco se pode alegar o que Lutero viu, em 1511, durante uma viagem para Roma; durante seis anos inteiros, a indignação ante a corrupção moral na capital da cristandade deixou-o dormir em paz. O próprio Lutero alegou uma conversão repentina: no máximo desespero, quanto à eficiência dos sacramentos para salvar a alma do pecador, ter-se-

lhe-ia revelado o verdadeiro sentido do versículo I, 17 da *Epistola Pauli ad Romanos*: "Justus autem ex fide vivit" – não pelas boas obras nem pelas mortificações ascéticas se salva o pecador, mas tão-somente pela fé. Com efeito, a energia de Lutero provém de uma conversão súbita que transformou e renovou o homem inteiro. Lutero é, segundo o termo da psicologia religiosa de William James, um dos grandes *twice-born*, daqueles que "nascem outra vez", como santo Agostinho, Pascal e Kierkegaard. Mas as suas afirmações sobre aquela revelação não correspondem exatamente à verdade. Desde que Ficker descobriu o manuscrito das suas aulas sobre a *Epistola ad Romanos*, dadas em 1515/1516, sabemos que Lutero professava já havia anos aquela interpretação de Rom., I, 17. Segundo o eruditíssimo dominicano Denifle, toda a teologia medieval interpretou o versículo da mesma maneira, e Lutero, professor de Teologia, devia saber disso; ao exagero do fideísmo exclusivo, da redenção pela fé "só", chegou Lutero em consequência da sua adesão ao nominalismo, e isso foi motivado, segundo Denifle, pela resistência de Lutero à disciplina conventual, pela sua concupiscência indomável que exigiu certeza da salvação apesar de tentações irresistíveis e pecados reiterados. Denifle destruiu, com energia digna do próprio Lutero, a imagem convencional do reformador. Pela conhecida ironia da história, cabia a um jesuíta, Grisar, a tarefa de retificar, por sua vez, os exageros de Denifle: a honra do reformador como homem moral foi, contra ataques fanáticos e mal documentados, reabilitada, e a lenta e angustiada evolução do pensamento religioso em Lutero melhor esclarecida. Mas ficou a imagem de um monge medieval, preocupado só com a salvação da sua alma desesperada; uma figura que explica bem as atitudes antirrenascentistas e reacionárias da Reforma, e que já não serve para os discursos de centenário dos historiadores do protestantismo liberal.

Lutero é um homem medieval[627]. A religião de Lutero não pretende, como a de Erasmo, uma Renascença cristã, uma volta ao cristianismo primitivo. Os seus problemas são os do augustianismo de um monge medieval: concupiscência, predestinação, as boas obras. A graça pela fé não é, em Lutero, expressão de uma religiosidade individualista, mas uma ajuda sacramental para chegar, com maior segurança, a uma vida santa. Lutero nunca pretendeu abolir os efeitos da fé na vida prática; apenas, pareciam-lhe melhor garantidos esses efeitos na mão do Estado leigo que na Igreja

corrompida. E de modo algum pretendeu Lutero substituir a autoridade espiritual pela liberdade do pensamento ou qualquer outra; a Bíblia era o seu "papa" infalível; e Lutero destruiu a tradição, o culto dos santos, e tudo o resto, não por motivos de racionalismo ou livre-pensamento, mas para conservar melhor a autoridade única e absoluta do Verbo divino. Por tudo isso, a nova Igreja luterana pôde fazer, na Confissão de Augsburg, concessões consideráveis ao catolicismo; durante os séculos XVI e XVII conservaram-se imagens de santos e trechos da liturgia católica em muitas igrejas luteranas, e a própria igreja luterana não cessava de considerar-se a si mesma como ramo separado da Igreja católica. Na reforma luterana não há que procurar nada de "Renascença cristã".

O que poderia ser chamado assim é o protestantismo liberal do século XIX. Ali todos os vestígios da Igreja medieval estão realmente eliminados, e dentro de um credo vago, que admite interpretações simbólicas e alegóricas do dogma, há lugar para todos os racionalismos e o próprio livre-pensamento. O fundador desse protestantismo liberal é Schleiermacher; ele era realmente o que se pensava que Lutero fosse, o Padre da Igreja de uma Renascença cristã. Contudo, Schleiermacher não é racionalista; a sua fé, embora livre de todas as limitações dogmáticas, é antes mística, revelando as suas origens e educação na seita dos Herrnhuters, que, por sua vez, derivam de outros ramos, não luteranos, da Reforma do século XVI. Em outra parte da Reforma, fora do luteranismo, será possível encontrar a verdadeira Renascença cristã daquela época.

Com efeito, não é admissível limitar a pesquisa à Reforma alemã, ou antes norte-alemã, saxônica; esse ponto de vista estreito era justamente o do protestantismo liberal, alemão, do século XIX. Mas a saída não é fácil. A Igreja anglicana, apesar do seu "liberalismo" inato, não entra em conta; é uma igreja criada pela vontade do poder real, "via media" entre protestantismo político e catolicismo litúrgico, e nunca teve projeção no continente europeu. Tampouco é possível recorrer ao calvinismo. Calvino[628] é uma personalidade menos espetacular, mas não menos poderosa do que Lutero. Não sabemos quase nada a respeito da formação do seu pensamento religioso; mas os resultados são manifestos: uma energia como a de Lutero, apenas melhor disciplinada por uma espécie de classicismo inato da raça. Calvino passara pela formação humanista, e a sua *Institution de la religion*

chrétienne pertence, pela clareza um pouco seca do estilo, à região dos precursores do classicismo francês. Mas não se pode falar, a propósito de Calvino, em humanismo. O seu dogma central, o da predestinação, é um dogma augustiniano e portanto católico; o seu conceito da autoridade espiritual, por ser concentrada nas mãos da própria Igreja, não é menos inflexível do que o conceito luterano da autoridade eclesiástica do Estado leigo. Pela evolução da comunidade calvinista no sentido da democracia cristã e soberania popular, evolução posterior a Calvino, o reformador não é responsável, e menos ainda pelo racionalismo que só muito mais tarde começou a atenuar o puritanismo. O que cria certo erro de perspectiva é a relação entre o espírito puritano e a evolução do capitalismo. Por isso, o calvinismo parece mais moderno do que é; mas esse "modernismo" econômico não tem nada que ver com Renascença cristã.

Os elementos humanistas, puramente formais, em Calvino, provêm da influência que exerceu sobre ele, indiretamente, o reformador suíço Ulrich Zwingli[629]: o menos considerado entre os grandes reformadores, porque foi vencido. Morreu no campo de batalha, numa pequena guerra contra os suíços católicos. A Suíça tornou-se, depois, preponderantemente calvinista. Mas Zwingli é uma personalidade interessantíssima, e o seu papel, embora sempre indireto, na história espiritual europeia, foi notável. Zwingli, este sim, é um humanista legítimo: Platão, a filosofia estoica de Sêneca e o sincretismo religioso de Pico da Mirandola exerceram sobre ele influência profunda; e – *last but not least* – Erasmo. A teologia de Zwingli aproxima-se bastante do panteísmo e do conceito de considerar o cristianismo como uma forma entre outras formas, se bem que a mais desenvolvida, da religião universal; às vezes, parece racionalista. Essas doutrinas não dissolveram inteiramente o cristianismo da Igreja zwingliana em Zurique, porque Zwingli era político conservador: o seu fim era a república cristã da burguesia de Zurique. Mas entre as massas populares da Alemanha meridional e ocidental, pequena burguesia e camponeses, angustiados pelas consequências terríveis da dissolução da ordem agrária do feudalismo e da deslocação das vias de comércio pelas descobertas geográficas, as doutrinas radicais de um Zwingli e o espiritualismo da Reforma em geral encontraram um eco diferente. Não lhes parecia admissível substituir a autoridade dos teólogos antigos pela autoridade dos novos teólogos, e na tentativa da comunicação

direta com Deus, sem intermediário eclesiástico, misturam-se lembranças do misticismo medieval com veleidades de revolução social: toda a autoridade visível é diabólica, tanto a eclesiástica como a leiga, e contra a aliança das novas Igrejas reformadas com príncipes, feudais e burgueses recorreu-se às ameaças sociais dos profetas do Velho Testamento. Assim nasceram as seitas dos anabatistas revolucionários. Na Alemanha foram vencidos. Mas sobreviveram, atenuando as reivindicações sociais e as esperanças apocalípticas, nos unitários italianos e poloneses, nos menonitas e arminianos da Holanda, nos "Independentes" – de cujas fileiras saiu Cromwell – e nos batistas e *quakers* da Inglaterra e da América. E da Holanda voltaram, no século XVIII, para a Alemanha, como irmãos da Morávia, Herrnhuter – entre os quais Schleiermacher se educou – e pietistas. Aí estão as raízes da democracia cristã e do protestantismo liberal.

O fundamento teológico dos credos sectários era uma observação exegética que escapara aos reformadores: a diferença entre o pensamento do apóstolo Paulo, colocando no centro do cristianismo os conceitos de pecado e graça e exigindo a submissão do pecador perante a autoridade civil, e, doutro lado, o sermão da Montanha, cuja ética apocalíptica não seria compatível com Estado leigo, Igreja organizada, ordem social e civilização profana. Em Zwingli essa distinção desapareceu em face do voluntarismo político do reformador. Sustentaram, porém, essa distinção os sectários revolucionários e, por motivos diferentes, os intelectuais que, sem pensar em realização imediata, insistiram na volta do cristianismo às suas origens evangélicas, assim como o humanismo tinha voltado às origens, às fontes da erudição clássica. Eram os humanistas cristãos que se chamavam erasmianos, por serem discípulos do homem que fora o primeiro a observar aquela diferença de doutrinas dentro do Novo Testamento: Erasmo de Roterdão.

"Renascens pietas, restitutio Christianismi, Christum ex fontibus praedicare": eis o lema do humanismo cristão, e ao mesmo tempo a enumeração dos fatores que influíram no pensamento de Erasmo.

"Renascens pietas": a região na qual Erasmo nasceu é a dos místicos holandeses e renanos, dos discípulos de Ruysbroeck l'Admirable. Por volta de 1380, Geert de Groote introduziu em Deventer e Zwolle a "devotio moderna", nova forma de devoção, abstendo-se das hipocrisias mecanizadas dos monges e do intelectualismo seco dos escolásticos: uma mística simples e

até simplista, aspirando à simplicidade do Evangelho primitivo[630]. Lá foi escrita a *Imitatio Christi*. Os irmãos, silenciosos e trabalhadores, ganhavam a vida copiando manuscritos e ensinando os meninos. As suas escolas, da Renânia até o Báltico, semearam o amor às letras clássicas. Erasmo foi aluno das escolas de Gouda e Deventer; depois entrou na Ordem dos Agostinhos, à qual Lutero também pertenceu. Como este, o jovem humanista não suportava a disciplina conventual. Da "renascens pietas" foi para Valla e Pico da Mirandola, Cícero e Sêneca, e o humanista Erasmo não se teria tornado humanista cristão sem a "restitutio Christianismi" dos ingleses.

A tradição é de Oxford, fortalecida pela renovação dos estudos gregos. No pensamento do venerável John Colet[631] influiu o caso de Savonarola, demonstrando-lhe a necessidade da "restitutio Christianismi": como anglo-saxão, acreditava no poder da pedagogia. O fundador da escola de St. Paul's e coautor (com William Lily) da famosa *Eton Latin Grammar* foi principalmente o grande pedagogo do humanismo cristão; chegou a doutrinar Erasmo. O meio de renovação da "restitutio Christianismi" era o mesmo por que se renovaram os estudos gregos: consistia em voltar às fontes. Daí o programa do humanismo cristão: "Christum ex fontibus praedicare".

Em 1530, Erasmo[632] escreveu a um amigo: "Compara o mundo como foi há trinta anos com o mundo atual, e pergunta então o que o mundo deve a Erasmo." Na correspondência de Erasmo, coligida por P. S. Allen, não se encontra a resposta a essa carta orgulhosa, e nós, ainda hoje, sentimos dificuldades em responder. Erasmo era um trabalhador ingente: além de numerosos tratados religiosos, filosóficos, filológicos, satíricos, e além da sua correspondência, que constitui uma enciclopédia da sua época, Erasmo deu a primeira edição do texto grego do Novo Testamento (1516) e dirigiu a grande edição basileense dos Padres da Igreja. Mas esses trabalhos, de valor fundamental na época, estão superados há muito, e o que ele disse sobre tolerância, verdadeiro cristianismo e liberdade do espírito, foi repetido inúmeras vezes depois da sua morte e tornou-se, enfim, lugar-comum. Tudo o que escreveu está em latim, então língua dos homens cultos do Continente inteiro, hoje língua morta, só conhecida dos especialistas e mestres-escolas. Erasmo como é um retrato escurecido pelo tempo, apagada a legenda, e a

gente pergunta: “Quem foi?” Mas nunca se soube bem quem foi Erasmo. Carlos V, o imperador católico, chamou-lhe “caráter cristianíssimo”, e um teólogo protestante moderno acompanha essa opinião: “Profeta da ira sagrada contra tudo o que é falso e bárbaro.” Mas o próprio Lutero chamou-lhe “inimigo e adversário do Cristo, retrato de Epicuro”; e Pastor, historiador católico moderno acompanha a opinião do reformador: “Orador superficial, com veleidades de paganismo.” O próprio Erasmo fez muito para criar equívocos: pensador intrépido e homem esperto, nem sempre houve por bem exprimir claramente a sua opinião. Às vezes encobriu-a em ambiguidades intencionais para evitar a perseguição, e outras vezes dissimulou a verdade por motivos financeiros, porque Erasmo era um intelectual independente – o primeiro do mundo moderno – que viveu da sua pena. Deste modo, parece aos católicos (e também a Dilthey) um Voltaire do século XVI, e aos protestantes (e também aos livres-pensadores) um representante do cristianismo pelagiano, otimista até à negação do pecado original e precursor do liberalismo.

É certo que Erasmo não era ortodoxo: dogmas essenciais e formas de culto tradicionais, ele os rejeitou, mas nem sempre por heresia. Chamou-se a atenção para a atitude de Erasmo rejeitando a interpretação tradicional da angústia do Cristo em Getsêmani como expressão de compaixão pelos seus assassinos e afirmando o verdadeiro medo do Cristo; parece blasfêmia, mas é o zelo de conservar a natureza humana em Cristo (o que é perfeitamente ortodoxo); é humanismo cristão. Parece que Erasmo foi ariano, não acreditando na divindade de Jesus Cristo; mas exprime a heresia nas seguintes palavras, algo jocosas: “Se a Santa Madre Igreja exigisse não acreditar na divindade de Jesus Cristo, mesmo assim eu obedeceria”, e essas palavras não eram mera brincadeira. Erasmo zombou dos monges e do seu culto mecanizado, era inimigo das rezas multiplicadas, do culto dos santos, quando degenerado em idolatria, do dogmatismo, quando degenerado em especulação vazia – mas não era inimigo da Igreja. Ao contrário, declarou-se sempre filho submisso do Papa romano, e não por hipocrisia. Erasmo é homem da Renascença, a própria estrutura do seu pensamento é estética, não admite emoções vagas, só articuladas, formadas; e o sentimento religioso precisa também de uma forma, que é a Igreja. Erasmo é esteta, mas não esteticista: o culto da forma como “l’art pour l’art” lhe repugna, e

contra o ciceronianismo vazio dos humanistas italianos lançou o panfleto *Ciceronianus*. Mas o seu gosto fino só admite formas claras e simples: a sua crítica das formas antipáticas, "barrocas", do catolicismo vulgar, parece luterana – Lutero também pretendeu simplificar o culto e a devoção – e é antes o simplismo intencional da "devotio moderna", lembrança da infância entre os místicos holandeses. Também não é mero racionalismo a sua exegese crítica da Bíblia; só lhe repugnam as histórias, às vezes tão duvidosas e pouco decentes, do Velho Testamento. Até a história da tentação pela serpente só lhe parece aceitável como alegoria, e aos historiógrafos dos reis de Israel prefere Lívio. O seu interesse no cristianismo é principalmente o do moralista; sem dúvida, é ilegítima sua transformação da *Imitatio Christi* em suma de elevados preceitos morais. Isso o ajuda a ignorar o entusiasmo apocalíptico e a hostilidade contra a civilização profana nos discursos do Evangelho. Observando a diferença entre a doutrina do apóstolo Paulo e a do Redentor, Erasmo rejeita os dogmas sombrios do pecado original e da predestinação, e só quer seguir a lição serena, "bela", do próprio Cristo, a mesma – acha Erasmo – que se encontra em Platão e Sêneca. Como Pico da Mirandola e Zwingli, Erasmo acredita na revelação universal de Deus através da Bíblia e das letras clássicas que não são menos sacras, que são "bonae litterae"; e "bom", "belo" e "santo" – para ele é tudo o mesmo. Essa síntese de humanismo e cristianismo, esse humanismo cristão é a religião do verdadeiro "cavaleiro", do "cortegiano" da Renascença cristã, para o qual Erasmo escreveu o manual do cristianismo simplificado, moralista e estético: o *Enchiridion militis Christiani*. É a *Imitatio Christi* dos homens deste mundo. Com o júbilo do homem da Renascença que se vê indo ao encontro de um novo mundo, Erasmo lança as palavras do Cristo: "Veritas liberabit vos".

Nesta altura Erasmo chocou-se com a Reforma. Nas doutrinas de todos os reformadores (menos Zwingli), a dependência absoluta do homem em face de Deus estava no centro das angústias religiosas. Em *De servo arbitrio*, Lutero afirmou a incapacidade completa da alma humana de salvar-se. Contra ele, Erasmo defendeu, em *De libero arbitrio*, a doutrina católica. Não limpou, com isso, a sua má fama entre os católicos; só ganhou a hostilidade feroz dos protestantes. Mas Erasmo, desta vez, devia falar claro. Devia levantar-se contra a Reforma, porque a revolução religiosa exigiu

atitudes definidas e tornou insustentável a posição "neutralista" de Erasmo no meio, entre os adeptos e os adversários da reforma eclesiástica. O seu ideal secreto foi a "Terceira Igreja" dos intelectuais esclarecidos, uma Igreja de pacificação europeia. A luta entre a Igrejas e seitas, assim como a guerra entre os príncipes cristãos – guerra civil entre cristãos e europeus – significava para ele o horror da abominação, e contra esse horror lançou a eloquência pacifista da *Querela pacis*. Porque a guerra torna impossível o trabalho independente do intelectual independente, e eis a fórmula que define Erasmo. A própria ambiguidade do grande humanista apenas é o reverso da sua independência, e o reverso da *Querela pacis* é o *Moriae encomium*, a sátira mais brilhante da Renascença, elogio da loucura contra os absurdos dos razoáveis, elogio da Razão contra a loucura de toda a gente. Até na sátira, Erasmo continua ambíguo, assim como é ambíguo, aos olhos dos sábios deste mundo, o próprio espírito.

Erasmo é o primeiro grande intelectual da Europa moderna. E da Europa inteira: holandês por nascimento, francês, inglês, italiano por formação, alemão por decisão própria, espanhol pela cidadania política, Erasmo é o primeiro europeu moderno que é só europeu, o "bom europeu" no sentido de Nietzsche. A sua verdadeira pátria é a terra borgonhesa, entre a Itália e os Países-Baixos, entre a França e a Alemanha, que nunca teve nacionalidade bem definida: as três grandes cidades dessa região, Basileia, Estrasburgo e Antuérpia, são as cidades de Erasmo. Lá, estava em casa; em todos os outros países, sempre foi considerado estrangeiro, um monge *défroqué*, um semivagabundo vivendo da sua pena, sem pátria como o próprio Espírito. Erasmo é, também, em certo sentido, o último goliardo, homem do passado. Em outro sentido, porém, o seu espírito é a imagem de uma Europa que ainda hoje não nasceu.

A influência de Erasmo era europeia. Os heréticos italianos, que não quiseram separar-se da Igreja, os Marc' Antônio Flamínio, Aonio Paleario, Francesco Negri, eram erasmianos, mesmo quando hostis a ele por motivo do ciceronianismo obstinado dos italianos. Em Louvain, Erasmo havia fundado em 1518 o "Collège des Trois Langues", para cultivar as línguas sacras, a latina, a grega e a hebraica, e em 1530 criou-se, segundo esse modelo, o "Collège Royal" ou "Collège des Trois Langues" (hoje Collège de France), em Paris, o centro do erasmismo francês.

Na Inglaterra, os amigos e discípulos de Colet constituíram um grupo erasmiano, do qual Thomas Morus[633] era o príncipe espiritual. Este não pode ser diminuído pelas discussões da historiografia partidária: para os católicos, o chanceler do rei Henrique VIII é o santo mártir do catolicismo inglês, o santo que preferiu a morte no patíbulo à submissão ao tirano cruel e cismático; e para os progressistas, Morus é o criador da primeira utopia, do primeiro sonho de uma ordem socialista. Não adianta nada, como se vê: os erasmianos ficam sempre envolvidos em dúvidas, e o maior dos erasmianos ingleses tem o seu altar na basílica de são Pedro, em Roma, e uma estátua em Moscou. A *Utopia* não pode ser classificada entre as obras precursoras do socialismo moderno: a vida, naquela ilha fantástica, está sob disciplina conventual, e a economia dirigida dos utopianos parece-se bastante com a ordem social da Idade Média; a "justiça social" de Morus tem algo da indignação de Langland e dos wiclifitas contra os abusos do feudalismo; quando muito, é um "socialismo cristão". Mas trata-se, na *Utopia*, realmente de uma utopia? É verdade que Morus teria gostado de juntar, no dizer de um dos seus biógrafos, as quatro virtudes platônicas (Sabedoria, Bravura, Moderação, Justiça) às três virtudes paulinas (Fé, Amor, Esperança), para criar uma Inglaterra feliz. Platão e Paulo juntos; é humanismo cristão. Mas em Morus, como em todos os erasmianos, há uma porção de cepticismo: "Utopia" é, segundo o sentido literal do neologismo grego, "um país que não fica em parte alguma". *Utopia* é uma sátira audaciosa contra as devastações causadas pela transição do feudalismo para a nova economia, sátira de um sábio conservador, católico, demonstrando apenas que um católico do começo do século XVI, ainda munido de liberdades medievais, podia ser tolerante e pressentir e profetizar ideias novas, revolucionárias, sem obstar à sua canonização, quatro séculos depois. O humanismo cristão de Morus é bem inglês: é um "compromisso", uma "via media" entre tradição e revolução. Quanto às dúvidas sobre a posição de Morus na história do pensamento europeu – santo católico ou intelectual revolucionário? – poder-se-ia responder que ele é um dos mártires mais ilustres entre os intelectuais, e ao mesmo tempo o único santo do socialismo. Seria uma resposta erasmiana.

O erasmismo tinha os seus agentes na Europa inteira. Entre eles, o famoso erasmiano português Damião de Góis[634], e o belga Félix Rex, que

chegou a ser diretor da Biblioteca ducal, em Koenigsberg, o primeiro bibliotecário prussiano. Lá, na Europa oriental, havia erasmianos entre os antitrinitários e outros sectários da Polônia e da Transsilvania, e também entre ortodoxos insuspeitos. Até o jesuíta Skarga[635], nos seus discursos perante o Parlamento aristocrático da Polônia, cheios de advertências contra o espírito bélico e a opressão dos camponeses, revela algo de humanismo erasmiano.

Mas a terra de promissão do erasmismo é a Espanha; ele representa, lá, Renascença e Reforma simultaneamente. A historiografia oficial e eclesiástica logrou tão bem apagar os vestígios do grande movimento que observadores modernos ignoraram completamente a sua importância: havia consentimento geral quanto à falta de um movimento de reforma eclesiástica na Espanha, menos uns poucos sectários isolados; e até hoje, alguns críticos negam, além de uma imitação superficial da arte italiana, a existência de uma Renascença espanhola[636], o que explicaria a situação particular da Espanha dentro do quadro da civilização europeia, ao lado da Rússia, que também não conhecia a Renascença. São “sínteses” precipitadas, continuando sem querer a “leyenda negra” do liberalismo, caluniando a Espanha como país sem civilização moderna: e esse mesmo liberalismo serve, assim, sem querer, aos desígnios daqueles que fizeram esquecer o erasmismo espanhol. Este foi redescoberto pelo grande Menéndez y Pelayo, católico ortodoxo de uma imparcialidade admirável, e foi elucidado, depois, pelos vastos estudos de Bataillon[637]. Em 1931, Fernando de los Ríos, em discurso perante as Cortes constituintes, elevou o erasmianismo à dignidade de doutrina oficial da República Espanhola.

É certo que só alguns erasmianos espanhóis aderiram realmente à Reforma; mas o próprio Erasmo tampouco se tornara protestante. Em compensação, encontra-se à frente dos erasmianos espanhóis o imperador Carlos V, admirador incondicional do humanista holandês e chamando-lhe “caráter cristianíssimo”; o secretário do imperador, Alonso Valdés, era partidário apaixonado de Erasmo. Outro protetor poderosíssimo do movimento foi o Arcebispo de Sevilha, Alonso Manrique de Lara, Grande Inquisidor da Espanha, que suprimiu as denúncias contra Erasmo e obteve o breve papal de agosto de 1527, ameaçando de excomunhão todos os que se atrevessem a escrever contra Erasmo. Juan Maldonado, vigário-geral do

arcebispo de Burgos, escreveu numa carta a Erasmo: “Regnas ubique, Rotterdame, in scholis nostris.”

O terreno estava preparado pelo humanismo católico da Universidade de Alcalá, obra do grande cardeal Cisneros. Lá foi lançada, sob os auspícios do eminente humanista Antonio de Nebrija (1441-1522), a edição dos textos hebraico, grego e latino da Bíblia, a *Bíblia Complutense*. E esta tradição filológica manteve-se honrosamente: a Bíblia poliglota do grande humanista Benito Arias Montano (1526-1598), editada em Antuérpia, em 1572, foi outra maravilha da ciência bíblica.

O maior dos erasmianos espanhóis é Luis Vives[638], cidadão de Bruges, próximo à terra de Erasmo, de quem era amigo. Como no caso de todos os erasmianos, há dúvidas em torno de Vives: para alguns, é católico “modernista”, mais ou menos herético; para outros, católico ortodoxíssimo; e para mais outros, oportunista habilíssimo. Nada pode ser mais injusto do que esta última opinião, porque Vives reuniu ao gênio científico a severidade ética mais rigorosa, atenuada pelo fino gosto artístico e uma arte de viver pouco ascética. A mais duradoura das suas obras é *De anima et vita*: declaração de guerra às definições escolásticas, a primeira obra de psicologia empírica na história da filosofia moderna, chegando, na argumentação ontológica, às fronteiras do atomismo materialista. Os estudos psicológicos serviram-lhe de ponto de partida para as teorias pedagógicas: Vives é um dos fundadores da pedagogia moderna, e a alta consideração em que é tido até hoje não é diminuída nos livres-pensadores, pelo fato de elementos essenciais da sua teoria sobreviverem na *Ratio studiorum* da Companhia de Jesus. Vives não era teórico puramente no vácuo; o prazer dos estudos clássicos e progressos pedagógicos foi-lhe envenenado pela observação da miséria nas cidades flamengas, causada pelas transformações econômicas. *De subventione pauperum* é o primeiro tratado de política social, superior aos sonhos de Morus pelo espírito realista do espanhol. E as outras misérias das guerras nacionais e ideológicas inspiraram-lhe o impressionante tratado pacifista *De concordia et discordia in humano genere*: a admirável carta-dedicatória ao imperador Carlos V descreve a situação da Europa com palavras atualíssimas e tira conclusões de valor permanente. O amigo de Vives, Francisco de Vitoria (1480-1546), lançará as bases do Direito das Gentes.

Apesar de várias opiniões "modernistas" de Vives, só possíveis antes do concílio de Trento, não pode haver dúvidas sérias com respeito à sua ortodoxia católica. Contudo, o seu catolicismo, como o da maior parte dos erasmianos espanhóis, é um pouco frio: catolicismo de eruditos e estetas, homens da alta sociedade. O elemento místico falta completamente. É esse elemento que se encontra no "poeta esquecido", em Aldana[639]. "Esquecido", porque ele, a quem os contemporâneos chamavam "El Divino", caiu depois em olvido completo, do qual o arrancou o entusiasmo de Menéndez y Pelayo. Aldana, que era general do exército espanhol e morreu em Alcácer-Quibir, ao lado do infeliz rei D. Sebastião de Portugal, é, guardadas as dimensões, um Garcilaso de la Vega cristão: os seus acentos bélicos são algo mais fortes, os acentos eróticos algo mais discretos, e há em Aldana o que falta completamente em Garcilaso: sentimento religioso. A sua agora famosa *Carta del capitán Francisco de Aldana para Arias Montano* é uma grande peça de arte renascentista: versificação da teoria platônica do amor divino. O endereço a Arias Montano já é indício da interpretação cristã desse "itinerarium mentis ad Deum". Mas a feição da obra como autobiografia espiritual lembra mais o "Trecento" (o metro, a *terza rima*, também lembra Dante), e o fim da ascensão é místico:

"………para Dios yendo y viniendo."

É isso o que a *Carta* de Aldana distingue do espírito estoico, leigo, da barroca *Epístola moral a Fabio*. A *Carta* de Aldana não deriva do humanismo meio estoico de Erasmo, mas antes da devoção mística dos seus mestres holandeses e renanos. Com efeito, a outra raiz do erasmismo espanhol é mística e holandesa[640].

A mística espanhola, natural do país, não é especulativa; é antes ascética, "ejercicio" – o maior livro ascético de um religioso espanhol chamar-se-á *Exercitia*. Essa tradição, que pode ser relacionada com a tradição estoica da filosofia espanhola, é ainda inconfundível num dos "místicos" mais importantes do século XVI, o beato Juan de Ávila[641]. O seu *Epistolario espiritual para todos los estados* é moralista, parece-se às vezes com as

Epistulae ad Lucilium do estoico espanhol Sêneca. O *Audi, filia, et vide*, meditações sobre a Paixão de Jesus Cristo, lembra antes os *Exercitia* de Inácio de Loyola; mas falta a paixão mística do jesuíta, com o qual Juan de Ávila colaborou, aliás. Esse elemento místico é de importação holandesa, da tradição de Ruysbroeck l'Admirable, da *Imitatio Christi* e dos místicos renanos. Além da *Imitatio* e dos escritos de Gerhart van Zuetphen, é mister lembrar outra bibliografia mística de que os irmãos se serviram: as contemplações de Denys le Chartreux († 1471), Ludolf de Saxônia e outros místicos alemães, e os sermões atribuídos a Bernardo de Clairvaux. Parte dessa vasta literatura mística se encontrou, em estado fragmentário de lembranças de leitura ou do púlpito, na mente de santo Inácio de Loyola, quando redigiu os *Exercitia*[642]. A primeira tradução castelhana da *Imitatio Christi* saiu em 1493, em Sevilha. Entre os autores espanhóis, já influenciados pelo célebre livro de devoção, é possível distinguir duas maneiras de ascensão mística: uma, aspirando a apagar os sentidos e chegar, através da "noche escura", à união mística; e a outra, aspirando a aguçar os sentidos para se impressionar com a presença imaginária nos lugares santos ou da danação eterna. A segunda maneira, que se poderia chamar a empírica ou experimental, está evidentemente em relação com o espírito realista que é um dos aspectos da Renascença. Essa maneira aparece no *Abecedario espiritual* (1528), de Francisco de Osuna. Nos *Exercitia spiritualia* (1548), de santo Inácio de Loyola, nota-se forte progresso: a imaginação é mais viva, as "representações de lugar" lembram as impressionantes, e às vezes excessivas, visões celestes e infernais da pintura barroca. Trata-se, no entanto, da anotação de experiências psicológicas do santo – a intervenção de lembranças de leituras não constitui objeção contra isso – e é possível considerar os *Exercitia spiritualia* como diário ou autobiografia espiritual do autor. Essa interpretação confirma apenas o que já se revelou a propósito da *Ratio studiorum*, o manual pedagógico dos jesuítas, impondo com tanta energia os estudos clássicos: na Companhia de Jesus vive um forte elemento humanista. Pelo concílio de Trento, no qual os jesuítas desempenharam papel tão importante, a Igreja romana tornou-se outra vez, como já aconteceu no começo do século XVI, uma força humanista. E com a Contrarreforma, que os jesuítas dirigiram, entra o humanismo – mas um humanismo sem os mínimos vestígios erasmianos – no Barroco[643].

A primeira daquelas duas maneiras de ascensão mística é representada pela *Subida del Monte Sión por la vía contemplativa* (1535), de Bernardino de Laredo. Mas impõem-se mais outras distinções. A tentativa de distinguir na mística espanhola da segunda metade do século XVI uma maneira renascentista e uma maneira barroca, nunca foi feita: do lado barroco colocar-se-iam a mística de ação de santa Teresa de Ávila e a mística de evasão de san Juan de la Cruz; do lado renascentista, a interpretação tomista, realista, da união mística por Fr. Luis de Granada e a interpretação platônica, idealista, por Fr. Luis de León. A análise dos modos de sentir e pensar daria como resultado a influência erasmiana nestes últimos, e a influência realista-estoica do Barroco nos primeiros. Mas tudo isso é, por enquanto, "terra incógnita", ainda não explorada, e só a análise do estilo literário dá a certeza de que os dois Luíses, escrevendo um espanhol ciceroniano, pertencem à Renascença, enquanto a prosa coloquial de Santa Teresa e a poética metafórica de san Juan já são indícios do barroco[644].

Fr. Luis de Granada[645], autor de uma obra teórica sobre a eloquência do púlpito (*Rhetoricae ecclesiasticae* l. VI), é antes de tudo grande orador. Afirmam que o seu *Discurso fúnebre de la reina D. Catalina* (1578) é digno de Bossuet; e todas as suas obras revelam o orador que sabe falar a todos: em estilo coloquial, no *Libro de la oración y meditación*, quando se dirige às almas devotas e simples, como em conversa de confessionário; ou então, no estilo conciso, denso e impressionante de Sêneca, quando, no *Guia de Pecadores*, se trata de assustar a massa ao pé do púlpito, lançando-lhe as imagens da morte e da decomposição; ou então, na *Introducción del Símbolo de la Fé*, manejando a frase ciceroniana, largamente desenvolvida, como para compreender todas as almas, as coisas e o mundo inteiro. O caminho é sintético. Em decênios e decênios passados no confessionário, o dominicano conheceu as fraquezas e misérias da alma humana; será um grande psicólogo da persuasão lenta e paciente. Mas também sabe da tenacidade e autodeterminação irresistível daquelas almas, e apresenta-lhes o que chegou a conhecer em decênios e decênios de mortificação ascética: o lado noturno da Criação. Esses dois primeiros livros foram e continuam a ser os mais divulgados e lidos da literatura ascética espanhola; Fr. Luis parece um grande escritor popular. Mas com mais de 80 anos de idade, o monge abre as portas do convento e sai para se despedir da Terra e do

firmamento estrelado, e o que vê é um mundo diferente, um mundo em que todas as almas e todas as coisas afirmam o nome do seu Criador. Com mentalidade positiva, franciscana, escreveu a *Introducción del Símbolo de la Fe*, em que "visibilia omnia et invisibilia" – para falar com as palavras do Símbolo – reúnem as suas vozes numa sinfonia celeste, a qual já foi chamada "síntese tomista em língua espanhola", e que é antes um "Cántico del Mundo" em língua latina: pois Fr. Luis emprega o estilo de Cícero para celebrar, em imagens inesquecíveis, a natureza meridional da sua terra granadina. A obra de Fr. Luis seria da mais pura Renascença se não fossem alusões graves a guerras e devastações e a perseguições intolerantes das quais ele mesmo foi vítima. O seu guia em tribulações assim é Sêneca, fartamente citado, não o estoico laicista dos escritores barrocos, mas o moralista em que a lenda cristã pretendera reconhecer o discípulo do apóstolo Paulo, um dos adoradores do "Deus ignotus" dos antigos antes de receberem o Evangelho. Para Fr. Luis de Granada, Deus não é o "ignotus" dos pagãos cegos, nem o "Deus absconditus" dos cristãos angustiados, mas o Deus sereno dos pagãos prestes a receber a revelação divina. Louvando a Deus em estilo ciceroniano, Fr. Luis de Granada continua fiel ao realismo do seu mestre Tomás de Aquino e realiza o ideal de Erasmo de Roterdão.

Haveria oposição contra quem afirmasse que Fr. Luis de León[646] é o maior poeta da língua espanhola; outros preferirão san Juan de la Cruz, ou Góngora, ou um dos modernos. Mas não haverá oposição muito forte; pois o superlativo é bastante justificado. O primeiro a protestar seria provavelmente o próprio Fr. Luis de León, que não pensava em publicar as suas poesias (a edição foi feita, quase meio século depois da sua morte, por Quevedo). Mas publicou duas obras em prosa, uma das quais, *La perfecta casada*, alcançou grande popularidade. Talvez porque os leitores, atraídos pelo fino humor da sátira contra as modas, pelas descrições da natureza, pela serenidade das lições morais, não perceberam o reverso da moral: *La perfecta casada* podia ser uma obra de Fr. Luis de Granada, se não fosse o profundo pessimismo do autor, só admitindo a ética de cumprimento de deveres sem se perguntar por quê. A outra obra em prosa, *De los nombres de Cristo*, é de todo diferente. Nesse diálogo dos monges Sabino, Marcelo e Juliano num jardim de convento, perto de Salamanca, não há nenhuma sombra; três sábios de dignidade bíblica, conversando na linguagem de

Platão sobre coisas sagradas – o mundo dos homens malignos está muito longe. É como uma fuga para dentro da moldura de um quadro clássico da Renascença. Aquela fuga é o assunto da poesia de Fr. Luis de León.

O grande erudito, que foi tão cruelmente perseguido pela Inquisição, era nutrido de letras clássicas. Além das traduções bíblicas – salmos, Jó, Cântico dos Cânticos – que o levaram à prisão, traduziu muita poesia latina, em primeira linha Horácio, e a primeira peça da coleção das suas poesias originais retoma logo o lugar-comum horaciano do "Beatus ille qui procul negotiis":

> "Qué descansada vida
> la del que huye el mundanal ruido,
> y sigue la escondida
> senda.....".

Contudo, o equilíbrio espiritual de Fr. Luis de León não é a superioridade elegante e risonha de Horácio. Logo em seguida, o grito

> "Oh campo, oh río!
> Oh secreto seguro, deleitoso!..."

traduz o júbilo dos salmos em linguagem virgiliana, e depois se revela o fundamento da síntese entre religiosidade bíblica e classicismo virgiliano: à pergunta angustiada –

> "¿ Cuando será que pueda
> libre de esta prisión volar al cielo...
> contemplar la verdad pura sin velo?" –

a essa pergunta angustiada responde o poeta:

".....la música extremada
a cuyo son divino
mi alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida."

Fr. Luis de Granada era realista aristotélico. O exegeta bíblico Fr. Luis de León, falando em "prisión" da alma, "verdad pura", "música" das esferas e "memoria perdida de su origen", é platônico. A sua atitude estoica em face da vida não é a de Sêneca; é consequência do pessimismo de um idealista.

Sendo espanhol, Fr. Luis de León não pode deixar de ser, até certo ponto, realista. Conhece bem a sua pátria – "toda la espaciosa y triste España" – e fala de "pueblo inculto y duro". Não pretende fugir da Terra – a fé cristã não admitiria os conselhos de suicídio de Sêneca; mas não tem ilusões quanto a

".......este valle hondo, oscuro
com soledad y llanto...",

e até esse pessimismo é como que iluminado, de longe, por um raio de luz do céu das ideias platônicas:

"Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo,
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado".

A poesia de Fr. Luis de León, emocionalmente monótona e caracterizada pela precisão quase lógica das afirmações, é poesia intelectual. Serviu

para disciplinar uma alma agitada; Azorín lembrou, a propósito, a violência emocional por trás dos alexandrinos polidos de Racine. É uma vitória da inteligência sobre a matéria bruta – uma das definições do humanismo, aliás – e a arma da vitória é o conceito platônico do valor ideal e permanente das formas, que são lembranças ("memoria perdida") da pátria celeste da alma. A poesia de Fr. Luis de León transfigura o "mundanal ruido" em harmonia das esferas; a sua poesia, ele a considera como um modesto acorde na sinfonia divina:

"Ve cómo el gran maestro,
a aquesta, inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado".

Submetendo-se à ordem natural do mundo – outra definição do humanismo – o poeta domina a mutabilidade terrestre e o fantasma da decomposição:

"En luz resplandeciente convertido,
veré distinto y junto
lo que es y lo que ha sido
y su principio propio y escondido."

Contra todas as aparências, Fr. Luis de León não é um poeta de evasão; não abandona, apenas transfigura o mundo, criando uma nova realidade. Mas essa realidade é diferente também da realidade dos místicos: não fala de "noche escura", e sim de "noche serena", na qual se acende a luz interior. As origens do platonismo de Fr. Luis de León encontram-se em santo Agostinho. A muita luz que brilha nas suas poesias – "luz" é a sua palavra mais frequente – é a do próprio mundo real, transfigurada, tendo passado pela sua alma. O processo é o contrário do de san Juan de la Cruz, que apaga na "noche escura" todas as luzes. Fr. Luis de León cria uma "alta

esfera, de espíritos dichosos habitada"; mas o seu "eterno templo" apóia-se na "espaciosa y triste España"[647], devastada e corrompida, onde a vida só tem preço na companhia de alguns amigos eruditos, em um belo jardim de convento, perto de Salamanca. Como poeta, Fr. Luis de León está perto daquele outro criador de céus de luz: Dante. Como pensador, é o último discípulo espanhol, discípulo triste, de Erasmo.

A poesia de Fr. Luis de León, uma das mais sublimes que o mundo já ouviu, é capaz de sofrer, por isso mesmo, interpretações unilaterais e parcialmente erradas. É uma poesia intelectual e pura, ao mesmo tempo; mas não é lícito exagerar um desses dois aspectos à custa do outro. Segundo Menéndez y Pelayo, Fr. Luis de León seria em primeira linha o grande intelectual, o humanista e erudito, e a sua poesia mais ou menos aquilo a que os ingleses chamam "excellent scholar's poetry"; é dado relevo especial à imitação de Horácio, e a originalidade é procurada na emoção religiosa do poeta. A interpretação de Salinas – interpretação como "poésie pure" – acentua o fundo místico, classicamente dominado por uma arte, por assim dizer, virgiliana. Em ambos os casos, a poesia de Fr. Luis de León se mostra contraditória: fuga do mundo sem irrealismo evasionista, ou evasão intelectual sem fuga do mundo. O erro reside, porventura, na confusão entre poesia pura e mística. Fr. Luis de León é homem de religiosidade intensa – a sua poesia é "ocasional" como é "ocasional" a reza profunda – mas não é místico; nunca conheceu a típica "perda da consciência própria" na união com Deus. A sua poesia é sempre puramente humana, e o céu musical dessa poesia é um "eterno templo", construído solidamente sobre a Terra. Um platônico como Fr. Luis de León não é místico; quando muito, é utopista, e aconteceu justamente isso. Azorín chamou a atenção para a ideologia política que se esconde em *De los nombres de Cristo*: ideologia quase à maneira de Rousseau em favor dos pobres camponeses da "espaciosa y triste España", ideologia pacifista e antiimperialista, programa de tolerância religiosa. Só é preciso acrescentar que é o mesmo o programa de Luis Vives e de todos os erasmianos espanhóis, e que a perseguição a Fr. Luis de León pela Inquisição não tinha só motivos teológicos ou pessoais; não era só a suspeita de heresia contra o exegeta independente, nem era apenas o ciúme dos dominicanos contra o grande professor. Era também perseguição política. Fr. Luis de León mantinha relações pessoais com o rei Filipe II, que era

duro, obstinado e infeliz, mas um grande homem; bastante grande para ouvir conselhos que lhe repugnavam, infelizmente sem segui-los. Fr. Luis de León, juntamente com o seu amigo Arias Montano, que professava opiniões parecidas, fizeram várias tentativas para dissuadir o rei da sua política errada; em audiências repetidas exigiram uma política menos bélica e a tolerância religiosa nos Países-Baixos revoltados[648]. Agora já não surpreende a demonstração de Bataillon com respeito ao perfeito paralelismo ideológico entre *De los nombres de Cristo* e o *Enchiridion militis christiani*, de Erasmo. Mas por volta de 1580 um programa erasmiano na Espanha já era anacrônico, utópico. Parecendo-se em mais um ponto com Dante, Fr. Luis de León era utopista e passadista; poeta, nascido tarde demais, do erasmismo espanhol.

O último erasmiano espanhol é um jesuíta: o padre Mariana[649]. A sua glória baseia-se na *Historia general de España*, grande amostra de historiografia classicista à maneira da Renascença; a sua notoriedade é devida ao tratado *De rege et regis institutione*, livro perseguidíssimo durante o século XVII, porque admite o tiranicídio. Esta teoria revolucionária de Mariana não pretendeu servir – como acreditavam os historiadores liberais do século XIX – aos intuitos dos jesuítas contra os reis protestantes da Inglaterra; o argumento de Mariana é o antigo direito de resistência das Cortes espanholas contra arbitrariedades do rei. E, na Espanha, Mariana foi perseguido por causa de um dos seus sete tratados latinos, *De monetae mutatione*, acusação violenta contra a inflação e a política econômica espanhola. Só como motivos subsidiários da perseguição se alegaram dois outros tratados: o estoicismo senequista em *De morte et immortalitate*, e a crítica histórica da lenda *De adventu Jacobi apostoli in Hispania*. Mariana, o jesuíta rebelde, é o último erasmiano.

Nos últimos anos do rei Filipe II, e imediatamente depois da sua morte, reinava em Espanha uma mentalidade de oposição; seria interessante a comparação com os últimos anos de Luís XIV, em França. Mas aos La Bruyère, Vauban e Fénelon seguiram os "filósofos" do século XVIII, e aos Montanos, Luíses e Marianas, o Barroco. O erasmismo já estava vencido, havia muito.

A morte do Grande Inquisidor Alonso Manrique de Lara, em 1538, é uma data histórica: o erasmismo perdeu o seu protetor. Sete anos depois,

inaugura-se o concílio de Trento. Os que não puderam submeter-se, foram empurrados para o caminho da heresia. O precursor fora Alfonso de Valdés[650], secretário do imperador Carlos V e erasmiano apaixonado. O seu *Diálogo de Mercurio y Carón*, "diálogo de mortos" à maneira de Luciano, com vivíssimas luzes satíricas e alusões sérias à grande política europeia, que o autor acompanhou tão de perto, esse diálogo representa um gênero literário particular da Renascença: a transformação das danças macabras e cortejos carnavalescos medievais em sátira mais especial e particular, atenuando-se as inventivas pela forma clássica. Quanto ao lado medieval da obra, lembra o *Narrenschiff*, de Sebastian Brant, e a trilogia das *Barcas*, de Gil Vicente, quase contemporâneas; mas ainda não foi lembrado o modelo humanista e imediato, o *Charon,* de Pontano, que tem as mesmas tendências anticlericais. O gênero causará grande efeito jornalístico em Fontenelle e Voltaire; e Alfonso de Valdés é digno da companhia de todos esses nomes. Em outro trabalho jornalístico, o *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, Alfonso de Valdés defendeu a política imperial, que levara ao saque de Roma em 1527, alegando como motivo suficiente da devastação a decadência moral do alto clero romano. Tomando essa atitude contra o centro da Renascença, Alfonso de Valdés está, consciente ou inconscientemente, no campo da Reforma; mas morreu com a profissão de fé católica, sincera, nos lábios: era, pelo gênio e pela incoerência, um discípulo de Erasmo. Representa a época curta e esplêndida em que Carlos V, imperador erasmiano, governou uma Espanha "liberal", se bem que imperialista.

O irmão do secretário imperial, Juan de Valdés[651], já pertence, não cronologicamente, mas espiritualmente, à época posterior e última do erasmianismo espanhol. Quanto à sua atitude religiosa, não pode haver dúvidas: é protestante. Contudo, em torno de todos os erasmianos existe ambiguidade inquietante, e se católicos ortodoxos e protestantes liberais estão, desta vez, de acordo, levanta-se em torno de Juan de Valdés outra discussão entre os protestantes ortodoxos e os filólogos. Estes últimos afirmam que Juan de Valdés só tem importância pelo *Diálogo de la lengua*, defesa da língua castelhana contra os latinistas intolerantes; a obra conhecidíssima é o primeiro tratado filológico em espanhol, e a defesa da literatura espanhola "antiga", das *Coplas* de Manrique, da *Celestina*, dos "romances viejos", é muito digna de nota, como atitude de um humanista tolerante. Mas Juan de

Valdés nunca mais voltou ao assunto; por isso, os filólogos consideram o diálogo como *aperçu* genial de um grande precursor, enquanto os historiadores da literatura o preferem classificar como obra de ocasião, sem afinidade com as outras atividades de Juan de Valdés. Esta última afirmação não está certa. O *Diálogo de la lengua* parece-se bastante com os *Asolani*, de Bembo, e outras defesas da língua italiana contra os latinistas. Mas Valdés não é, como os italianos, ciceroniano, e sim erasmiano; a sua atitude não pode ter os motivos de um Bembo – sentimento da nacionalidade romano-italiana – e sim outros: a preferência pela língua nacional, contra o latim da Igreja católica, é comum a todos os reformadores. Nesta altura, intervêm os protestantes ortodoxos: na "nuvem de testemunhas", que é a glória do século XVI, entre Lutero e Melanchthon, Calvino e Beza, Zwingli e Farel, Ochino e Knox, falta um espanhol; e quem poderia melhor preencher a lacuna do que Juan de Valdés, que traduziu o Evangelho de Mateus e os salmos para o castelhano e catequizou até os heréticos italianos? Valdés, porém, não é luterano, nem calvinista, nem ortodoxo de qualquer Igreja protestante. Partindo da seita mística dos "Alumbrados", fundando em Nápoles um grupo de "cristãos interiores", "catequizando en mal hora" a poetisa mística Vittoria Colonna, Juan de Valdés é um místico; e místicos não havia nem podia haver entre luteranos e calvinistas. Em Valdés revela-se de novo a raiz mística, derivada dos místicos holandeses, do pensamento de Erasmo. O ideal secreto de Erasmo fora uma "Terceira Igreja", entre Catolicismo e Protestantismo, a Igreja do humanismo cristão; nesta, o misticismo teria sido substituído pela inteligência esclarecida – mas não se fundam Igrejas sobre a inteligência. Em Juan de Valdés, erasmiano místico, sucumbiu a última possibilidade de uma Igreja erasmiana. A ideia da Terceira Igreja sobreviveu apenas fora do humanismo, entre os sectários anabatistas, nas massas incultas e excitadas pela inquietação social. Por isso, essas seitas e as suas sucessoras contribuirão, no século XVIII, para a vitória do racionalismo e da Revolução. Na hora de Juan de Valdés, porém, a aliança entre a Igreja romana e o humanismo, concluída em face da fogueira de Savonarola, estava quebrada; o concílio de Trento acabara com os restos do erasmianismo, e a hora do Barroco chegara.

A Reforma não podia deixar de exercer poderosíssima influência em todas as literaturas. A arma literária da Reforma era a tradução da Bíblia.

Com a tradução do Novo testamento por Lutero, em 1522, iniciou-se a Reforma alemã, e a Reforma inglesa não ficou consolidada antes da aceitação da "Authorized Version", em 1611. Como nenhum outro livro, antes ou depois, a Bíblia divulgou-se nos países dos novos credos, tornou-se leitura diária de todas as classes, da aristocracia e dos eruditos até aos artífices e camponeses, conferindo nova dignidade, quase dignidade sacral, à língua na qual o Verbo divino foi lido, e unindo a nação inteira em torno dessa língua, que era ao mesmo tempo a do culto, comum a todos; a Bíblia alemã, inglesa, holandesa, consolidou nações já conscientes; a nação dinamarquesa e a sueca foram criadas pelas Bíblias dos seus reformadores[652].

"Bíblia" não significa "livro", mas "livros". Com efeito, não se trata de um livro só, ou de dois – o Velho e o Novo Testamento – mas de duas coleções de literatura religiosa, histórica e poética, ou antes, de duas literaturas inteiras. O Velho Testamento é tudo o que ficou da literatura do antigo povo judeu, mas bastante para constituir uma literatura. Os grandes símbolos cosmológicos e os trabalhos e viagens pré-históricas dos patriarcas no Gênese, a legislação severa e teocrática dos outros livros do Pentateuco, as histórias de bravura e crueldade, devoção e apostasia de pastores e reis orientais, nos Juízes e Reis, a visão misteriosa da História universal, no Daniel, o idílio pastoral de Rute, a paixão nacional de Ester, o ardor sensual do Cântico dos Cânticos e o pessimismo desesperado de Jó, o cepticismo do Eclesiastes e a sabedoria prática dos Provérbios, e o desespero e júbilo lírico do Saltério, os hinos de Isaías e as lamentações de Jeremias, as reivindicações sociais de Amos e as visões de Ezequiel e dos outros profetas – nessa "velha" Bíblia há tudo o que a gente pode sentir e pensar e exprimir.

O Novo Testamento também constitui uma literatura independente: não está escrito no grego de Sófocles e Platão, mas na *koiné*, na "língua geral" das classes baixas da parte oriental do Império Romano, e é o único grande monumento literário daquele conglomerado de nações e das suas angústias e esperanças: os grandes discursos éticos de Jesus no *Evangelho segundo são Mateus*, as parábolas novelísticas do *Evangelho segundo são Lucas*, a teologia mística do *Evangelho segundo são João*, as vicissitudes da primeira história eclesiástica, nos Atos dos Apóstolos, eloquência, sutileza teológica e abundância de coração, nas epístolas de são Paulo, visões

monstruosas, ameaças terrificantes e hino interminável do *Apocalypsis* – os "livros" compreendem tudo, do começo até o fim do mundo.

O conhecimento desse Cosmos religioso e poético através das traduções abriu às nações europeias mundos históricos e lados da natureza humana dos quais a literatura greco-romana não soubera nada. A transformação de todos os conceitos emocionais e intelectuais que a Europa experimentou pelo conhecimento da Bíblia só pode ser apreciada através da história complicada das traduções.

A primeira é a tradução alemã de Lutero[653]: o Novo Testamento, de 1522, e o Velho Testamento, de 1534. As traduções que os protestantes alemães hoje usam, exibem ainda o nome do reformador, nas folhas de rosto; mas diferem essencialmente do original. As sucessivas revisões do texto impuseram-se, não apenas pelos progressos da ciência filológica e exegética, mas em primeira linha pelos progressos da língua; só dificilmente se lê hoje o original. Lutero não criou a língua alemã moderna – só a usou e aperfeiçoou com mestria incomparável – nem a moldou definitivamente. Mas encheu-a. A língua alemã, da expressão solene ou erudita até a conversa simplíssima dos camponeses, está cheia de citações e alusões bíblicas, as mais das vezes já não reconhecidas como tais. Um alemão não pode dizer vinte palavras sem empregar uma expressão bíblica, quer dizer, luterana, e isto se aplica também aos católicos, que durante a unificação linguística do século XVIII adotaram a língua de Lutero. Nem o racionalismo nem o classicismo de Weimar foram capazes de eliminar o caráter bíblico da língua alemã; um estudo especializado revelou a existência de inúmeras expressões e metáforas da Bíblia luterana nas poesias e escritos do menos cristão entre os poetas alemães, Goethe[654]; encontram-se metáforas bíblico-luteranas, e isso em número considerável, nas pastorais dos bispos católicos, que adotaram deste modo a língua do livro cuja propriedade os seus predecessores puniram pela morte dos heréticos. A unidade real da nação alemã ainda é duvidosa: até onde existe, é obra da Bíblia luterana.

O mesmo fenômeno repetiu-se em várias outras nações europeias. A "Statenbijbel"[655], projetada pelo sínodo da Igreja calvinista holandesa, em Dordrecht, em 1619, e realizada por uma comissão de seis tradutores até 1637, consolidou definitivamente as diferenças entre a língua holandesa e a língua alemã. A presença de dois flamengos entre aqueles tradutores deu à

"Statenbijbel" um aspecto linguístico mais geral e facilitou, três séculos mais tarde, a unificação linguística dos holandeses protestantes e dos flamengos católicos. Na Escandinávia, a Bíblia quase criou línguas, literaturas e nações. Christiern Pedersen[656], padre dinamarquês que traduzira a crônica nacional de Saxo Grammaticus, tornou-se, por outra tradução, o reformador da Dinamarca: a Bíblia que se chama, do nome do rei que a autorizou, "Kong Christierns Bibel", e que é o primeiro monumento até hoje vivo da literatura dinamarquesa; em Pedersen encontram-se as últimas lembranças do passado pagão, conservadas nas crônica de Saxo, com a cristianização enfim completa. Entre os tradutores-reformadores do século XVI, a única personalidade que se pode comparar ao próprio Lutero, é o sueco Olaus Petri[657], chanceler, reformador, historiador, poeta, que deixou a memória do caráter mais poderoso e mais duvidoso da história nacional; em todo o caso, criou aos suecos a língua e a consciência nacional. Com Pedersen e Petri entram na literatura europeia as duas nações que darão Ibsen e Strindberg. A Reforma, que significou retirada da Europa para os alemães, significou europeização para os povos nórdicos.

O caso mais importante é a Bíblia inglesa[658]. Mas a história é complicada. O primeiro tradutor é o principal: William Tindale. Da sua tradução do Novo Testamento, em estilo solene e arcaico, que é um equivalente perfeito do latim da Vulgata, sobrevivem, quase sem alteração, os salmos como parte da liturgia anglicana. Tindale era protestante; mas a Inglaterra seguiu o caminho diferente de uma Reforma parcial, pela mera vontade do rei. Em 1539, o Bispo Miles Coverdale deu à nova Igreja Anglicana a *Great Bible*, da qual no ano seguinte, sob os auspícios do Arcebispo Cranmer, foi feita uma revisão: a *Cranmer Bible*. A reação católica da rainha Maria Tudor interrompeu a evolução, e nesse tempo, os protestantes ingleses, não satisfeitos com os trabalhos anteriores, criaram a *Geneva Bible* (1560), obra de William Whittingham; é a Bíblia dos puritanos, a Bíblia em cuja língua Cromwell arengou aos seus soldados, a Bíblia que acompanhou os "Pilgrim Fathers" para a América. Após a consolidação da Igreja anglicana pela rainha Elizabeth I, o Arcebispo Parker editou, em 1568, a *Bishop's Bible*; mas esta não satisfez, depois, o rei Jaime I, que dirigiu a igreja anglicana definitivamente para a "via media", meio termo entre protestantismo e catolicismo. Em 1604, o rei recomendou aos bispos nova

tradução, que foi elaborada durante sete anos, por uma comissão de 47 tradutores, entre eles homens tão eruditos e santos como Andrewes. O resultado foi a tradução de 1611, chamada *King James' Bible*, do nome do monarca, ou *Authorized Version*, porque o seu uso foi "autorizado". Que significam essas complicações históricas?

Em parte, são consequências da índole bem inglesa daquela Igreja. Não foi criada pela consciência de reformadores eclesiásticos, nem pela vontade da nação, e sim por um ato arbitrário do rei Henrique VIII, que pretendeu conservar as instituições católicas e substituir apenas a autoridade papal pela autoridade do monarca. Não era possível, porém, afastar as influências protestantes, e o resultado, após muitas fases dolorosas de transição, foi aquela "via media": um "compromisso" bem inglês. A própria *King James' Bible* é, aliás, um "compromisso" entre a *Bishop's Bible* e o texto de Tindale. A *Authorized Version* é uma obra de arte extraordinária: reúne ao gênio linguístico de Tindale, só comparável ao de Lutero, a serenidade equilibrada dos bispos e eruditos da "via media". O estudo das evoluções do texto, de Tindale até 1611, é sobremaneira atraente e esclarecedor quanto ao gênio da língua inglesa. Mas a *Authorized Version* não foi elaborada, afinal, para fins literários; tratava-se da tarefa de tornar aceitável à nação inteira o texto do Verbo divino. Aquelas oscilações, durante quase um século, devem ter outro sentido, mais profundo do que os motivos políticos e filológicos indicam. A verdade é que a chamada *Authorized Version* nunca foi realmente "autorizada"; venceu pelo uso, o que é também um processo bem inglês, indicando que a obra resolvera satisfatoriamente uma dificuldade que ninguém quisera admitir. A língua inglesa é resultado da fusão de duas nações: dos anglo-saxões, de língua germânica, e dos normandos, de língua francesa. O equilíbrio, alcançado em Chaucer, foi novamente ameaçado pela Renascença, em favor dos elementos latinos. Quer dizer, a europeização da literatura inglesa era capaz de separar, outra vez, a nação em duas classes de línguas sensivelmente diversas. Só a Bíblia, o livro comum de todos, podia restabelecer o equilíbrio. Na língua da *Authorized Version*, escreveu Milton a sua poesia classicista e escreveu Bunyan a sua alegoria popular. A *Authorized Version* terminou, na Inglaterra, a fase da Renascença de importação estrangeira; transformou-se em fundamento linguístico da literatura inglesa moderna.

Já se mencionou a ideia algo fantasiosa de explicar as particularidades da Espanha e da Rússia pela "falta de uma Renascença". Daria um resultado mais restrito e mais seguro a classificação das literaturas europeias conforme as influências que receberam ou deixaram de receber das traduções bíblicas. Na Espanha, a influência da língua bíblica, através da Vulgata latina, limita-se a escritores eruditos. Em Portugal, a tradução da Bíblia (1791), pelo padre oratoriano Antônio Pereira de Figueiredo, partidário de Pombal, é uma obra notável de arte literária; mas chegou tarde demais. O sentido da expressão "influência das traduções da Bíblia" não se pode esclarecer melhor do que a propósito das traduções francesas[659]. Surgiram trabalhos apreciáveis: a primeira tradução (1528/1530) por Jacques Le Fèbre d'Étaples, protestante e antierasmiano; depois, a tradução calvinista (1535), de Robert Olivétan; enfim, a tradução de Sébastien Castellion (1555). Na literatura francesa existe uma grande tradição de linguagem bíblica: em Malherbe, Racine (*Athalie*), Bossuet, Chateaubriand, Lamennais, Vigny, Hugo. Contudo, é menos uma tradição do que uma série de casos individuais, porque no país católico não existe um texto bíblico geralmente conhecido e aceito que tivesse entrado na consciência linguística da nação. Uma literatura coerente de inspiração bíblica só poderia existir, na França, entre os huguenotes do século XVI; existe, e é um dos resultados literários mais importantes da Reforma.

A literatura dos huguenotes perdeu a importância já muito antes da revogação do edito de Nantes; o classicismo vitorioso, católico, humanista e conformista, era incompatível com o calvinismo. A crítica francesa julgou a literatura dos huguenotes do ponto de vista do classicismo e chegou a equívoco: apreciou Marguerite de Navarre e a *Satire Ménippée* como representantes do "espírito gaulês"; desprezou Du Bartas; e quase esqueceu D'Aubigné. Evitando-se o anacronismo, o julgamento será diferente: não se encontrará muita coisa nos dois primeiros; D'Aubigné já foi reconhecido como o grande poeta que é; e quanto a Du Bartas, resta colocá-lo na situação histórica que lhe cabe.

Marguerite de Navarre[660] foi uma grande personalidade, de costumes severos e profundamente religiosa. É necessário prestar atenção às lições morais tiradas por ela dos contos licenciosos do *Heptaméron*, obra à maneira de Boccaccio. A sua poesia religiosa não é menos moralista, de

tipo medieval, e as suas poesias profanas não revelam espírito da Pléiade, e sim o estilo de Marot. O protestantismo de Marguerite de Navarre é oposição de uma alma medieval, à qual não são alheias certas licenças, inadmissíveis dentro da Renascença cristã; é esse medievalismo que parece "espírito gaulês".

Equívoco parecido torna possível um julgamento mais favorável da *Satire Ménippée*[661]. Brunetière, munido dos antolhos do classicista e do político tradicionalista, negou valor à obra, que é a sátira mais elaborada da literatura francesa, sátira contra os revoltados católicos da Ligue e em favor do rei legítimo Henrique IV, que terminará a guerra civil, convertendo-se ao catolicismo e concedendo tolerância aos protestantes. As "parades" dos católicos e as "harangues" dos seus chefes são obras-primas de jornalismo parodístico. A forma é das danças macabras ou do *Narrenschiff*, e os autores são burgueses do tipo da burguesia medieval, se bem que de formação humanista: o juiz Nicolas Rapin, o Cônego Pierre Le Roy, o Professor Jean Passerat, o *clerc* jurídico Jacques Gillot, o jurisconsulto Pierre Pithou, o advogado Giller Durant, o Professor Florent Chrestien. É uma obra de espírito "flamboyant", não "gaulês", e o uso ocasional de latim macarrônico lembra mais Folengo do que Rabelais. "Ces messieurs" são representantes do antifeudalismo da cidade medieval, apoiando o rei contra os aristocratas "fuori le mura". O fato, salientado por Brunetière, de que a *Satire Ménippée*, chegando tarde, não contribuiu muito para a vitória do rei, é só sintoma político do arcaísmo literário da sátira. E se a *Satire Ménippée* não pertence ao número reduzido das grandes sátiras que sobrevivem aos acontecimentos que as produziram, é porque não se apóia em convicções morais, permanentes, e sim em conveniências políticas do momento.

Deste modo, nem as obras de Marguerite de Navarre nem a *Satire Ménippée* constituem contribuição real para uma literatura francesa da Reforma; o lugar que a história literária lhes deu cabe a Du Bartas e D'Aubigné.

No conceito usual da sátira acentua-se demais o elemento cômico; as grandes sátiras da literatura universal nem sempre dão para rir, e o próprio riso é amargo. Há a sátira à maneira de Juvenal, na qual a "indignatio facit versus", e é desse tipo a sátira de D'Aubigné[662]. O classicismo francês, porém, não admitiu esta variedade de gênero; sátira, para Boileau e para

Voltaire, significa riso elegante ou de *bonhomme* sobre as grandes e pequenas fraquezas de outra gente, sátira à maneira de Horácio; e as *Tragiques*, essa sátira imensa contra a aliança do catolicismo fanático e do maquiavelismo cruel, só podiam ser interpretadas como poema épico das guerras de religião, gênero que repugna ao gênio francês. Além de tudo isso, a ideologia protestante de d'Aubigné era incompatível com o conformismo dos clássicos franceses e D'Aubigné foi esquecido. Quando o redescobriram, a superficialidade de um Faguet podia falar em "grande jornalismo metrificado", e a crítica psicológica podia explicar tudo pelas terrificantes lembranças de infância do poeta, que já com oito anos assistira à execução indescritivelmente cruel dos protestantes em Amboise, e a quem o cheiro de sangue perseguiu durante a vida inteira. A noite de são Bartolomeu encontrou em D'Aubigné o poeta das "cités ivres de sang"; sobre

"l'heure que le ciel fume de sang et d'âmes...";

D'Aubigné pronunciou a maldição dantesca do

"... de l'enfer il ne sort
Que l'éternelle soif de l'impossible mort";

à pergunta indignada a Deus:

"Veux-tu longtemps laisser, en cette terre ronde,
Régner ton ennemi?"

responde a profecia, digna dos profetas mais furiosos do Velho Testamento:

"Venez, célestes feux, courez, feux éternels,

Volez! ceux de Sodome oncques ne furent tels."

O próprio D'Aubigné confessa:

"....................mes vers échauffés
Ne sont rien que de sang et de meurtre étoffés."

Mas até no "dies irae" do *Jugement*, o poeta ao qual a comparação com Dante não esmaga, encontra o seu Paraíso dos eleitos, onde

"L'air n'est plus que rayons, tant il est semé d'anges."

Acumularam-se, com intenção, as citações. Se a indignação jamais fez versos, nunca os fez mais poderosos. D'Aubigné é, sem dúvida, um dos maiores poetas da língua francesa.

Mas este D'Aubigné não é D'Aubigné inteiro. Existe o outro, o dos versos apaixonados a Diane Salviati. O torturado que no começo do *Printemps* foge para "les déserts, les roches égarées", não é o poeta da "Église du désert", como os huguenotes chamavam a sua Igreja sem existência legal: é o poeta da *Hécatombe*, repetindo em 100 sonetos petrarquescos, mas cheios de paixão violenta, que "Diane me tue". É o mesmo D'Aubigné que, já com quase 70 anos de idade, lançou contra a corte corrompida de Maria de Médicis o romance satírico *Les aventures du baron de Faeneste*, desta vez uma sátira que pretende matar pelo riso. Do encontro da indignação moral com a paixão violenta nasceu a sátira das *Tragiques*, nas quais *Miséres, Princes* e *Chambre dorée*, lembrando as "malebolge" de Dante, estão ao lado dos livros *Feux*, *Fers*, *Vengeance* e *Jugement*. Aos poetas da Pléiade, e aos classicistas igualmente, D'Aubigné podia responder:

"Ce siècle, autre en ses moeurs, demande un autre style."

Se o calvinismo francês não tivesse perdido a sua força em "sang et meurtre", D'Aubigné teria sido o primeiro grande poeta de um Barroco francês.

Esta última hipótese contribui para a compreensão do curioso destino literário de Du Bartas[663]: um dos poetas franceses de maior sucesso no estrangeiro, desprezado porém na França. A sua *Semaine* é uma versificação exuberante, mas pouco hábil, do "Hexaemeron", dos seis dias da criação do mundo, segundo a descrição no começo do Velho Testamento. O sucesso desse poema no século XVII foi, fora da França, espantoso. Para começar pela Inglaterra protestante: *La Semaine*, traduzida pelo puritano Josuah Silvester, influenciou Phineas Fletcher e, o que é mais notável, vestígios seus encontram-se no *Paradise Lost*, de Milton. A obra foi traduzida pelo maior dos poetas holandeses, Vondel, e inspirou Arrebo, o primeiro grande poeta da literatura dinamarquesa. Na própria Itália, Tasso imitou-a no *Mondo creato*, e até de um espanhol, Alonso de Azevedo, existe uma *Creación del mundo* (1615). A glória de Du Bartas reacendeu-se no século XVIII; as suas descrições da natureza serviram de modelo à corrente paisagista do pré-romantismo, desde Thomson, e um dos últimos admiradores de *La Semaine* foi Goethe. Na França, porém, a fama de Du Bartas acabou com a reforma classicista da poesia, por Malherbe; desde então, o poeta de *La Semaine* aparece aos franceses como maneirista, cheio de mau gosto e de todos os defeitos da Pléiade sem os seus encantos: hipertrofia de metáforas e neologismos, linguagem artificial. O julgamento não é de todo injusto: Du Bartas é caricatura de Ronsard; mas, da mesma maneira – sem tentativa de comparar os valores, que seria absurda – que Góngora é a "caricatura" de Garcilaso de la Vega, e como Marino é a "caricatura" dos petrarquistas do "Cinquecento". Em toda a parte se encontram as raízes do estilo barroco no próprio estilo renascentista: no artifício de uma linguagem culta, diferente da comum, na paixão pelas alusões eruditas e mitológicas, na elaboração de metáforas estereotipadas, usadas como hieróglifos de uma escrita secreta; "el gongorismo es la síntesis y la condensación intensificada de la lírica del Renacimiento, es decir, la síntesis española de la tradición poética grecolatina."[664] Du Bartas é o "Góngora" de Ronsard; daí o seu êxito espantoso no Barroco, mas só fora da França que voltou ao classicismo. Esse fato permite algumas conclusões importantes: existe um Barroco protestante;

quem resistiu com a maior tenacidade ao Barroco, não foram os protestantes e sim a França da Contrarreforma católica; enfim, a "síntese francesa" teria sido obra dos anti-humanistas e antierasmianos franceses, dos huguenotes. Mas estes foram vencidos. Por isso, Du Bartas não é um começo, mas um fim.

Na França da segunda metade do século XVI, a fronteira entre as confissões é sobretudo uma fronteira social: as massas do povo continuavam católicas; a aristocracia, a alta burguesia e os jurisconsultos constituíam uma elite protestante, o que também os predispunha para o estilo barroco. Nos países onde a população inteira se tornou protestante, faltou esse elemento da evolução estilística; o Barroco protestante tem outras razões de ser. A Reforma alemã, dinamarquesa, sueca é movimento popular, e ao povo é que se dirige a literatura reformatória dos países germânicos.

A base dogmática do luteranismo exclui a mística; não pode haver união mística entre o pecador obstinado e confiante e o seu Deus, que só se revela na fé. Mas isso não exclui relações, por assim dizer, íntimas, como que familiares. A devoção luterana tem algo de intimismo pessoal, aproximando-se de certos sentimentalismos religiosos da Idade Média; só lentamente os luteranos conseguiram separar-se da mariologia, e Bernard de Clairvaux se conservou sempre, para eles, um nome caro. A religiosidade luterana é expressão fiel da vida luterana: pequenos-burgueses e camponeses, excluídos da vida pública pelas autoridades nas quais têm confiança absoluta, cumprindo religiosamente os deveres da sua profissão e da vida familiar, lendo de noite a Bíblia em presença dos filhos e dos criados; e no domingo, cantando na igreja os corais, acompanhados de órgão, que constituem a parte central da liturgia luterana. É uma literatura *sui generis*, a poesia lírica eclesiástica dos luteranos alemães[665], feita para o povo e cantada pelo povo. Não pode exibir galas barrocas; retoma a tradição da canção popular alemã, do *lied*. Por isso, esses textos, expressões íntimas da alma alemã, são intraduzíveis; o que pode dar aos estrangeiros uma ideia deles é a música de Bach. Nas guerras da Contrarreforma, os protestantes deixaram-se matar "pela Bíblia e pelo Gesangbuch"; o "Gesangbuch" é a coleção das canções que se cantam na igreja luterana.

O fundador foi o próprio Lutero[666]: as suas 37 canções, na maior parte versões de salmos, não são obras de um poeta, mas efusões ocasionais, em

língua dura e inábil que não revela o grande prosador, mas são sinceras, às vezes tão irresistíveis como a "marselhesa" da Reforma, o "Ein feste Burg ist unser Gott", às vezes íntimas como "Vom Himmel hoch da komm ich her", às vezes angustiadas como "Mit Fried und Freud fahr ich dahin". Os primeiros versos de muitos corais de Lutero e dos seus sucessores são conhecidíssimos no mundo inteiro, porque deram tema e título às cantatas de Johann Sebastian Bach. Assim, "Allein Gott in der Höh' sei Eher" e "O Lamm Gottes unschuldig", de Nicolaus Decius (c. 1523); "Wachet auf, ruft uns die Stimme", de Philipp Nicolai (1556-1608); "Wie schön leuchtet der Morgenstern", de Josua Stegman (1588-1632); "Jerusalem, du hochgebaute Stadt", de Johann Matthaeus Mayfarth (1590-1642); "Nun danket alle Gott", de Martin Rinckart (1586-1649); "O Gott, du frommer Gott", do vigário Johann Heermann (1585-1647), ao qual o "Gesangbuch" deve mais canções do que a qualquer outro poeta da época. Alguns dos corais mais conhecidos são obras de príncipes, como "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'," do Duque Guilherme II de Weimar († 1662), ou a popularíssima canção, usada na ocasião dos enterros, "Jesus, meine Zuversicht", da princesa Luise Henriette de Brandenburgo (1627-1667); como para provar que a poesia luterana é obra da nação inteira, constituindo o "povo de Deus".

Essas canções não podem ser lembradas sem a música que as acompanha. Poesia autônoma é, porém, a de Paul Gerhardt[667], o maior poeta da igreja luterana; aproxima-se mais do que os outros poetas dos corais da poesia lírica "moderna", do século XVIII. "Nun ruhen alle Waelder", "Ich Weiss dass mein Erloeser lebet", "Befiehl du meine Wege", são as mais belas canções eclesiásticas populares da literatura universal, e "O Haupt voll Blut und Wunden" (versão livre do "Salve caput cruentatum", de Bernard de Clairvaux) figura dignamente na *Paixão segundo são Mateus*, de Johann Sebastian Bach.

Existe, aliás, certa desarmonia entre a poesia extremamente simples daquelas canções e a música altamente elaborada, barroca, de Bach. Mas a poesia religiosa dos poetas alemães cultos da época também devia fatalmente exercer influência no "Gesangbuch", manifestando-se no estilo mais artificial ou na emoção mais intensa de corais "barrocos" como "O Ewigkeit, du Donnerwort", de Johann Rist (1607-1667), "Schmuecke dich,

o liebe Seele", de Johann Frank (1618-1677), "Lobe den Herrn, den maechtigen Koenig der Ehren", de Joachim Neander (1650-1680). A canção luterana acabou, enfim, em artifícios e sentimentalismo.

Tinha começado como poesia popular; tinha recebido influências barrocas; e perdeu, enfim, sua razão de ser, adaptando-se ao racionalismo sentimental da ilustração alemã[668].

Merece ainda menção, por motivos especiais, a poesia luterana dinamarquesa. O seu caminho de evolução foi o contrário do da alemã. Começou com a poesia elaborada de Arrebo[669], que imitou no *Hexaemeron* a *Semaine*, de Du Bartas, e é chamado o "pai da literatura dinamarquesa"; e chegou ao cume em Thomas Kingo[670]. Este é um grande poeta, talvez maior do que qualquer dos luteranos alemães. Escreveu canções para as ocasiões rotineiras da vida de paróquia e para a devoção individual, verdadeiros salmos, não indignos do rei israelita, em forma muito simples e de emoção intensa; as classes altas da Dinamarca do século XVII falavam alemão, e só o povo conservava a língua nacional; a canção eclesiástica de Kingo, dizia-se, "abriu a esse pobre povo as portas do Céu". Dele descende, ainda no século XIX, a canção eclesiástica de Grundtvig, que foi o criador das famosas universidades populares e da civilização democrática da Dinamarca.

A atmosfera da literatura luterana é privada, doméstica; é atmosfera de casa de família, de igreja de aldeia. Na poesia dos calvinistas há algo da alta sociedade. O voluntarismo tempestuoso dos adeptos de Calvino, certos de serem eleitos pela predestinação divina, rejeitou a proteção do Estado autoritário; organizaram-se em comunidades independentes, democráticas, que acabaram conquistando o Estado e impondo-lhe a soberania popular e a disciplina cristã. São os futuros liberais, democratas e não conformistas de toda a espécie. Um homem assim encontra-se nos começos da literatura calvinista dos Países-Baixos, Marnix van St. Aldegonde[671], o famoso burgomestre de Antuérpia, aristocrata orgulhoso e chefe da revolução popular, perseguidor fanático dos católicos e profeta da tolerância religiosa, jornalista em inúmeros tratados e folhetos, em língua francesa, contra a dominação espanhola, e poderoso poeta em língua holandesa: o *Bienkorf der H. Roomsche Kerke* é uma sátira violenta contra a Igreja romana, apresentada como colmeia pululando de prelados e jesuítas, ridicularizados em palavras

e palavrões enormes, neologismos grosseiros, que lembram a língua de Rabelais. Os salmos de Marnix soam como canções bélicas; e uma vez conseguiu escrever um *lied* realmente emotivo, religioso: o "Wilhelmus van Nassouwe", que é até hoje o hino nacional da Holanda.

Na poesia reformatória da Holanda lutam incessantemente o estilo popular e o estilo barroco: é uma nação de humanistas, burgueses e camponeses, unida pela religião igualitária. O tom popular é mais forte – e isto é significativo – na poesia das minorias religiosas: Johannes Stalpaert van der Wiele[672], vigário católico, poeta ingênuo de devoção medieval e expressão já pré-barroca, e Camphuysen[673], pregador não conformista, muito perseguido, grande poeta menor que sabe exprimir emoções simples em formas complicadas que parecem simples – o que é arte consumada. Camphuysen é o poeta religioso mais querido da Holanda; os sete versos de rima única do seu poema "Daar moet veel strijds gestreden zijn..." acompanharam gerações de holandeses no desespero, na gratidão, e para a cova. O lado grandioso do calvinismo, em que a majestade divina, despida de música e artes, se revela só no verbo, é representado por Jacobus Revius[674], dono de ritmos violentos contra os papistas e de acordes como de órgãos para os seus, e também de confissões contritas. Revius é poeta de alta musicalidade e de ortodoxia impecável; as suas qualidades, modificadas pelo espírito do Rococó, voltam na poesia de Jan Luyken[675], cuja religiosidade íntima, quase luterana, influenciada pela leitura dos místicos alemães, se revela, nas poesias profanas, de espontaneidade surpreendente, festejando os passeios ao ar livre e o canto dos pássaros, cheia das boas coisas da natureza e até do amor sensual. Já se sente o ar livre do século XVIII. O estilo poético dessa lírica protestante holandesa já é, aliás, barroco; na Holanda se pode falar em Barroco protestante[676].

O sonho de Erasmo, a "Terceira Igreja" entre catolicismo e protestantismo, a igreja dos humanistas, pura como a protestante e bela como a católica, não se realizou. Mas realizou-se outra "via media" entre as confissões: o "compromisso" inglês, a Igreja anglicana. Só no século XVIII essa Igreja toma as feições do liberalismo e no século XIX irá declarar-se protestante, não sem excitar a oposição interna do "Oxford Movement". A princípio, o "protestantismo" da Igreja da Inglaterra limita-se à

independência administrativa em relação a Roma, ao uso da língua nacional no culto, enquanto as modificações do dogma ficam muito cautelosamente formuladas. A Igreja anglicana confessa-se cismática, mas não se julga herética. É uma Igreja "católica" sem papa, com arcebispos e bispos casados, catedrais e liturgia, mas sem monges. Um "compromisso" tão artificial não pode ter forte base popular. Durante certo tempo, os ingleses não sabiam bem se eram protestantes ou católicos; certas alusões em Shakespeare não se explicam por um suposto catolicismo secreto do poeta, mas por essa ambiguidade generalizada. No começo do século XVII, a Igreja anglicana é uma Igreja de *scholars* de Oxford e Cambridge, de prelados e jurisconsultos eruditíssimos, de equilíbrio sereno; o povo permanece católico ou adere ao puritanismo. Só durante as lutas constitucionais, quando aristocratas alegres e camponeses ingênuos apóiam o rei da casa Stuart contra o parlamentarismo dos puritanos, é que a Igreja anglicana encontra uma base popular. A literatura da "via media" reflete essa evolução.

A fase inicial, católica, é representada pela liturgia anglicana, o *Book of Common Prayer*[677]. A sua história complicada acompanha a das versões inglesas da Bíblia; no centro dos esforços dos redatores e revisores está a vontade de exprimir em inglês solene e popular ao mesmo tempo as fórmulas da liturgia latina. O resultado é surpreendente. Na *praefatio* das Missas católicas para Natal, Epifania, Páscoa e certas outras festas, o celebrante canta com o coro: "ideo cum Angelis et Archangelis, cum Thronis et Dominationibus cumque omni militia caelestis exercitus hymnum gloriae tuae canimus, sine fine dicents: Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus, Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis." E no *Book of Common Prayer*, na "Order for the Administration of the Lord's Supper", aquele texto aparece assim: "Therefore with Angels and Archangels, and with all the Company of Heaven, we laud and magnify thy glorious Name; evermore praising Thee, and saying, Holy, holy, holy, Lord God of Hosts, Heaven and Earth are full of thy glory; Glory be to Thee, O Lord most High. Amen." O texto inglês é menos solene, menos pomposo; mas dá, estranhamente, a impressão de ser mais arcaico; Rudolf Otto diria que tem maior "valor numinoso". Fora da liturgia romana não existe no mundo outra comparável a esta inglesa. Nasceu a dignidade de uma língua, destinada a grandes coisas.

Depois, a Igreja é dos *scholars*. Figura aristocrática é Lancelot Andrewes[678], colaborador da *Authorized Version* da Bíblia e um dos santos da corrente católica dentro da Igreja Anglicana. Os seus sermões, dirigidos a um público de teólogos e eruditos, são de leitura difícil, não pela forma, mas pelo rigor dogmático das deduções e pelo rigor lógico da sintaxe; mas por trás da erudição arde a fé mística que lhe inspirou as *Preces privatae*: não eram destinadas à publicação, essas rezas que o santo redigiu para o seu uso particular, em grego, ou hebraico, como se quisesse falar com Deus nas línguas em que falava o Espírito Santo. Já foram comparadas aos exercícios de santo Inacio de Loyola, mas parecem-se mais com os hinos da Igreja oriental. No fundo, não existe coisa parecida no mundo. Com Andrewes, essa Igreja oficial alcança profundeza religiosa. Com Richard Hooker[679], alcança forma humanista. É um conservador bem inglês, representante de uma Igreja aristocrática, fidelíssima ao Estado, e, contudo, conservando a independência orgulhosa de uma igreja católica, composta de ingleses livres. Escreve um inglês quase latino, de largos períodos ciceronianos, e apesar disso de uma naturalidade como de conversa entre *gentlemen* no clube. Hooker é todo dignidade, prelado, universitário, e, no entanto, homem prático, com senso parlamentar. É o "compromisso" encarnado, um inglês admirável.

A biografia de Hooker foi escrita por Izaak Walton, comerciante de ferragens na City de Londres e mestre imortal dos pescadores à linha. Começa a fase popular da Igreja anglicana, "popular", porém, entre aspas: será sempre Igreja dos que cursaram boas escolas ou são "pessoas gradas", tais como os "cavaliers" que apóiam o rei. George Wither[680] não era destes; era puritano e bateu-se pelo Parlamento. Mas começou escrevendo versos eróticos como os "cavaliers" – "I loved a lass, a fair one" e "Shall I, wasting in despair" estão em todas as antologias – e os seus hinos não têm nada em comum com a poesia puritana; são canções simples e sinceras que os anglicanos adotaram, e Wither é considerado como o criador da hinografia da Igreja da Inglaterra. O mestre, porém, é Quarles[681], que tampouco é grande poeta: mas os seus *Emblemes*, espécie de epigramas espirituosos de conteúdo religioso, "*metaphysical poetry* de lugares-comuns", tornaram-no popular, e os seus hinos são autênticas canções eclesiásticas no sentido dos corais alemães. Com Quarles principia a evolução, dentro da igreja

aristocrática e humanista, para a religiosidade popular; no século XVIII, encontrará sucessores entre os metodistas e em Cowper, o poeta religioso do pré-romantismo.

O resultado da Reforma são três Igrejas – a luterana, a calvinista, e a anglicana – diferentes não apenas pelos aspectos administrativos, dogmáticos e litúrgicos, mas também com respeito às bases e doutrinas sociais[682]. A Igreja luterana – a dos pequenos-burgueses, camponeses e burocratas – separada da vida pública, cultivando as virtudes da vida profissional e familiar, educando cidadãos, submissos de Estados autocráticos e pensadores libérrimos de teorias audaciosas, será a Igreja das universidades e exércitos prussianos. A Igreja calvinista – a dos burgueses e eruditos – apoderando-se da direção política, cultivando o senso prático e a vontade independente, educando democratas oposicionistas e grandes capitalistas, será a Igreja do imperialismo e liberalismo anglo-saxônico. A Igreja anglicana – a dos aristocratas e professores – escolheu a "via media" entre humanismo prático e religiosidade católica. Neste sentido, a Igreja da Inglaterra é um ramo, socialmente pacificado, da "Terceira Igreja" de Erasmo. O outro ramo da "Terceira Igreja" é o dos sectários radicais, radicais na dogmática e na revolução social. Destes surgirão as mil seitas do mundo anglo-americano, precursoras do livre-pensamento e do socialismo. Mas a "Terceira Igreja" não é, por definição, protestante, e sim supraconfessional, protestante e católica ao mesmo tempo – e este humanismo católico teria desaparecido inteiramente do mundo do catolicismo romano?

Não desapareceu inteiramente. Por uma das famosas "ironias da História", aquele humanismo subsiste dentro da própria Igreja romana reformada pelo concílio de Trento. Com efeito, ao lado das Igrejas reformadas do protestantismo, existe na Europa, ao terminar o século XVI, mais uma Igreja reformada: a católica apostólica romana[683]. O sentido desta Reforma só podia ser uma reafirmação: a do livre-arbítrio, contra o determinismo dos protestantes. Definindo a doutrina que Erasmo tinha defendido em *De libero arbitrio*, a Igreja romana tornou-se herdeira do humanismo, salvando-o no momento do naufrágio definitivo dos humanistas. Está em relação íntima com isso o papel curiosamente ambíguo dos jesuítas. No momento em que a unidade espiritual do Ocidente se quebrou e a função do latim como língua internacional começou a enfraquecer, os jesuítas

salvaram pela *Ratio studiorum* o ensino das línguas clássicas, e com isso a sobrevivência do humanismo. É certo que fizeram isso para salvar a unidade romana da Igreja e revivificar os restos do universalismo medieval; e neste sentido a atuação dos jesuítas era passadista, "reacionária", em acordo com a sua atuação política contra as novas estruturas nacionais na França, Alemanha, Países-Baixos e Inglaterra. Já se observou, porém, o número considerável de jesuítas que desenvolveram atividades de oposição, "democráticas", como de "tribunos": os padres Mariana e Antônio Vieira, na Península Ibérica, Contzen na Alemanha, Skarga na Polônia. Já se observou que na grande luta entre a Companhia de Jesus e o jansenismo foram os jesuítas que defenderam os princípios "modernos", os do livre-arbítrio e da "acomodação" da religião às necessidades da vida no mundo. Essa atitude obedeceu estritamente às doutrinas do concílio de Trento, na elaboração das quais os jesuítas tinham colaborado da maneira mais decisiva – os padres jesuítas Jacobus Laynez e Alphonsus Salmeron eram legados pontifícios.

A Companhia de Jesus é uma fundação espanhola. Laynez e Salmeron eram espanhóis. No princípio que defenderam havia uma parcela de individualismo espanhol – o tipo de religiosidade dos *Exercitia spiritualia* é individualista – e uma parcela de erasmismo. A Europa contrarreformada será espanhola; compreende a Itália, Alemanha meridional e ocidental, Áustria e Bélgica, com postos avançados na França. Os efeitos serão diferentes. Na própria Espanha, o zelo da liberdade fomentará certo heroísmo vazio, o dom-quixotismo. No resto da Europa, as consequências serão outras.

A Renascença fora a aliança da aristocracia e do humanismo. A Reforma e o concílio de Trento colaboraram para esmagar o humanismo independente (a "Intelligentzia" da "Terceira Igreja", odiada igualmente por protestantes e católicos), e a herança cabe a outra aliança, à aliança entre o Estado burocrático e a burguesia. É o Estado absolutista do Barroco que destrói os restos do feudalismo, e, embora revestindo-se de todas as pompas aristocráticas, serve aos desígnios econômicos da burguesia. A política dos jesuítas em face dos Estados absolutistas era oportunista; dependia da atitude dos soberanos com relação à Igreja. Com isso, os jesuítas, defendendo ao mesmo tempo o direito divino dos reis e o direito de resistência do povo, fomentaram a inquietação, colaborando com correntes paralelas dentro das nações protestantes. Assim se criou uma mentalidade antitética, pondo em

movimento dialético a pompa monárquica, que parecia estabelecida por Deus para toda a eternidade. Essa mentalidade antitética é a do Barroco.

624 Cf. “O ‘Quattrocento’”, nota 442; “O ‘Cinquecento’”, nota 479, etc.

625 Martin Luther, 1483-1546 (cf. nota 666).
An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung (1520); *Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche* (1520); *Von der Freiheit eines Christenmenschen* (1520); Tradução do *Novo Testamento* (1522); *Geistliche Lieder* (1524); Tradução do *Velho Testamento* (1534); inúmeros sermões e tratados teológicos, etc.; *Tischreden* (1556).
Edição de Erlangen, 100 vols.: 67 vols. de obras em alemão, 2ª ed., 1862/1885, e 33 vols. de obras em latim, 1865/1873.
Edição crítica de Weimar, ainda incompleta, 54 vols., 1883/1928.
Edição por G. Buchwald, 3ª ed. 10 vols. Berlin, 1905/1906.
H. S. Denifle: *Luther und Luthertum in der ersten Entwicklung*. Vol. I, 2ª ed. Mainz, 1906. Vol II, Mainz, 1905.
G. Buchwald: *Martin Luther*. 3ª ed., Leipzig, 1917.
H. Grisar*: Luthers Leben und Werke*. 2ª ed., 3 vols. Freiburg, 1926.
J. Febvre: *Un destin. Martin Luther*. Paris, 1928.
J. Mackinnon: *Luther and the Reformation.* 4 vols. London, 1925-1930.

626 O. Reichert: *Luthers deutsche Bibel.* Tuebingen, 1910.
K. Burdach: *Vorspiel*. Halle, 1925.

627 E. Troeltsch: “Protestantisches Christentum und Kirche in der Neuzeit”. (In: *Die Kultur der Gergenwart*, edit. por P. Hinneberg, P. I. t. IV, Vol. I, Leipzig, 1906). – Cf. nota 682.

628 Jean Calvin, 1509-1564.
Institutio religionis Christianae (1536); edição francesa: *Institution de la religion chrétienne* (1541).
Edição da versão francesa por A. Lefranc e J. Pannier, 2 vols., Paris, 1912/1913.
A. Autin: *L' Institution chrétienne de Calvin*. Paris, 1929.
P. Imbart de la Tour: *Calvin*. *L' Institution chrétienne.* Paris, 1935.

629 Ulrich Zwingli 1484-1531.
R. Staehelin: *U. Zwingli*. 2 vols. Basel, 1895/1897.
W. Koehler: *Die Geisteswelt Ulrich Zwinglis.* Gotha, 1920.

630 E. Bruggeman: *Les mystiques flamands*. Lille, 1928.

631 John Colet, c. 1467-1519.
J. A. R. Marriott: *The Life of John Colet.* London, 1933.

632 Desiderius Erasmus de Rotterdam (Gerrit Gerritssoon), 1467-1536.
Adagiorum Collectanea (1500); *Enchiridion Militis Christiani* (1504); *Moriae Encomium (Elogio da folia)* (1509).; *Querela pacis* (1516); *Familiarium colloquiorum opus* (1524); *De libero arbitrio* (1524); *Ciceronianus* (1528); *Apophtegmatum sive scite dictorum l. VI* (1531); etc.
Opera omnia, ed. por J. Le Clerc, 11 vols., Leyden, 1703/1706.
Edição das cartas por P. S. Allen, 9 vols., Oxford, 1906/1938.
P. S. Allen: *The Age of Erasmus*. Oxford, 1914.
W. Koehler: *Desiderius Erasmus*, Zuerich, 1917.
Pr. Smith: *Erasmus*. A *Study of His Life, Ideals and Place in History.* New York, 1923.
J. B. Pineau: *Erasme et la Papauté.* Paris, 1924.
J. Huizinga: *Erasmus.* Haarlem, 1924 (trad. Inglesa, New York, 1924).
R. Pfeiffer: *Humanitas Erasmiana*. Basel, 1932.
A. Maison: *Erasme*. Paris, 1933.
L. Borghi: *Umanesimo e concezione religiosa in Erasmo de Rotterdam.* Firenze, 1935.
P. S. Allen, J. Huizinga e outros: *Gedenkschrift zum 400. Todestag des Erasmus von Rotterdam.* Basel, 1936.
R. A. Meissinger: *Erasmus*. Zuerich, 1942.
A. Flitner: *Erasmus im Urteil der Nachwelt,* Tübingen, 1952.

633 Thomas Morus, 1478-1535.
Utopia (1515-1516); *History of Richard III* (1516).
Edição por W. E. Campbell, A. W. Reed e R. W. Chambers, 2 vols., London, 1931.
E. Dermenghem: *Thomas Morus et les utopistes de la Renaissance*. Paris, 1927.
E. M. G. Routh: *Sir Thomas More and His Friends.* Oxford, 1934.
R. W. Chambers: *Thomas More.* London, 1935.
F. Battaglia: *Saggi sull' Utopia di Tommaso Moro*. Bologna, 1949.
J. K. Hexter: *More's Utopia*. New Haven, 1954.

634 Cf. "Renascença internacional", nota 555.

635 Piotr Skarga S. J., 1536-1612.
A. Berga: *Pierre Skarga, un prédicateur de la cour de Pologne.* Paris, 1916.
S. Windakiewicz: *Piotr Skarga.* Warszawa, 1925.

636 H. Wantoch: *Spanien*. *Das Land ohne Renaissance*. Berlin, 1927

637 M. Menéndez y Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol. II. Madrid, 1880.
M. Bataillon: *Erasme et l'Espagne*. Paris, 1937.
J. Xirau: "Humanismo espanhol". (In: *Cuadernos Americanos,* I/1, Enero – Febrero, 1942.)

638 Luis de Vives, 1492-1540.

De Institutione feminae christianae (1523); *De subventione pauperum sive de humanis necessitatibus* (1526); *De concordia et discordia in humano genere ad Carolum V Caesarem* (1538); *Dialogi* (1538).
Edição crítica, 3 vols., dirigida por M. Puigdollers Oliver (vol. I, Valencia, 1936).
A. Bonilla y San Martín: *Luis Vives y la filosofía del Renascimiento*. 2ª ed. 2 vols. Madrid, 1929.
M. Puigdollers Oliver: *La filosofía española de Luis Vives*. Barcelona, 1940.
J. Xirau: *El Pensamiento de Luis Vives*. Buenos Aires, s. d.

639 Francisco de Aldana, †1578.
Obras (Milano, 1589).
Edição por M. Moragon Mestre, Madrid, 1953.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en Espana*. Vol. I, Madrid, 1882.
J. M. de Cossío: in: *Cruz y Raya*, n. 13
K. Vossler: *Escritores y poetas de España*. Madrid, 1944.

640 P. Groult: *Les mystiques des Pays-Bas et la littérature espagnole du XVIe siècle*. Louvain, s.d.

641 Juan de Ávila, 1500-1569.
Audi, filia, et vide; Epistolario espiritual para todos los estados.
Edição por J. Fernández Montana, 4 vols., Madrid, 1901.
Pe. Gerardo de San Juan: *Vida del Maestro Juan de Avila*. Madrid, 1915.

642 H. Boehmer: *Loyola und die deutsche Mystik*. Leipzig, 1921.

643 E. Gothein: *Ignaz von Loyola und die Gegenreformation*. Halle, 1895.

644 A primeira tentativa de classificar os místicos espanhóis segundo as ordens a que pertenciam, foi feita por M. Menéndez y Pelayo; essa classificação encontra-se adotada nos melhores manuais da história literária espanhola. Desde então, os estudos de psicologia religiosa fizeram progressos consideráveis. Urge também a consideração dos "tipos de religiosidade", diferentes nas várias ordens da Igreja, tipos estabelecidos por E. Przywara S. J.

645 Fray Luis de Granada (Luis Sarría), 1504-1588.
Libro de la oración y meditación (1554); *Guía de Pecadores* (1556); *Introducción del Símbolo de la Fé* (1583/1585).
Edição por J. Cuervo, 14 vols., Madrid, 1906.
Azorín: *Los dos Luises*. Madrid, 1921.
R. Switzer: *The Ciceronian Style in Fray Luis de Granada*. New York, 1927.
A. Valbuena Prat: "Domínicos y franciscanos, Fray Luis de Granada", etc. (In: *Historia de la literatura española*. Vol. I, Barcelona, 1937.)

646 Fray Luis de León, 1527-1591.
La perfecta casada (1583); *De los nombres de Cristo* (1583/1585); *Poesías* (publ. por Quevedo, 1637).
Edições das *Poesías*; pela Academia Española, Madrid, 1928; por J. Llobera, Cuenca, 1931.
Edição das obras completas em castelhano, pelo Pe. Félix García. Madrid, 1951.
M. Menéndez y Pelayo: *Horacio en España*. 2ª ed., Madrid, 1885.
P. Blanco García: *Fray Luís de León. Estudio biográfico*. Madrid, 1904.
Azorín: *Los dos Luises*. Madrid, 1921.
A. F. G. Bell: *Fray Luis de León*. Oxford, 1925.
A. Lugan: *Fray Luis de León.* Paris, 1930.
A. Guy: *La Pensée de Fray Luis de León*. Paris, 1943.
K. Vossler: *Fray Luis de León*. (Tradução espanhola.) Buenos Aires, 1946.
Dám. Alonso: *Poesía española*. Madrid, 1950.

647 Dámaso Alonso (*Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, 1944, pág. 161) adverte contra interpretações anacronísticas desse verso no sentido do pessimismo da geração de 1898; certamente, o verso refere-se à invasão árabe da qual trata o poema; mas o poeta pode ter sido inspirado por sentimentos menos históricos. (V. nota 648 e texto.)

648 L. Morales Oliver: *Arias Montano y la política de Felipe II en Flandes*. Madrid, 1927.
Cf. também o livro de Aubrey F. G. Bell, citado na nota 646.

649 Juan de Mariana S. J., 1536-1624.
De rege et regis institutione (1599); *Historia general de Espana* (1601); *Tractatus VII* (1609).
Edição por F. Pi y Margall (Biblioteca de Autores Españoles, vols. XXX e XXXI).
G. Cirot: *Mariana historien*. Bordeaux, 1904.

650 Alfonso de Valdés, c. 1490-1532.
Diálogo de Mercurio y Carón; Diálogo de las cosas ocurridas en Roma; etc.
Edição por J. F. Montesinos (Clásicos Castellanos, vols. LXXXIX e XCVI).
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol. II. Madrid, 1880.
G. Schlatter: *Die Brüder Alfonso und Juan de Valdés.* Basel, 1901.

651 Juan de Valdés, c. 1490-1541.
Diálogo de la lengua (c. 1535); *Alfabeto cristiano* (1536); *Las ciento diez consideraciones divinas; Comentarios a la epístola de san Pablo a los romanos; Comentarios a los salmos*; *Diálogo de doctrina christiana*, etc., etc.
Edição do *Diálogo de la lengua* por J. F. Montesinos (Clásicos Castellanos, vol. LXXXVI), e por J. Moreno Villa, Madrid, 1919.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles.* Vol. II. Madrid, 1880.
H. Heep: *Juan de Valdés in seinem Verhältnis zu Erasmus und dem Humanismus.* Leipzig, 1909.

652 H. Schoeffler: *Das Abendland und das Alte Testament*. Frankfurt, 1941.

653 Cf. nota 625.
P. Pietsch: *Martin Luther und die neuhochdeutsche Shriftsprache.* Breslau, 1884.
G. Buchwald e outros: *400 Jahre deutsche Lutherbibel*. Stuttgart, 1934.

654 V. Hehn: *Gedanken über Goethe*. 7ª ed. Berlin, 1909.

655 C. C. De Bruin: *De Statenbijbel en zijn Voorgangers*. Leiden, 1937.

656 Christiern Pedersen, c. 1480-1554.
Novo Testamento (1529); *Christierns III Bibel* (1550). – Tradução de Saxo Grammaticus (1515).
C. T. Brandt: *Christiern Pedersen og hans Skrifter*. Kjoebenhavn, 1882.

657 Olaus Petri, 1493-1552.
Novo Testamento (1526); *Velho Testamento* (com o irmão Laurentius Petri; 1541); *Saltério* (1526).
H. Schueck: *Olaus Petri*. 4ª ed. Stockholm, 1922.

658 A. S. Cook: *The Bible and English Prose Style*. Boston, 1892.
J. Brown: *The History of the English Bible*. Cambridge, 1911.
D. Daiches: *The King Jame's Version of the English Bible*. Chicago, 1941.

659 E. Petavel-Olliff: *La Bible en France ou Les traductions françaises des Saintes Écritures*. Paris, 1864.

660 Marguerite de Navarre, 1492-1549.
Le miroir de l'âme pécheresse (1531); *Les Marguerites de la Marguerite des Princesses* (1547); *Heptaméron* (1558).
Edição do *Heptaméron*, por F. Dillaye, 3 vols., Paris, 1879.
P. Jourda: *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre*. 2 vols. Paris, 1931.
L. Febvre: *Autour de "l'Heptaméron"*. Paris, 1944.

661 *Satire Ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris* (1594).
Edição crítica por F. Giroux, Laon, 1897.
F. Giroux: *La composition de la "Satire Ménippée".* Laon, 1904.

662 Théodore Agrippa d'Aubigné, 1551-1630.

Les Tragiques (1616); *Les Aventures du baron de Faeneste (*1617); *Histoire universelle* (1626); *La vie à ses enfants* (publ. 1731); *Le Printemps, stances, et odes* (descob. e public. por Ch. Read, 1874).
Edição crítica das *Tragiques* por A. Garnier e J. Plattard. 4 vols., Paris, 1932/1933.
S. Rocheblave: *Agrippa d'Aubigné*. Paris, 1910.
J. Plattard: *Agrippa d'Aubigné*. Paris, 1931.
I. Buffum: *Agrippa d'Aubigné's "Les Tragiques". A Study in the Baroque Style in Poetry.* New Haven, 1951.

663 Guillaume de Salluste, sieur Du Bartas, 1544-1590.
La première Semaine (1578); *Seconde Semaine* (incompl.; 1584).
Edição por U. T. Holmes, J. C. Lyons, R. W. Linker. 3 vols., Chapel Hill, 1935/1940.
G. Pellissier: *La vie et les oeuvres de Du Bartas*. Paris, 1882.
H. Ashton: *Du Bartas en Angleterre*. Paris, 1908.
M. Braspart: *Du Bartas, poète chrétien*. Neuchâtel, 1948.

664 Dám. Alonso: "La lengua poética de Góngora, I". (*Revista de Filología Espanõla*, Anejo XX, Madrid, 1935.)

665 Edição: *Das deutsche Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, edit. por A. F. W. Fischer e W. Tuempel. 6 vols., Gütersloh, 1904/1916.
P. Nelle: *Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes.* 3ª ed. Leipzig, 1928.

666 Cf. nota 625.

667 Paul Gerhardt, 1607-1676.
Geistliche Andachten (1667).
Edição por Ph. Wackernagel, 9ª ed., Gütersloh, 1907.
H. Petrich: *Paul Gerhardt*. Gütersloh, 1914.
K. Hesselbacher: *Paul Gerhardt.* Leipzig, 1936.

668 K. Berger: *Barock und Aufklärung im geistlichen Lied*. Marburg, 1951.

669 Anders Christensen Arrebo, 1587-1637.
Kong Davids Psalter (1623); *Hexaemeron Rhytmico-danicum (*publ.1661).
H. F. Roerdam: *Mester Anders Christensen Arrebos Levnet og Skrifter*. Kjoebenhavn, 1858.

670 Thomas Kingo, 1634-1703.
Aandeligt Sjungekor (1674-1681).
H. Graversen: *Salmedikteren Thomas Kingo*. Kjoebenhavn, 1911.
H. Brix: *Toren fra Himlera*. Kjoebenhavn, 1912.

671 Philips van Marnix van St. Aldegonde, 1538-1598.
Bienkorf der H. Roomsche Kerke (1569); *Psalmvertaling* (1591); inúmeros tratados políticos e teológicos em francês e em holandês.
G. Tjalma: *Philips van Marnix, heer van Saint-Aldegonde*. Amsterdam, 1896.
A. A. Van Schelven: *Marnix van Saint-Aldegonde*. Utrecht, 1939.

672 Johannes Stalpaert van der Wiele, 1579-1630.
Den Schat der geestelijcke Lofsangen (1632).
L. C. Michels: *Stalpaert van der Wiele*. Tilburg, 1906.
G. J. Hoogewerff: *De dichter Stalpaert van der Wiele*. Bussum, 1920.

673 Dirck Rafaelsz Camphuysen, 1586-1627.
Stichtelijke Rijmen (1624) (mais de 30 edições).
L. A. Rademaker: *Didericus Camphuysen. Zijn leven en Werken*. Haarlem, 1898.
J. C. Van der Does: *Dirck Rafaelsz Camphuysen*. Purmerend, 1934 (com antologia).

674 Jacobus Revius, 1581-1658.
Over-Ijsselsche Sangen en Dichten (1630).
E. J. M. P. Meyjes: *Jacobus Revius, zijn leven en werken*. Amsterdam, 1895.
W. A. P. Smit: *De dichter Revius*. Amsterdam, 1928.

675 Jan Luyken, 1649-1712.
Edição por M. Sabbe, Zutphen, 1899.
Duytsche Lier (1671); *Jesus en de Ziel* (1678).
J. P. Van Melle: *De "olde" Jan Luyken*. Rotterdam, 1912.

676 G. E. Van Es: *Barokke lyrick van protestantsche Dichters*. Haarlem, 1946.

677 *The Book of Common Prayer* (1549; revisão, 1559).
F. Procter e W. H. Frere: *New History of "The Book of Common Prayer"*. 2ª ed. London, 1902.

678 Lancelot Andrewes, 1555-1626.
Sermons (edit. pelo bispo Laud, 1629); *Private Devotions* (*Preces Privates*, edit. 1647).
Tradução das *Private Devotions* por F. E. Brightman, London, 1903.
A. S. Cook in: *Cambrigde History of English Literatur*, vol. IV, 2ª ed., 1919.

679 Richard Hooker, 1554-1600.
Of the Lawes of Ecclesiasticall Polity (1594-1600).
V. Staley: *Richard Hooker*. London, 1907.
P. Schuetz: *Richard Hooker*, *der Theologe des Anglikanismus*. Halle, 1922.
E. T. Davies: *The Political Ideas of Richard Hooker*. London, 1946.

680 George Wither, 1588-1667.

Faire-Virtue, the Mistress of Philarete (1622); *Hymnes and Songs of the Church* (1624); *Psalmes of David* (1632).

Edição (com introdução) por F. Sidgwick, 2 vols., London, 1902.

C. H. Firth: "George Wither". (In: *Review of English Studies*, 1926.)

681 Francis Quarles, 1592-1644.

Divine Poems (1630-1634); *Emblemes* (1635).

A. H. Nethercott: "The Literary Legend of Francis Quarles". (In: *Modern Philology*, 20, 1923.)

682 E. Troeltsch: *Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen*. 2ª ed., Tübingen, 1912.

As conclusões desta obra monumental precisam, após tantos anos, de certas retificações. Conforme os estudos de W. Elert (*Morphologie des Luthertums*, 2 vols., Berlin,

683 Na enorme biblioteca sobre a Contrarreforma preponderam os pontos de vista da história eclesiástica e da história política, escurecendo-se o papel do Concílio de Trento na evolução da civilização moderna. Uma interpretação mais justa iniciou-se com E. Gothein: *Ignaz von Loyola und die Gegenreformation.* Berlin, 1895.



Otto Maria Carpeaux
YViena (áustria), 1900 † Rio de Janeiro (Brasil), 1978

HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL

VOLUME II

PARTE V

BARROCO E CLASSICISMO

Capítulo I

O PROBLEMA DA LITERATURA BARROCA

O SÉCULO XVII, que se estende, mais ou menos, de 1580 a 1680, é o mais rico de todos na história da literatura universal; e para justificar o superlativo basta citar alguns nomes, escolhidos ao acaso e classificados conforme os anos de nascimento: Tasso, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Shakespeare, Tirso de Molina, Jonson, Donne, John Webster, Quevedo, Ruiz de Alarcón, Vondel, Comenius, Calderón, Gracián, Corneille, Milton, La Fontaine, Marvell, Molière, Pascal, Mme de Sévigné, Bossuet, Bunyan, Pepys, Mme de La Fayette, Boileau, Racine, La Bruyère. Os pintores de solenes quadros históricos, no século XIX, costumavam agrupar em torno de um rei todas as figuras ilustres da sua época, e não haveria companhia mais ilustre para um quadro do que aqueles poetas e escritores, se fosse possível encontrar um centro para eles. Mas um centro assim não existe no século XVII. A riqueza é abundante demais, e os caracteres nacionais das literaturas – da italiana, espanhola, francesa, inglesa, holandesa já estão de tal modo marcados que é impossível encontrar um centro comum de gravitação. A historiografia literária antiga, incapaz de definir o caráter universal da literatura do século XVII, escolheu como centro, arbitrariamente, a corte do rei Luís XIV da França; e, em consequência, a literatura não francesa da época se perdeu de vista ou então se fragmentou, em pedaços sem relação de uns com os outros. Aos críticos classicistas do século XVIII pareceu que só a França tinha produzido, no século XVII, uma grande

literatura; Shakespeare e Calderón foram condenados como gênios "incultos" de literaturas "bárbaras".

O senso histórico dos críticos românticos não se podia conformar com o absolutismo daquele dogma estético. Admitiram-se no seio das grandes épocas literárias o teatro elisabetiano-jacobeu de Shakespeare e o teatro espanhol de Lope de Vega e Calderón. Mas o critério da admissão era arbitrário: "isso também é grande literatura, é admirável". Não era um critério estilístico, capaz de opor-se ao critério classicista. A literatura francesa do século XVII continuava como grupo estilístico bem definido, de Corneille e Pascal até Racine e La Bruyère: o teatro inglês e o teatro espanhol foram considerados como exceções admiráveis acima do resto das suas literaturas, que ficou ignorado e desprezado. Só assim se explica o equívoco de que Lope de Vega e Shakespeare tivessem sido considerados como poetas renascentistas; os poetas seus contemporâneos, os Góngora e Donne, que não era possível, nem com a maior boa vontade, considerar como representantes da Renascença, continuam condenados. Ainda existem manuais da literatura espanhola e inglesa nos quais o estilo de Góngora é explicado por uma doença mental do poeta e o nome de Donne nem sequer figura. Fora da França, o século XVII parecia – e parece a muitos até hoje – dominado pelo "mau gosto" do marinismo na Itália, do gongorismo na Espanha, do eufuísmo na Inglaterra; a eles, a crítica associava os "précieux" franceses que deviam desaparecer, enfim, para dar lugar à arte pura do estilo Luís XIV. O dogma classicista de Boileau, renegado com os lábios, continuava em vigor.

"Mau gosto" ou não, naquela condenação geral do marinismo, gongorismo, eufuísmo e preciosismo manifesta-se a primeira tentativa de definir um estilo comum do século XVII. O marinismo – a maneira poética de falar em conceitos espirituosos e metáforas afetadas para exprimir lugares-comuns fúteis ou sentimentos insinceros – teria conquistado a Europa inteira, de Portugal à Suécia. A semelhança entre aqueles estilos é inegável; todos eles derivam diretamente ou indiretamente da "língua culta" das elites aristocráticas da Renascença. Mas a análise mais exata das origens históricas daqueles estilos já não permite confundi-los. Pelo contrário, impõem-se distinções nítidas.

O primeiro erro fundamental foi a justaposição do eufuísmo, fenômeno literário do século XVI, ao marinismo e gongorismo, do século XVII. Por

motivos linguísticos e sociais, a Renascença chegou à Inglaterra mais tarde do que às outras grandes nações europeias. Spenser é posterior a Garcilaso e Ronsard. Mas no estilo marinista a Inglaterra teria precedido os outros? Na Inglaterra teria acontecido o paradoxo de o estilo barroco preceder a Renascença? Lyly, o representante do eufuísmo, influiu no estilo das comédias de Shakespeare; Shakespeare, no entanto, foi considerado como poeta máximo da Renascença inglesa, com a consequência de que os seus contemporâneos aparecem num manual divulgadíssimo da literatura inglesa como "Decline of the Renaissance" – um Ben Jonson e um Donne como decadentes! O verdadeiro equivalente do gongorismo-marinismo na literatura inglesa não é o eufuísmo, e sim o grupo dos "metaphysical poets" do século XVII, Donne, Crashaw, Vaughan, Marvell, e em alguns entre eles há realmente influência do marinismo italiano, especialmente em Crashaw. Mas sobre esses poetas pairava a sentença condenatória do grande crítico classicista Samuel Johnson. O desprezo era tão profundo que produziu a ignorância; nos começos do século XIX, um crítico tão grande como Hazlitt confessou ter lido pouca coisa de Donne e Marvell, e nos compêndios de literatura inglesa desse século XIX nem sequer aparece o nome de Donne. A visão da evolução histórica da literatura inglesa ficou inteiramente desfigurada, porque o dogma classicista impunha ignorar a literatura do Barroco inglês. Em compensação, considerava-se como "marinista" o eufuísmo, que é coisa diferente.

As fontes espanholas de Lyly já foram verificadas: encontram-se em Antonio Guevara, na Espanha da primeira metade do século XV. Mas entre Guevara-Lyly e os "metaphysical poets" não existe relação alguma. Estudos recentes revelam outras fontes do eufuísmo, umas italianas e outras mais remotas ainda: Lyly, que imitou o estilo afetado das obras de mocidade de Boccaccio (*Filocolo*), encontrou o hábito e até exemplos da metáfora rara no livro *Emblematus libellus* (1522), do notável historiador lombardo Andrea Alciato; enfim, fontes latinas medievais[684].

O marinismo italiano tem outra origem. Caracteriza-se menos, talvez, pelo estilo do que pela mentalidade, mistura de lascívia e melancolia com religiosidade algo hipócrita e veleidades de poesia pastoril. Esses elementos definem a fonte em que Marino se inspirou: Tasso. Com efeito, Tasso é o grande poeta da Contrarreforma e a comparação com Ariosto basta para

excluir qualquer possibilidade de tratá-lo como poeta da Renascença[685]. E essa interpretação de Tasso abre novas perspectivas à definição do estilo literário barroco.

As relações entre o marinismo e o gongorismo espanhol são das mais complicadas. O primeiro representante, ou antes, precursor do gongorismo, Luis Carillo y Sotomayor, esteve na Itália; escreveu um tratado marinista, o *Libro de la erudición poética* (publicado em 1611), no qual Góngora se teria inspirado[686]. O indício é bastante fraco. O próprio Lucien-Paul Thomas, que aventurara a hipótese, preferiu depois definir o gongorismo como reação antiitaliana contra a poesia renascentista, reação inspirada na poesia castelhana "flamboyante" do século XV[687]. O papel de Carrillo y Sotomayor fica reduzido ao de um intermediário entre Góngora e Herrera[688], e o resultado dos estudos é uma linha de evolução autônoma, espanhola, de Garcilaso de la Vega, através de Fernando de Herrera, a Góngora[689].

O preciosismo francês sempre foi explicado por influências espanholas e italianas. Alegaram-se as relações do famoso Antonio Pérez, secretário exilado do rei Filipe II, com o grupo da marquesa de Rambouillet e Voiture. O fato de ter Pérez morrido em 1611, ano em que começaram as reuniões no salão da Marquesa (o Hôtel de Rambouillet, quartel-general dos "précieux", só se abriu em 1617), não basta para desmentir a hipótese. Mas as cartas de Pérez não se parecem com as de Voiture; justamente o espanhol Pérez não representa o tipo do estilo barroco. Marino[690] esteve em Paris de 1615 a 1623, e foi admiradíssimo; mas não foi uma admiração incondicional. O poeta foi protegido pela corte barroca da rainha Maria de Médicis; mas no Hôtel de Rambouillet as maneiras pomposas, espanholas, no napolitano, causaram estranheza. Na França, o marinismo encontrou só um representante autêntico: Chapelain, que escreveu o prefácio do *Adone*, de Marino, e o imitou. Com respeito às origens do preciosismo, admite-se hoje a possibilidade de uma evolução autônoma, francesa, tese já proposta em estudos menos recentes[691]: o verdadeiro iniciador do preciosismo teria sido Théophile de Viau, que aprendeu os "conceti" e "pointes" de Bertaut, por trás do qual surge a sombra de Ronsard. Uma linha Ronsard – Bertaut – Théophile de Viau corresponde à linha Garcilaso – Herrera – Góngora. Ronsard é precursor de certos hábitos poéticos barrocos[692]. É análogo o

caso dos "metaphysical poets"; verificou-se que sua estranha arte metafórica descende, muito mais do que antes se supunha, da dos poetas elisabetanos[693]. A literatura do século XVII encontra hoje novamente grande apreço: Góngora e Calderón, Ben Jonson e Donne foram reabilitados, considerados outra vez como poetas de categoria universal e valor permanente, porque a sensibilidade moderna se reconhece naqueles poetas como em precursores. Parte considerável da nossa literatura atual é gongorista e "metaphisical". O porta-voz dessa revalorização do Barroco é a crítica literária que se sente responsável pelo gosto da época. Não assim a historiografia literária: nesta continua, em muitos setores, o desprezo pela literatura barroca, em parte porque os historiadores estão mais longe da discussão literária, em parte porque o dogma classicista de Boileau continua a exercer influência subterrânea. Contudo, há mais de 50 anos já é intenso o trabalho de retificação e reabilitação, tendo produzido vasta bibliografia sobre o assunto, especialmente na Alemanha[694]. O ponto de vista antigo foi tipicamente francês. Na França, e só na França, o estilo barroco foi vencido e eliminado, cedo e radicalmente, embora não totalmente. A historiografia oficial da literatura francesa ignorava até tempos recentes o termo "Barroco"; só admitia uma fase temporária de "mau gosto" entre a Renascença e os grandes clássicos. Daí ter a historiografia da literatura francesa de tratar o século XVII não como século barroco, mas como um século de classicismo. Senão, a maior época da literatura francesa ficaria num isolamento completo entre as literaturas contemporâneas das outras nações, como um caso especial sem repercussão imediata. Ou então o classicismo francês devia ser tratado como antecipação do século XVIII, em que as outras literaturas aceitaram realmente o grande estilo francês; mas isso é impossível, porque a ortodoxia católica e o conformismo político do classicismo francês o separaram radicalmente do "siècle des lumières". É uma alternativa entre duas impossibilidades. Por isso, a crítica francesa continuava a considerar o século XVII como classicista; as correntes contrárias na França são tratadas, nos manuais, num capítulo tradicional, "Attardés et Égarés" (assim em Lanson); quanto ao estrangeiro, lá reinava o "mau gosto", quer dizer, um estilo caracterizado pelo fato de não ser um estilo. Chegou-se a negar a existência do Barroco em literatura.

Onde a existência do estilo barroco não pode ser negada é nas artes plásticas. É verdade que as comparações entre as artes plásticas e a literatura são enganosas; quando, por exemplo, as definições da arte clássica e da arte barroca dadas por Woelfflin foram aplicadas à crítica literária, nasceram equívocos. Assim, não foi possível definir o Barroco. Mas não se trata de definir o Barroco; é impossível definir em uma fórmula exata um fenômeno tão complexo como é um estilo. Só se trata de aproximação, por meio de descrições sucessivas e cada vez mais exatas, do elemento comum em toda atividade literária do século XVII; e esse elemento comum existe. Marinismo, gongorismo, preciosismo, "metaphysical poetry" nasceram em relativa independência; com força tanto maior impõe-se a conclusão de que deve ter sido uma mentalidade comum que produziu em toda a parte estilos tão parecidos. O século XVII quis escrever desse modo; e esse conceito da "vontade de fazer arte assim" é realmente um termo da historiografia das artes plásticas; do mesmo modo que o próprio termo "Barroco" é um termo das artes plásticas.

O termo "Barroco"[695] é a expressão usada pelos críticos das artes plásticas do século XVIII para desacreditar as obras que não obedeceram aos cânones ideais da antiguidade clássica e da alta Renascença. Durante o século XIX, o termo começou a perder o sentido pejorativo – sempre no setor das artes clássicas – admitindo-se a riqueza fabulosa da época em valores arquitetônicos, plásticos e pictóricos: Greco e Caravaggio, Rubens, Hals, Jordaens, Ribera, Callot, Nicolas Poussin, Zurbarán, Bernini, Borromini, Velázquez, Van Dyck, Claude Lorrain, Rembrandt, Guarino Guarini, Fischer von Erlach, Magnasco. Das obras desses mestres é abstraída a nossa ideia do que é barroco, uma ideia fortemente antitética: arquiteturas majestosas e martírios com pormenores sádicos, grande teatro aristocrático e ladrões em tavernas sujas, paisagens de academismo arcádico e orgias frenéticas, ostentação vazia e visões místicas. Explicar a unidade superior que compreende em si essas antíteses tornou-se postulado urgente, quando Alois Riegl criou o conceito da "vontade estilística"[696]. Desde tempos imemoráveis, o critério principal da historiografia das artes plásticas era a capacidade dos artistas, apreciada segundo certos cânones, por exemplo, do classicismo; distinguiram-se épocas da infância da arte nas quais a capacidade ainda está em formação, épocas maduras nas quais os artistas possuem

a capacidade de realizar o que pretendem exprimir, e épocas da decadência nas quais a capacidade enfraquece e uma técnica perfeita produz imitações pálidas ou exageros monstruosos. Nessa teoria baseia-se a alta consideração dedicada aos classicistas de todas as artes e de todas as épocas, transformando-se a história da arte em corrida estranha de "precursores" e "sucessores", entre as quais apenas alguns eleitos, os "clássicos", acertam; pelos leigos essa teoria é ainda aceita como se fosse um dogma indiscutido.

A discussão desse dogma foi iniciada por Riegl, e é de valor incalculável para a compreensão de todas as expressões artísticas, literárias, filosóficas da Humanidade. A obra de arte, segundo Riegl, não é mero produto da colaboração entre a capacidade técnica do artista e as qualidades do seu material plástico, linguístico ou acústico. É mister perguntar: que pretendeu realizar o artista? Qual a sua "vontade"? A capacidade, o material e a finalidade da obra (imposta pelo meio social) são meras condições da realização, fatores, por assim dizer, negativos, que modificam o projeto mental do artista sem o determinar completamente. "A capacidade é uma consequência secundária da vontade." Quando o homem moderno se encontra em face de uma estátua grega primitiva ou de uma igreja românica ou de um quadro barroco, não é lícito dizer: o artista ainda não sabia esculpir uma estátua à maneira de Fídias ou ainda não sabia construir uma catedral gótica, ou já não sabia pintar como Rafael. Isto é falso classicismo. É preciso admitir que aqueles artistas pretendiam fazer coisas diferentes, porque a sua atitude em face da natureza e da vida era diferente. Não há "épocas primitivas" nem "épocas decadentes"; só há épocas que compreendemos bem porque a nossa própria atitude é parecida, e outras que compreendemos menos ou só com dificuldade porque diferem muito da nossa. E essas apreciações não permanecem iguais para sempre e até o fim do mundo – como acreditava o classicismo – mas mudam conosco. Só assim se explica que o século XIX tivesse descoberto a beleza das catedrais góticas, quando até então a palavra "gótico" tinha sentido pejorativo. O termo "Barroco" percorreu a mesma evolução, ao passo que outras épocas da arte, outrora celebérrimas, hoje nos agradam menos. A teoria de Riegl, pouco conhecida durante a vida do autor, domina hoje em todos os setores. Baseia-se nela o apreço total da arte folclórica, da arte primitiva, da arte barroca. No setor da literatura, a teoria foi menos aplicada; este livro

procura empregá-la, apreciando da mesma maneira, conforme a "vontade" dos artistas, a liturgia romana e o romance naturalista, as epopeias primitivas e a poesia hermética, o teatro francês e o teatro espanhol. A literatura barroca é a "pedra de toque" da teoria. Trata-se de reconstruir a "atitude" barroca, a "mentalidade" barroca, para verificar a existência de uma literatura barroca e compreender-lhe os valores.

As obras de arte barroca forneceram certo número de antíteses que constituem os polos extremos da mentalidade barroca: solenidade majestosa e naturalismo brutal, artifício sutil e visão mística. A comparação da literatura com as artes plásticas não pode ser levada além dessas datas. Nas obras de literatura, o elemento intelectual e racional entra com força muito maior do que nas obras de arquitetura ou pintura. O meio político, social, religioso, filosófico, e as opiniões políticas, religiosas, filosóficas dos autores manifestam-se com evidência maior numa peça dramática ou num romance do que num edifício ou quadro, porque o material da literatura – a língua – é ao mesmo tempo o instrumento de expressão da política, da religião e das ciências. Quanto ao Barroco, a antítese entre o místico Greco e o naturalista Caravaggio, já muito acentuada, torna-se mais marcante entre o teatro religioso de Calderón e o romance picaresco, entre a poesia de Donne e a epopeia herói-cômica. Para chegar a conceitos mais exatos, é preciso deixar a região das artes mudas. Tiram-se conclusões mais precisas da análise das teorias estéticas da época.

Na historiografia literária, as teorias estéticas e "Artes poéticas" de uma época estudam-se, em geral, para esclarecer o gosto literário dos autores em questão: a estética da época fez tais e tais exigências; estes autores conseguiram cumpri-las, aqueles não o conseguiram, e mais outros, os gênios, superaram as normas. Outra vez intervém o conceito da "capacidade". A aplicação das fórmulas de Riegl encararia as teorias estéticas de um ponto de vista diferente: são obras da inteligência discursiva, obras racionais, tentativas de racionalizar a atitude e mentalidade da época para formulá-las. Nas próprias obras da imaginação literária, embora também obras da inteligência e embora também, em parte, tentativas de racionalização, intervêm com força maior os elementos emotivos. Daí as discrepâncias entre teoria estética e prática literária. Na própria época, essas discrepâncias constituem o objeto de discussões literárias, mais ou menos apaixonadas. Mais

tarde, as teorias se esquecem; as obras ficam; e aquelas teorias tornam-se incompreensíveis à posteridade. No começo do Barroco havia uma dessas grandes discussões, em torno da *Gerusalemme liberata*, de Tasso. O assunto do poema é meio heroico, meio religioso, e a sinceridade religiosa do poeta está fora de dúvida. Contudo, a crítica literária contemporânea insistiu com tanta paixão na imoralidade do poema, que enfim as próprias autoridades eclesiásticas intervieram. Essa discussão é para leitores modernos da epopeia perfeitamente incompreensível, de modo que a crítica hostil foi interpretada como consequência da intervenção eclesiástica. Para reconstituir a discussão é preciso analisar o conceito barroco de "imoralidade", diferente do nosso e relacionado com as teorias barrocas sobre a finalidade da literatura, isto é, sobre o que o escritor pretende realizar. A discussão em torno da *Gerusalemme liberata* é a porta de entrada para o problema da literatura barroca.

A discussão em torno de Tasso foi consequência de modificações na situação social da literatura. A literatura da Renascença foi escrita por humanistas eruditos a serviço de uma aristocracia que, já excluída do papel decisivo nas evoluções para o futuro, viveu em mundos irreais de galantaria espiritual, cavalaria romântica e idílio pastoril. A única finalidade dessa literatura era a criação de beleza. A isso corresponde a teoria estética da Renascença, o platonismo, ou antes, o neoplatonismo cristianizado, de Ficino até Leone Ebreo: o belo terrestre é o reflexo (a "lembrança") do belo divino; o amor terrestre é o reflexo do amor divino. Se a palavra "platônico" é entendida no sentido em que se fala vulgarmente de "amor platônico", essa teoria não é tão "platônica" como parece. É sintoma do contrário o ardor sensual que já se reparou nas entrelinhas de Leone Ebreo e que, em toda a literatura renascentista, rebenta de vez em quando, e às vezes em explosões bem brutais. A norma suprema da aristocracia literária é o hedonismo, o prazer das coisas belas, sejam obras de arte, sejam os produtos da natureza. O platonismo renascentista fornece ao hedonismo uma brilhante superestrutura filosófica. Mas não justifica a atitude da aristocracia literária, porque não é possível nem necessário. O hedonismo é uma teoria da vida animal e vegetativa, da vida dos sentidos; não se suportavam intervenções do raciocínio, e por isso escolheram como base filosófica uma filosofia platônica, francamente antirracionalista. Toda a

filosofia renascentista se caracteriza pelo "entusiasmo", que é por definição antirracionalista. Daí a hostilidade contra as deduções racionais da escolástica aristotélica. Até o cepticismo de Montaigne é antirracionalista, encontrando o ponto firme na naturalidade dos instintos sadios; e a filosofia de Giordano Bruno, cume e fim da Renascença, é a mais entusiástica que se imaginou jamais. O *pendant* literário-artístico do hedonismo é o "l'art pour l'art". O poeta mais representativo da Renascença, Ariosto, dá "l'art por l'art". E o "l'art pour l'art" exclui, por definição, quaisquer tentativas para justificar-lhe a existência; é a sua própria finalidade em si mesmo.

A dominação espanhola e a Contrarreforma do concílio de Trento significam a dissolução da aliança entre aristocracia e humanismo. Os aristocratas italianos, privados da autodeterminação política, retiram-se para as suas vilas nos campos ou para uma existência burguesa nos palacetes urbanos; as cortes perdem o aspecto intelectual e adotam o cerimonial espanhol. Os humanistas põem-se a serviço do último poder espiritual que resta na península: a Igreja. É o fim da Renascença. A primeira grande obra literária na qual se anuncia o espírito da nova época é a *Gerusalemme liberata,* de Tasso. É uma epopeia romântica, de cavalaria, como o *Orlando Furioso*, mas com uma grande diferença: os cavaleiros de Ariosto passam por inúmeras batalhas sem finalidade determinada, ao passo que os cruzados de Tasso lutam por um fim definido: a liberação de Jerusalém e dos lugares santos do jugo dos infiéis. Esse fim religioso coloca também em lugar diferente o elemento erótico: em Ariosto, o amor é o motivo das lutas e fúrias dos cavaleiros; em Tasso, o amor é a grande sedução mediante a qual os poderes diabólicos esperam perturbar o espírito bélico dos cruzados, e o jardim encantado de Armida, que seria em Ariosto um paraíso terrestre, em Tasso é o lugar de tentações diabólicas se bem que descrito com a lascívia melancólica de quem tem de renunciar. Quanto à sinceridade religiosa e moral de Tasso não pode haver dúvidas, e essa sinceridade justifica a grande inovação: a substituição da "máquina mitológica" da epopeia virgiliana, mantida ainda em Camões, por uma espécie de "mitologia cristã". Em vez dos deuses pagãos, intervêm na ação os diabos e o próprio Deus dos cristãos. Tudo, na *Gerusalemme liberata*, revela o espírito religioso e moral da Contrarreforma. Mas os representantes literários da Contrarreforma não

se deram por satisfeitos. Houve, em torno do poema, uma discussão apaixonada[697].

As censuras referiam-se às regras da poesia épica, abstraídas da poética aristotélica; e nós outros, hoje, não compreendemos que uma obra de arte seja julgada assim. Atrás das fórmulas de uma estética dogmática havia, no entanto, motivos razoáveis. Quando os contemporâneos censuraram a intervenção de Deus e diabos como quebra das regras aristotélicas, não fizeram, no fundo, outra coisa senão protestar contra a confusão do assunto histórico com invenções gratuitas de tentações e conversões; e é isso que hoje também nos aparece como um dos maiores defeitos da *Gerusalemme liberata*. Mas o que causa estranheza, naquelas discussões e polêmicas, é justamente o que a historiografia literária registrou, até há pouco, como se tivesse sido sempre assim: o emprego das fórmulas aristotélicas. Em realidade, nem sempre assim foi. A Renascença conhecia mal a *Poética* de Aristóteles (a primeira edição saiu só em 1536 e o primeiro comentário só em 1548) e não se preocupou muito com ela. De repente surge uma estética aristotélica; a sua história é a história das origens do Barroco[698].

Durante a época do predomínio do platonismo, a Universidade de Pádua continuava como fortaleza isolada da filosofia aristotélica, se bem que de um aristotelismo leigo, algo suspeito às autoridades eclesiásticas. Em Pádua, o famoso crítico Sperone Speroni (1500-1588), censurando a *Sofonisba*, de Trissino, e elaborando uma nova teoria da tragédia, chamou a atenção para a poética de Aristóteles, interpretando a "catarse" do fim das tragédias como purificação moral; Speroni exerceu, aliás, profunda influência em Tasso. Pouco depois, em outro crítico paduano, Vicenzo Maggi, o aristotelismo já tem feição eclesiástica. Intervieram os jesuítas, restabelecendo em toda a parte os estudos aristotélico-escolásticos. Os jesuítas eram humanistas à sua maneira; o seu manual pedagógico, a *Ratio studiorum* (1587), é perfeitamente humanista. Mas não é o humanismo pagão da Renascença, nem o humanismo cristão de Erasmo. É um humanismo eclesiástico, um classicismo católico; em todas as questões da filosofia profana é Aristóteles, interpretado em sentido cristão, reconhecido como autoridade dogmática. A aposição "interpretado em sentido cristão" é importante; porque a poética aristotélica colocou jesuítas e leigos em face de problemas difíceis. Segundo Aristóteles, a poesia inventa "fábula" e "imita"

caracteres e ações reais. Mas uma fábula inventada, por definição não é verdade; e os homens, não sendo anjos, cometem muitas vezes atos imorais, "imitados" também nos enredos das epopeias e do teatro. Esses fatos literários são incompatíveis com o espírito da Contrarreforma, que só admite a verdade dogmática e a moral cristã. Uma resposta a essas dúvidas encontrou-se na *Poética* (1561) do humanista Julius Caesar Scaliger: Aristóteles não ensina "imitare fabulam", mas "docere fabulam"; não são os atos instintivos dos homens que a arte imita, mas as suas resoluções e decisões morais. Na "fábula", as personagens não agem impulsionadas pelos instintos, mas segundo a razão. É uma poética racionalista; Scaliger tornar-se-á mais tarde a primeira autoridade do classicismo francês. Na Itália de 1570, a solução, por mais interessante que seja, não pode ser imediatamente aceita: aos italianos a poética scaligeriana parecia norma de uma poesia didática, medieval, incompatível com os desígnios da literatura aristocrática. Ainda se disse com Horácio: "Aut prodesse volunt aut delectare poetae", e o público aristocrático preferiu o "delectare", o hedonismo poético. Quem deu a primeira solução ao problema foi o esteticista mais importante da época: Alessandro Piccolomini, nas suas *Annotazioni allá Poetica d'Aristotele* (1575). Substituiu o "aut-aut" da alternativa por um "et-et". Os poetas pretendem ensinar e agradar ao mesmo tempo, e para isso lhes servem as fábulas inventadas com conclusões morais; em virtude dessas conclusões morais, as fábulas têm a mesma razão de ser que as histórias verídicas, e ao lado da realidade verdadeira existe outra realidade, artística, que não é menos real. As invenções poéticas justificam-se pela interpretação moral de que são susceptíveis. Essa teoria serviu para defender Dante, também acusado perante a Inquisição, e serviu aos amigos de Tasso para defender-lhe as invenções, enquanto os adversários pleitearam a causa da verdade histórica. Eis a luta e o "compromisso" entre racionalismo aristotélico e moralismo cristão, verdadeiro objeto das polêmicas em torno da *Gerusalemme liberata*. Finalmente a teoria serviu para justificar uma vez mais o hedonismo: nas *Considerazioni in defesa di Dante* (1583), de Belisario Bulgarini, a realidade autônoma das obras de arte é interpretada como se arte e literatura fossem meros jogos da imaginação, em nada sérios; então não há perigo de sedução dos sentidos pela arte, e até as invenções lascivas são inofensivas, enquanto o poeta não pensar em excitar

intencionalmente a voluptuosidade. Agora, é possível defender não apenas o jardim de Armida, mas também o erotismo do *Pastor fido*, a "poesia do beijo", e coisas piores. O século XVII é a grande época da poesia priapesca, escrita às vezes por poetas devotos, como no caso de Maynard. É o triunfo da hipocrisia dos poetas e escritores, sempre ameaçados pelo moralismo da Inquisição. Por outro lado, a mesma hipocrisia justifica-se perante o tribunal, interpretando tudo em sentido moralista. O próprio Petrarca, que durante a Renascença foi considerado como poeta do amor platônico, é agora interpretado como poeta de alegorias religiosas. Gelli, já em 1549, nas suas aulas florentinas sobre Petrarca, lê no romance amoroso de Petrarca a alegoria das suas angústias religiosas; o tomista Benedetto Varchi, em aulas sobre o mesmo assunto, em 1553, defende o mesmo ponto de vista; e Ludovico Dolce, na *Esposizione delle re canzone di Messer Francesco Petrarca*, *chiamate le tre sorelle* (1561), nos oferece uma verdadeira hermenêutica teológica do poeta "trecentista". Alguns espíritos mais sérios, porém, não se puderam conformar com ingenuidades ou hipocrisias assim; pretenderam cumprir sinceramente as exigências impostas pelo moralismo da Contrarreforma, viram sempre posta em dúvida a sua ortodoxia, e caíram em angústias, das quais a loucura de Tasso foi o caso extremo.

A poética aristotélica do fim do século XVI é a tentativa de exploração de uma estética racionalista para os fins de uma literatura pseudo-heroica e pseudorreligiosa, a serviço de um público aristocrático, que exigia divertimento e excitação dos sentidos; a tentativa é feita por poetas que são hipócritas engenhosos ou melancólicos angustiados. Com esta definição estão de acordo mais alguns fatos da história literária do século XVII. Combate-se a melancolia angustiada por meio de uma atitude estoica; mas já não é o estoicismo sereno, quase alegre, de Lipsius e Montaigne mas o estoicismo melancólico de Quevedo, estoicismo de soldado que fita a morte e conserva a compostura. Compostura aristocrática, "contenance", é o ideal da época. Quando não é possível a realização sincera desse ideal, o século dá-se por satisfeito com as aparências, com a representação teatral, o "cerimonial espanhol" a "etiquette". Para vencer as desarmonias entre fachada e conteúdo, mobilizam-se todos os engenhos da estética racionalista; arte e literatura têm de esconder a realidade, envolvendo-a em metáforas e

arabescos sempre novos, sempre inéditos. O talento literário é considerado como inteligência "engenhosa" – pela primeira vez, aparece o termo "gênio" no sentido de capacidade de inventar – e o italiano Emmanuele Tesauro, no seu famoso *Cannocchiale Aristotelico* (1654), apresenta mil receitas para esconder sentido secreto nos "concetti" e "acutezze" de legendas, inscrições, emblemas, pantomimas; a palavra "aristotélico" no título da obra é muito significativa[699]. Mas o supremo esforço de dominar de maneira racionalista a língua cristaliza-se na fundação de instituições autorizadas para baixar normas de racionalização da língua. As academias parecem pouco barrocas, mais classicistas. Contudo, o plano da *Academie Française* foi ideado por aquele chefe dos "précieux" que era o marinista Chapelain[700].

Esses elementos explicam os característicos, sempre antitéticos, da literatura barroca: heroísmo exaltado e estoicismo melancólico, religiosidade mística ou hipócrita e sensualidade brutal ou dissimulada, representação solene e crueldade sádica, linguagem extremamente figurativa e naturalismo grosseiro.

Tudo isso em conjunto parece uma caricatura grandiosa da mentalidade medieval, ou antes uma volta ao "Outono da Idade Média". Com efeito, negando e renegando a Renascença, o barroco retoma o caminho do século XV. O cerimonial complicado da corte da Borgonha reaparece como "cerimonial espanhol", partindo de Madri e conquistando todas as cortes da Europa. A obsessão do século XV pela imagem da morte, sua sensualidade brutal e sádica, o gosto de alegorias complicadas e metáforas herméticas – tudo isso volta. No século XVII, existia na Europa um só país em que a tradição do "gótico flamboyant" ainda estava viva: a Espanha. O Greco, não compreendido na Itália, encontra-se como em casa na Espanha, que reconhece no pintor bizantino certas características de Roger van der Weyden e Luis Morales. É difícil explicar os motivos dessa sobrevivência. Não se admitem hipóteses precipitadas, como: a Renascença espanhola teria sido apenas um fenômeno de superfície; ou então: a Renascença espanhola teria sido esmagada tão completamente pela Contrarreforma que apenas teria ficado viva a última tradição medieval. É muito mais convincente a hipótese de Hatzfeld: o Barroco constitui uma qualidade permanente do caráter espanhol[701]. O heroísmo exaltado em face do destino (*Numancia*, de

Cervantes, Calderón) já se encontra na *Farsália* do espanhol Lucano; o estoicismo barroco pode achar-se no espanhol Sêneca, e, cristianizado, no espanhol Prudêncio; o precursor dos grandes místicos é, no século IV, o herético espanhol Priscilianus, "espécie de D. Quixote espiritual". Aspirações tão grandes exigiriam, segundo Hatzfeld, uma linguagem desmesurada, exigência na qual reside o germe do maneirismo linguístico: o espanhol san Isidro de Sevilla é criador de uma etimologia fantástica, descobrindo relações secretas entre as palavras; e Raimundus Lullus, em *Los cent noms de Déu*, já é um "gongorista". O Barroco espanhol é uma reação nacional contra o humanismo internacional dos italianos e italianizantes. Talvez se trate de uma evasão em face da derrota político-militar da Espanha, no fim do século XVI. Assim se explicaria a coincidência da decadência política e social com o apogeu da evolução literária: o teatro do tipo de *La vida es sueño*, a "novela de desengaño" do tipo do *D. Quixote*, e, do outro lado da barricada, a sátira social do romance picaresco, são sintomas daquele estado de espírito.

O Barroco espanhol conquistou a Europa inteira. Na crítica moderna, a última oposição contra o conceito do Barroco como estilo literário veio da parte de Benedetto Croce, que acabou voltando à identificação de "Barroco" com "mau gosto"[702]. Mas Paul Hazard observou-lhe[703] muito bem que o Barroco internacional não pode ser julgado do ponto de vista da literatura italiana do século XVII, que está, em relação aos séculos italianos anteriores, em declínio, e, em relação à literatura espanhola, é apenas um ramo secundário do Barroco internacional. A Itália barroca é uma colônia espanhola, governada espiritualmente por uma associação espanhola, a Companhia de Jesus. A *Agudeza y arte de ingenio* (1648), de Baltazar Gracián, precede o *Cannocchiale Aristotelico* de Emmanuele Tesauro[704]. As tentativas de interpretação de Petrarca em sentido religioso correspondem às tentativas mais numerosas dos espanhóis de "traduzir" as expressões eróticas de poesias para linguagem religiosa, as "versiones a lo divino"; Sebastián de Córdoba Sazedo chegou a publicar *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas* (1575); Calderón transformou grande número das suas próprias peças profanas em *autos sacramentales*. Quando Tasso escolheu para assunto do seu poema uma empresa comum das nações cristãs em prol de um fim religioso, obedeceu

aos desígnios do imperalismo espanhol, que se julgava defensor da fé católica no mundo inteiro.

Imperialismo espanhol e propaganda jesuítica divulgaram arte e literatura barrocas em todas as regiões que a Contrarreforma reconquistou. A Áustria e a Alemanha meridional, a Bélgica, a Polônia são centros barrocos; outro centro é a América Latina[705]. Já se afirmou que o Barroco é o estilo próprio da Contrarreforma[706]. Esta hipótese é bastante sedutora; mas não é aceitável, porque ignora as influências espanholas além das fronteiras da Contrarreforma e a existência de focos barrocos nos países protestantes.

Existe um barroco protestante. A prioridade dos estudos sobre o assunto cabe, mais uma vez, ao precursor Alois Riegl, que demonstrou as origens barrocas da grande pintura holandesa do século XVII[707]; depois dos trabalhos de F. Schmidt-Degener, já se fala, sem embaraço, do "estilo barroco de Rembrandt". O estilo barroco da literatura holandesa da época não pode ser ignorado. Huizinga caracteriza a civilização holandesa do século XVII como síntese e "compromisso" de uma civilização erasmiana, burguesa e democrática, com a corrente internacional, barroca[708]. Não se podem desconhecer os elementos barrocos em poetas religiosos como Revius e Luyken[709]. Na Alemanha protestante existem obras barrocas em abundância: a igreja de Bueckeburg e o edifício do conselho municipal, em Bremem, precedem cronologicamente as grandes arquiteturas barrocas da Alemanha meridional, católica. Nas Universidades de Wittenberg e Helmstaedt, fortalezas do luteranismo acentuadamente ortodoxo, ensinou-se a filosofia do jesuíta espanhol Suárez, e Paul Althaus encontrou na literatura de edificação luterana vestígios inconfundíveis da literatura jesuítica[710].

A Espanha barroca tem lugar contra dois adversários que afinal a vencerão: a França e a Inglaterra, e esta última é protestante. Existe, porém, um barroco inglês que é, em parte, de inspiração espanhola. O fato de que os poetas escritores da rainha Elizabeth e do rei Jaime I, em guerra permanente contra a Espanha católica, odiada por toda a nação inglesa, tivessem estudado e traduzido assiduamente as obras da literatura espanhola, inspirando-se nelas, é surpreendente. Mas é um fato.

As relações literárias entre a Inglaterra e a Espanha no século XVII são íntimas; já foram, aliás, muito bem estudadas[711], e contudo não se chegou ainda à compreensão perfeita da natureza delas, de modo que é preciso reconsiderar o problema. Nota-se, antes de tudo, a utilização frequente de fontes espanholas no teatro elisabetano e jacobeu[712]. Middleton tira de "La Gitanilla", de Cervantes, a S*panish Gipsy*; o seu *Changeling*, uma das obras capitais do teatro inglês, inspira-se, em parte, na tradução que Leonard Digges fizera de um romance espanhol, o *Poema trágico del español Gerardo y Desengaño del amor lascivo*, de Gonzalo de Céspedes y Meneses. O mesmo romance forneceu o enredo do *Spanish Curate*, de John Fletcher, que também utilizou várias novelas de Cervantes: em *The Chances*, *El celoso extremeño;* em *Rule a Wife and Have a Wife*, o *Casamiento Engañoso*; na *Queen of Corinth*, a *Fuerza de la Sangre*; e em *Love's Pilgrimage*, as *Dos Doncelas*. O sucesso das *Novelas ejemplares* foi grande entre os dramaturgos ingleses: Massinger tirou a *Very Woman* do *Amante Liberal*, e conheceu até o teatro de Cervantes, utilizando-se do *Viejo Celoso* em *The Fatal Dowry*, e dos *Baños de Argel* em *The Renegado*. Mencionam-se, enfim, os empréstimos de Shirley no *Don Lope de Cardona*, de Lope de Vega, para o *Young Admiral*, e no *Castigo del penseque*, de Tirso de Molina, para *The Opportunity*. Eis o resultado, algo magro, a que chegou a "literatura comparada" com os seus métodos mais ou menos antiquados de comparação de enredos. Poder-se-ia objetar que Shakespeare só uma vez, em *The Two Gentlemen of Verona*, utilizou um enredo espanhol, um episódio da *Diana Enamorada*, de Montemayor, enquanto Chapman e Ben Jonson nunca o fizeram. A conclusão seria a seguinte: Shakespeare, Chapman e Jonson, poetas renascentistas, preferem enredos italianos: Fletcher, Massinger e Shirley, pertencendo à segunda fase do teatro inglês, já recebem influências espanholas, barrocas. Mas John Webster e John Ford, mais "barrocos" do que os mencionados, não revelam influência espanhola, quer dizer, influência manifesta em enredos emprestados, embora recebam outra, mais sutil e mais importante. A história do grande teatro inglês, de Kyd a Shirley, é a história da assimilação do modelo de todo o teatro barroco: Sêneca[713]. O furor retórico das tragédias de vingança do dramaturgo romano, aparecendo de maneira bárbara em *Spanish Tragedy* e *Titus Andronicus*, sutiliza-se cada vez mais em *King Richard III*, *Julius Caesar*,

Hamlet, *Macbeth*, *Revenger's Tragedy*, para depois se transformar em tragédia de desesperados sombrios, no ambiente de cortes criminosas – em *Bussy d'Ambois*, *Triumph of Death*, *The Changeling*, *The Cardinal* – vítimas de cortesãos intrigantes e diplomatas diabólicos. A atmosfera dessas peças é a mesma das tragédias italianas do "Cinquecento" e das francesas anteriores a 1630. A resistência estoica dos heróis contra o destino, e a poesia melancólica do seu desespero, tudo isso também é tipicamente barroco. Só pode ser caracterizado como espanhol, se considerarmos, à maneira barroca, como espanhol o modelo imitado: Sêneca.

Esse mesmo Sêneca está, aliás, no centro de mais outra tendência importante da literatura barroca: o abandono definitivo do modelo ciceroniano na prosa, em favor de outros modelos: Sêneca e Tácito[714]. A prosa senequiana e tacitiana chega a ser característica do Barroco.

Tácito também serve, na época da Contrarreforma, quando já não se ousa citar Maquiavel, como fonte de axiomas políticos maquiavelísticos[715]. E esse fato nos lembra o estranho adversário dos heróis melancólico-estoicos no teatro inglês: o intrigante infernal, o "villain". À sua "política" os dramaturgos chamam "maquiavélica". São, porém, duvidosos os conhecimentos dos dramaturgos ingleses com respeito a Maquiavel[716]. *O Príncipe* só foi traduzido em 1640, dois anos antes do fechamento dos teatros ingleses pelos puritanos. As ideias do secretário florentino só se conheceram através de fontes pouco seguras, das quais a principal era uma refutação: o *Discours sur les moyens de bien gouverner, et maintenir en bonne paix un Royaume ou autre Principauté*. *Contre Nicholas Machiavel Florentin* (1576), de Innocent Gentillet, traduzido para o inglês por Simon Paterycke, em 1602. Os ingleses não conheciam Maquiavel; só conheciam a lenda odiosa dos antimaquiavelistas. Essa lenda originou-se no ódio dos huguenotes franceses contra a rainha Catarina de Médicis, que consideravam discípula de Maquiavel; mas os grandes divulgadores do antimaquiavelismo foram os jesuítas Antonio Possevino (*De Machiavelli etc. quibusdam scriptis*, 1592) e Pedro de Ribadeneyra (*De Religione et virtutibus Principis Christiani adversus Machiavellum*, 1597). Nestes panfletos latinos, lidos na Europa inteira, encontra-se o grande "villain". Encarnou-o outro personagem, odiado pelos jesuítas: Antonio Pérez, o foragido ex-

secretário do rei Filipe II, célebre e temido, porque o julgavam capaz de intrigas diabólicas.

A linguagem gongórica de Antonio Pérez, ou antes, do Antonio Pérez da lenda, falavam-na os "metaphysical poets"; aquele, para esconder segredos importantes e revelá-los pela metade em alusões metafóricas; estes, para fazer a tentativa bem barroca de reunir sensualidade ardente e devoção angustiada. É o caso de Donne. A situação esclarece-se no caso de Crashaw, convertido ao catolicismo e celebrando santa Teresa, e no caso de Vaughan, anglo-católico "avant la lettre", que inclui no número dos seus livros de predileção o *Menosprecio de la corte y alabanza de la aldea*, de Antonio Guevara. Enfim, o barroco inglês volta-se para as suas origens longínquas[717]. Contra os "metaphysical poets" apresenta-se-nos Milton como classicista à maneira italiana, puritano, partidário da democracia burguesa. Mas não se dá muito bem com os seus companheiros de oposição. Os puritanos não gostam de poesia renascentista, preferem os gritos inarticulados dos *meetings* religiosos ou a sátira antiaristocrática; o *Lazarillo de Tormes*, traduzido em 1586 por David Rowland, e o *D. Quixote*, traduzido em 1612 (quer dizer, logo depois da publicação do original) por Thomas Shelton, têm sucesso muito grande. Do fundo das angústias e plebeidades da época, a figura de Milton sobressai como a de um aristocrata pomposo do Barroco num retrato "clair-obscur". Pelo menos certos críticos consideram Milton como poeta barroco[718]; a diferença entre ele e os "metafísicos" não seria tão grande, ou então, seria menos decisiva[719]. Milton seria um "barroco burguês", estranhamente parecido, estilisticamente, com o classicismo francês[720].

Após ter-se demonstrado e admitido o Barroco protestante na Inglaterra, o isolamento da literatura classicista francesa entre as literaturas barrocas do século XVII torna-se problema mais urgente do que antes. Para resolvê-lo havia só uma última possibilidade, uma solução violenta: afirmar a natureza essencialmente barroca do próprio classicismo francês.

O fato de o classicismo constituir uma qualidade permanente do espírito francês não pode ser negado. Mas isso não exclui a possibilidade de "invasões" barrocas. No começo da época clássica está *Le Cid* (1636), de Corneille, baseado em *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro; no fim, o *Gil Blas* (1715) de Lesage, baseado – embora de maneira muito livre

– no *Marcos de Obregón*, de Espinel; em todo o caso, um drama heroico e um romance picaresco. O "mal" vem, como em toda a parte, da Espanha. Mas entre essas duas datas, a literatura francesa parece inteiramente francesa, inteiramente clássica, em acordo perfeito com a arquitetura e os jardins de Versalhes. Estão presentes na memória de todos as palavras de Taine: "ces parterres rectangulaires et ces promenades géométriques offrent des salons en plein air. L'architecture sèche et noble s'aligne avec la tenue, la gravité et la magnificence officielle d'un courtisan… Violà les alentours de Racine". Hoje, o acordo nos parece menos exato. Em 1648, fundou-se a Academie de Peinture et de Sculpture, e, em 1666, como complemento, a Academie de France, em Roma. Mas a Roma de 1666, não era a Roma clássica; era a capital da arte barroca[721]. O maior artista do classicismo francês, Nicolas Poussin, formou-se na Itália; estudos acurados verificaram influências marinistas nos seus temas[722]. O aspecto das grandes construções parisienses do século XVII não é inequivocamente clássico; nos pormenores e na "intenção", segundo o termo de Riegl, a igreja da Sorbonne, a igreja Val-de-Grâce e o Institut de France estão menos longe do Barroco romano do que se pensa[723]. Das qualidades barrocas do maior escultor francês da época, Pierre Puget, ninguém duvidou jamais. Os olhos modernos, mais acostumados às variedades do estilo barroco, sentem o elemento de devoção espanhola nos quadros da vida de são Bruno, de Eustache Lesueur. Há qualquer coisa do Greco no fundo escuro do quadro da Crucificação, de Philippe de Champagne, que era, aliás, o retratista sombrio de "ces messieurs" de Port-Royal. Por outro lado, o realismo campestre dos irmãos Le Nain aproxima-se mais do realismo dos holandeses do que do "vrai" de Boileau, e os efeitos "Clair-obscur" de Georges de La Tour não deixam lugar para dúvidas. Finalmente, o artista mais fantástico, mais extravagante do século, é francês: Jacques Callot.

Desses fenômenos, muitos pertencem à época de Luís XIII, que é certamente barroca. É a época do preciosismo, do Hôtel de Rambouillet, de Voiture e Chapelain, quando a França é invadida pelos gêneros da literatura barroca: epopeia heroica ou sacra, epopeia herói-cômica, romance picaresco. O que causa estranheza, porém, é o fato de que o começo do classicismo é sempre datado da reforma da poesia por Malherbe – "enfin Malherbe vint" – por volta de 1600 a 1610, enquanto que o Hôtel de

Rambouillet, o centro dos “précieux”, se abriu depois daquela reforma, em 1617. E o próprio Malherbe nem sempre foi tão secamente clássico como se pensava[724]. Por outro lado, o fim do preciosismo e o começo da “verdadeira época clássica” são marcados pela fundação da Academie française, em 1634-1635. Mas quem participou ativamente dessa realização foi Chapelain, o chefe dos “précieux”, que ideou também o *Dictionnaire de l’Académie*. E o mesmo Chapelain escreveu em 1630 a *Lettre sur l’art dramatique*, introduzindo na França a regra pseudo-aristotélica das três unidades dramáticas; pelo aristotelismo, Chapelain pertence ao Barroco, e pelo academismo, à época clássica. O preciosismo da linguagem e o esforço de criar uma língua acadêmica para uso da elite literária são coisas diferentes, mas não opostas. Entre preciosismo e classicismo não existe a incompatibilidade absoluta que Boileau e Molière proclamaram[725]. As fronteiras desaparecem. A cronologia literária do século XVII francês não é muito clara. É preciso proceder assim como os astrônomos que eliminam sucessivamente as influências perturbadoras de corpos celestes vizinhos para calcular a curva “pura” que um planeta percorreria.

O método indicado é fatigante, mas seguro: classificar os dramaturgos franceses do século XVII segundo os anos de nascimento e verificar os seus empréstimos ao teatro espanhol[726]. Para simplificar a enumeração, citam-se entre parênteses as fontes espanholas das peças francesas.

De Alexandre Hardy (nascido em 1570) notam-se: *Cornélie* (*Señora Cornelia*, de Cervantes), *La force du Sang* (*La Fuerza de la Sangre*, de Cervantes), *La belle Égyptienne* (*La gitanilla*, de Cervantes). Cervantes (*El amante liberal*) é também explorado por George Scudéry (nascido em 1601), no *Amant libéral*. Vem logo depois Pierre Corneille (nascido em 1606), com *Le Cid* (*Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro), *Le menteur* (*La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón), *Suite du menteur* (*Amar sin saber a quién*, de Lope de Vega). Jean Rotrou, que nasceu em 1609, é um dos maiores exploradores da literatura espanhola: *Les Deux Pucelles* (*Las dos doncellas*, de Cervantes), *L’heureux naufrage* (*Naufragio prodigioso*, de Lope de Vega), *Baque d’oubli* (*Sortija del olvido*, de Lope de Vega), *Laure persécutée* (*Laura perseguida*, de Lope de Vega), *Heureuse constance* (*Poder vencido*, de Lope de Vega), *Saint-Genest* (*El verdadero fingido*, de Lope de Vega), *Don Bernardo de la Cabrera* (*Adversa fortuna*

de don Bernardo de la Cabrera, de Mira de Amescua), *Bélisaire* (*Ejemplo mayor de la desdicha y Capitán Belisario*, de Mira de Amescua), *Venceslas* (*No hay ser padre siendo Rey*, de Francisco de Rojas). Ao passo que estes dramaturgos preferem o assunto romanesco, outros cuidam mais do aspecto cômico. Paul Scarron (nascido em 1610) importa da Espanha *Le gardien de soi-même* (*Alcaide de si mismo,* de Calderón), *La fausse apparence* (*No siempre lo peor es cierto*, de Calderón), *Dom Japhet d'Arménie* (*Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas), *L'écolier de Salamanque* (*Obligados y ofendidos*, de Francisco de Rojas); o *Jodelet duelliste*, de Scarron, é composto de duas comédias de Rojas: *Traición busca castigo* e *No hay amigo para amigo*. Finalmente, Antoine Montfleury (nascido em 1611) traz da Espanha *La dame médecin* (*El amor médico*, de Tirso de Molina) e *La fille capitaine* (*La dama capitán*, de Diego e José de Figueroa y Córdova).

Depois da pausa de uma geração, aparece Thomas Corneille (nascido em 1625), irmão do grande Corneille. Imitando o exemplo de Rotrou, esse rival de Racine tira o seu teatro inteiro de fontes espanholas: *La dame invisible* (*Dama duende*, de Calderón), *Le feint astrologue* (*El astrólogo fingido*, de Calderón), *Les illustres ennemis* (*Amar después de la muerte*, de Calderón), *Le Geôlier de soi-même* (*Alcaide de si mismo*, de Calderón), *Le galant doublé* (*Hombre pobre todo es trazas*, de Calderón), *Engagement du hasard* (*Empeños de un Acaso*, de Calderón), *Don Bertrand de Cigarral* (*Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas), *Le charme de la voix* (*Lo que puede la aprehensión*, de Moreto), *Le baron d'Albittrac* (*La tía y la sobrina*, de Moreto), *Contesse d'Orgueil* (*Señor de Buenas Noches*, de Cubillo). Os empréstimos de Molière não têm importância, e em Racine não existem influências espanholas. Mas Philippe Quinalt (nascido em 1635) ainda explora a mina: *Le docteur de verre* (*Licenciado Vidriera*, de Cervantes), *Le fantôme amoureux* (*El galán fantasma*, de Calderón), *L'amant indiscret* (*El escondido y la tapada*, de Calderón).

Este capítulo de literatura comparada – cansativo, mas da maior importância para se ter ideia do domínio universal da literatura espanhola naquela época – revela duas fases de invasão espanhola, por volta de 1635 e por volta de 1670. O resultado é confirmado pelos estudos de Lanson sobre as traduções de obras espanholas para o francês[727]. A primeira onda de traduções vai de 1615 a 1645, com o cume em 1635. O *Guzmán de*

Alfarache, de Alemán, aparece traduzido em 1600, e outra vez em 1619/1620. *Novelas ejemplares*, em 1614, *Don Quijote* em 1612, e *Persiles y Segismunda* duas vezes em 1618. O *Lazarillo de Tormes*, já traduzido em 1598, volta em 1615, seguido do *Marcos de Obregón*, em 1618. O gosto pelo pastoril produz, em 1624, nova tradução da *Diana Enamorada* (já traduzida em 1579 e 1587), e no mesmo ano uma tradução da *Arcadia*, de Lope da Vega. Obras de santa Teresa aparecem duas vezes, 1623/1630 e 1644. Em 1633 sai uma tradução da *Celestina*, e no mesmo ano as do *Buscón* e dos *Sueños*, de Quevedo. As cartas de Antonio Pérez, em 1642, chegam um pouco tarde, porque em 1645 já aparece, como representante de uma outra Espanha, a primeira tradução de Gracián. A segunda fase é caracterizada por novas edições de obras que pareciam esquecidas ou desprezadas pela estética classicista (*Lazarillo*, 1653 e 1678, *Novelas Ejemplares*, 1655, *Quevedo*, 1667, *Don Quijote*, 1667) e, de outro lado, pelas traduções de san Juan de la Cruz, em 1650 e 1694, acompanhadas de uma nova tradução de santa Teresa, em 1670; pelo grande sucesso do *Guia de pecadores*, de Fr. Luis de Granada, traduzido duas vezes (1646/1651, 1658/1673), e por uma verdadeira moda de Gracián (1684, 1696). No momento das grandes obras de Bossuet, Molière e Racine, o público francês pediu os místicos, picarescos e conceptistas da Espanha, e o maior sucesso teatral cabe, com 86 representações, ao *Timocrate*, do hispanizante Thomas Corneille.

O gosto do público francês do século XVII era barroco. A literatura clássica lutou galhardamente contra esse inimigo, mas a repetição da voga de traduções e versões do espanhol revela a precariedade dos triunfos acadêmicos. A história do classicismo francês é uma história de recidivas; o inimigo estava dentro. Um ensaísta espirituoso comparou a geometria analítica de Descartes a uma teoria de exorcismo: o filósofo opôs a "cruz das coordenadas" à confusão da época, para exorcizá-la. O caráter cartesiano do classicismo francês não é indiscutido, ao contrário: mas o instrumentalismo é qualidade comum ao racionalismo de Descartes e ao classicismo de Boileau. A filosofia de Descartes é antes de tudo um método; chama-se *Discours de la méthode* a obra principal. O classicismo francês também é um método; serve para disciplinar os equívocos da linguagem, a confusão das paixões, a corrupção do gosto pelo pitoresco. Estética

naturalista e racionalista, gosto impessoal, conformismo político e religioso, moralismo – essas qualidades essenciais do classicismo francês são instrumentos de ascese antibarroca, e há quem o considere como essencialmente "anti", antirrenascentista, antiprotestante, antibarroco[728]. O inimigo barroco está dentro do classicismo, na sua própria alma. O classicismo francês não é realmente clássico; apenas pretende sê-lo. A linguagem culta, cheia de alusões e reticências, exige leitores tão versados como a poesia marinista. A Versalhes de Racine é menos clássica do que Taine pensava[729]. E a linguagem mesurada de Racine mal oculta os traços de sensualidade furiosa e misticismo ardente nas suas personagens; às vezes a verdade psicológica se revela naquilo a que Spitzer chama "a linguagem noturna de Racine", exemplificando-a no verso "dérober au jour une flamme si noire"[730]. A tensão entre as paixões recalcadas e as normas rígidas de expressão encontra sua solução no estoicismo melancólico de La Rochefoucauld, no ascetismo erótico de Madame de La Fayette e, pelo menos, naquelas formas de auto-observação e introspecção psicológica nas quais os moralistas franceses rivalizam com os místicos espanhóis. A trilha da literatura inglesa do século XVII estende-se do assunto de importação espanhola até a formação de personagens barrocos, como no caso do "villain". O caminho da literatura francesa da mesma época vai dos enredos espanhóis até a formação de uma maneira de ver o mundo, que é barroca. É uma literatura psicológica; e a psicologia sempre ameaça destruir o equilíbrio. Não se trata de um século classicista, interrompido por duas fases de invasão barroca; o classicismo constitui a interrupção antitética que atenua o barroco, sem eliminá-lo de todo. O barroco atenuado do fim do século XVII é o rococó[731].

O estilo barroco é um estilo internacional. A Europa inteira o adotou. Os seus elementos vieram da Espanha; mas a Espanha já não era capaz de impor um estilo. A Europa o aceitou em toda a parte, porque o Barroco é expressão de uma situação espiritual e social, mais ou menos idêntica em toda a parte[732]. A aristocracia feudal perdeu definitivamente a função política. A Igreja católica, reformada pelo concílio de Trento, e as Igrejas nacionais do protestantismo investem o Estado de sanções divinas. Aos poderes absolutos não escapa a economia; o mercantilismo pode ser definido como o método de política econômica para terminar a grande crise que

começara com as descobertas geográficas. A aristocracia, incapaz de adaptar-se às novas condições, foi subjugada; a burguesia ainda não é capaz de desempenhar função política; no intervalo, o Estado absoluto dirige a economia. O único dos grandes Estados europeus que não conseguiu acompanhar essa evolução foi justamente a Espanha. Na retrospectiva, a Espanha do século XVII parecia aos historiadores o Estado mais absoluto de todos; na verdade, o poder real estava bastante limitado pelas autonomias regionais com que só os Bourbons acabarão no século XVIII. Disso ressente-se a economia. A Casa de Contratación, em Sevilha, é uma solução imperfeita do problema; a vagabundagem "individualista", que se reflete no romance picaresco, é um sintoma entre outros. A Inglaterra termina a crise com os "Navigation Acts" de 1651 e 1660. Segue-se imediatamente a França, com as tarifas alfandegárias de Colbert, em 1664 e 1667; o mercantilismo é o maior serviço – se bem outorgado – prestado pelo Estado absoluto à burguesia. A revolução inglesa de 1688 parece mais radical, mas não é mais burguesa do que a reforma administrativa de Luís XIV. Saint-Simon tinha algo de razão em chamar a Luís XIV "un grand roi bourgeois".

Contra todas as aparências, o Estado absoluto do século XVII está a serviço da burguesia nascente. Para empregar um termo de Spengler, trata-se de uma pseudomorfose: conteúdo burguês em formas aristocráticas. A aristocracia ainda pode aproveitar a situação, vivendo parasitariamente da realeza; ainda consegue impor o seu estilo de viver. O século tem ar aristocrático. A autoridade real encontra-se nas mãos do Estado, imensamente aumentada pela sanção eclesiástica e pelos poderes econômicos. Segundo uma experiência sociológica, a consolidação da autoridade produz separação de classes. No século XVII, a oposição entre aristocracia e burguesia vai-se acentuando cada vez mais. O fenômeno reflete-se na literatura. A literatura barroca é mais uniforme do que se pensava na Europa inteira, independentemente das fronteiras nacionais e religiosas; mas não é homogênea na estrutura íntima, porque é constituída por duas "classes literárias" opostas: a classe aristocrática e a classe burguesa intelectual[733]. Essas "classes literárias", aliás, não são inteiramente idênticas às classes sociais, às quais tomavam emprestados os nomes. São termos que se entendem *cum grano salis*.

A literatura aristocrática vive de riquezas de uma classe ociosa e parasitária, que perdeu a função social. Acentua-se o fenômeno da "conspicuous consumption" (Veblen), da ostentação internacional, e isso em todos os setores em que predomina o modo de viver aristocrático. As cerimônias eclesiásticas revestem-se de pompas nunca vistas. A arte é entendida, segundo as doutrinas aristotélicas do hedonismo inofensivo, como ficção gratuita, sem responsabilidade perante a realidade; precisa-se, para agradar, de estímulos sempre novos, fornecidos pela lascívia ou pela sutileza linguística. O heroísmo aristocrático torna-se tanto mais retórico quanto as espadas de cavaleiros se transformam em espadins de cortesão. Até o idílio pastoril acompanha a evolução para a teatralidade: o romance pastoril é substituído pelo drama pastoril.

O teatro está no centro da civilização barroca, da época de Shakespeare, Calderón e Racine. Para o teatro convergem todos os desejos de ostentação suntuosa, de transfiguração da realidade em ilusão, de construção de um mundo de arte, fora do mundo material. Os estudos mais pormenorizados do teatro barroco de que já dispomos mal dão ideia do ingente esforço teatral da época: do intensíssimo interesse popular pelas peças de Lope de Vega e Shakespeare, da paixão teatral de "cour et ville" de Versalhes e Paris, do luxo das representações oficiais de Madri, Viena e Munique. Todas as artes – literatura, música, pintura, escultura, arquitetura, e as "artes mecânicas" do maquinismo teatral – servem para o fim de realizar o mundo dramático. E, para esse fim, a arte teatral passa por uma revolução profunda[734]. O palco dos Mistérios medievais ficava no meio das praças da cidade; os espectadores viam os acontecimentos de todos os lados, como se fossem acontecimentos reais, e, de fato, os espectadores medievais estavam envolvidos na ação do palco, no drama da redenção que a eles concernia de perto. No teatro da Renascença representam-se as comédias de Plauto e Terêncio e de seus imitadores modernos; os espectadores já não participam da ação, porém dela poderiam participar: personagens e atitudes, cá e lá, são as mesmas. Por isso, palco e plateia estão separados, mas quase no mesmo nível de altura, de modo que o espaço dos atores e o espaço dos espectadores são comuns. Eis o aspecto do famoso Teatro Olímpico em Vicenza, que Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi construíram entre 1580 e 1584. Poucos decênios depois o Teatro Farnese, em Parma, construído entre

1619 e 1628, por Giovanni Battista Aleotti, apresenta aspecto diferente. O espírito aristocrático do Barroco não suporta aquela "identificação". Palco e plateia estão inteiramente separados; aqui, o mundo real dos espectadores; ali, o mundo irreal da ilusão teatral. A invenção que torna possível a separação completa é a perspectiva teatral. As ruas e casas que constituíram o fundo do teatro de Palladio ainda eram praticáveis; no teatro de Aleotti, já são pintadas, e só pela perspectiva dão a ilusão da materialidade. Possibilidades da perspectiva teatral são as máquinas complicadas que no teatro espanhol e dos jesuítas produziram toda a espécie de efeitos técnicos, ao ponto de esse teatro poder dispensar enfim a palavra, transformando-se em ópera, pantomima e bailado. No teatro clássico francês, menos suntuoso, a língua culta e os *bienséances* no comportamento dos atores produzem efeitos semelhantes. No teatro inglês, enfim, que adotou a perspectiva ilusionística só na segunda metade do século XVII, a função separadora é desempenhada apenas por um instrumento de alto nível artístico, que até os dramaturgos mais populares nunca dispensaram: o verso.

O teatro espanhol e o dos jesuítas servem-se das suas máquinas para estender as possibilidades da ação até os últimos limites da imaginação; o palco representa o Cosmos inteiro, é "Gran teatro del mundo". A ideologia que inspira esse teatro barroco é a filosofia religiosa da Contrarreforma: o mundo é ilusão e engano, a vida é um sonho. É o pessimismo que se encontra também no fundo do teatro de Racine e Shakespeare, revelando essas expressões diferentes como expressões barrocas. *La vida es sueño*, *Phèdre* e *Macbeth* representam o mesmo mundo de ilusões trágicas. A separação desse mundo de ilusões do mundo real dos espectadores simboliza, ao mesmo tempo, outra situação barroca: o mundo real é um teatro de acesso fechado, um mundo aristocrático, em que as classes não privilegiadas não entram. Quando o burguês ou o camponês se atrevem a penetrar naquele mundo aristocrático, caem no ridículo; lembra-se-lhes o seu lugar na hierarquia social. Eis o motivo[735] do camponês embriagado ao qual fizeram crer que é grão-senhor, para despertá-lo cruelmente, no dia seguinte, do seu sonho. Esse motivo, *pendant* cômico de *La vida es sueño*, é repetido por todos os comediógrafos barrocos; é um motivo de predileção dos dramaturgos jesuítas, aparece no prelúdio da *Taming of the Shrew*, de Shakespeare; aparece, em variação diferente, no *Georges Dandin*, de Molière. Até neste

pormenor, a civilização barroca revela, apesar das diferenças de expressão, a sua unidade.

As expressões da "classe burguesa-intelectual" ficam dentro dessa unidade; mas constituem o reverso das expressões aristocráticas. À pompa das cerimônias eclesiásticas corresponde a angústia religiosa; às ficções gratuitas corresponde o gosto pelas invenções fantásticas da sátira burlesca; ao falso heroísmo corresponde o realismo picaresco. Um apanágio particular do pensamento burguês e intelectual é o esforço de dominar as contradições antitéticas do Barroco, racionalizando-as. O século dos místicos também é o século dos grandes sistemas racionalistas: Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz. É o século dos grandes cientistas: Galileu, Kepler, Newton. Com os grandes filólogos holandeses e ingleses, que pouco se parecem com os humanistas italianos da Renascença, começa a crítica histórica dos textos e documentos. A própria historiografia, porém, continua retórica; a história resiste à racionalização dogmática. Descartes rejeita a historiografia como pouco científica; ela fica sendo o reino dos polígrafos de erudição antiquária.

O primeiro setor do pensamento barroco que foi racionalizado é a estética: com a racionalização da poesia aristocrática pelo neoaristotelismo dos intelectuais italianos começou o Barroco. Durante o século XVII renovam-se sempre essas tentativas de racionalização. Os críticos literários da época – que são os intelectuais burgueses – atacam incessantemente o estilo barroco de expressão, zombando dos marinistas e gongoristas, e congratulando-se com os poetas classicistas que se exprimem, parece, no estilo da Renascença. São poetas da "reação literária", em número não pequeno; formam uma contracorrente. Do ponto de vista literário, são quase todos inferiores aos barrocos. Mas historicamente estão com a razão: pertencer-lhes-á o futuro. O "reacionarismo" literário é "progressismo" social. Existe uma relação íntima, se bem que muitas vezes secreta, entre classicismo e burguesia. O fato de a racionalização classicista do Barroco ter tido o maior sucesso na França do "gran roi bourgeois" é significativo. O classicismo de oposição é uma tentativa de romper a pseudomorfose aristocrática que é o Barroco, e revelar o sentido burguês da evolução. A Inglaterra, depois da revolução burguesa ou semiburguesa de 1688, terá, no século XVIII, uma literatura classicista.

As atividades daquelas duas "classes" em conjunto apresentam o panorama literário correspondente ao panorama artístico entre os polos Greco e Caravaggio. Os motivos principais da literatura barroca são[736] a tensão entre vida e morte, tempo e eternidade; a tensão entre o sensualismo do drama pastoril e a melancolia de uma vasta literatura funerária; gosto de experiências extáticas que se aproximam da embriaguez, e gosto da mortificação ascética; disciplina aristocrática do cortesão e preferência pela caricatura burlesca; naturalismo cruel e retirada para o sonho. Os gêneros internacionais em que se exprimem esses motivos são a epopeia heroica ou sacra e a epopeia herói-cômica, o romance de galantaria heroica e o romance picaresco, os "guias de príncipes" que justificam a sanção eclesiástica do Estado, e a introspecção, na autobiografia e no romance psicológico; e, sobretudo, a projeção de todos esses motivos para fora: o teatro.

Com respeito às formas de expressão, o Barroco não deixa de ser o herdeiro da Renascença. Da poesia petrarquesca provém outra poesia aristocrática, o marinismo e gongorismo; da tradição platônica da Renascença provém a mística; da literatura popular do século XVI provém o naturalismo barroco. Aparecem compromissos e misturas de toda a espécie entre essas formas "puras" de expressão: o gongorismo místico do teatro dos jesuítas, o gongorismo naturalista da epopeia herói-cômica, o misticismo burguês dos jansenistas e protestantes, o gongorismo burguês dos "metaphysical poets", o naturalismo místico da literatura de introspecção psicológica. Esses tipos mistos dão como resultante o panorama multiforme da literatura barroca.

*

O precedente capítulo é de natureza principalmente teórica, discutindo teorias estéticas que não cabem numa obra de índole historiográfica. Foi indispensável, no entanto, examiná-las, como tentativa de pôr em ordem os fatos da confusa transição da Renascença para o Barroco. Mas mesmo além da clarificação de fatos de uma época já remota, a discussão não parece ter sido inútil para os que hoje se interessam pela coisa literária. Reconhecemos nas antíteses barrocas entre poesia experimental e naturalismo

factual as mesmas tendências antagônicas que hoje nos ocupam; não se pode negar uma estranha atualidade às lutas entre os defensores de literatura autônoma e os adeptos da tese contrária que encontra a única justificativa de atividades literárias em objetivos morais e sociais[737].

684 Com respeito às origens espanholas do eufuísmo, cf. "Renascença internacional", notas 689 e 690. Sobre as origens italianas, cf. M. Praz: *Studi sul Concettismo*. Firenze, 1934. Sobre as fontes medievais, cf. M. W. Croll: Introdução da edição de *Euphues* por H. Clemon, London, 1916.

685 Th. Spoerri: *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*. Zuerich, 1922.
F. Chiappelli: "*Tassos Stil im Uebergang von Renaissance zu Barock*". (In: *Trivium*, 7, 1949.)

686 L.-P. Thomas: *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*. Halle, 1909.

687 L.-P. Thomas: *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme.* Paris, 1911.

688 J. García Sorano: "Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo". (In: *Boletín de la Academia Española*, XIII, 1926.)

689 Cf. a discussão das opiniões discordantes em:
M. Arce Blanco: *Garcilaso de la Vega*. Madrid, 1930.

690 W. Cabeen: *L'influence de Giovanni Battista Marino sur la littérature française dans la première moitié du XVIIe siècle*. Grenoble, 1904.
F. Picco: *Salotti francesi e poeti italiani nel Seicento*. Torino, 1905.

691 K. Schirmacher: *Théophile de Viau, sein Leben und seine Werke*. Leipzig, 1897.

692 E. Brock-Sulzer: "Klassik und Barock bei Ronsard". (In: *Trivium*, III, 1943.)

693 R. Tuve: *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago, 1948.

694 R. Wellek: "The Concept of Baroque in Literary Scholarship." (In: *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, V/2, dezembro de 1946.)
V. Cerny: "Les origines européennes des études baroquistes". (In: *Revue de Littérature Comparée*, XXIV/I, janeiro de 1950.)

695 J. Mark: "The Uses of the Term Baroque". (In: *Modern Language Review*, 23, 1938.)

696 A. Riegl: *Stilfragen. Grundlage zur einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, 1893.

697 A Solerti: “Polemiche intorno alla *Gerusalemme liberata*”. (In: *Appendice alle opere in prosa di Torquato Tasso*. Firenze, 1892.)
V. Vivaldi: *La più grande polemica del Cinquecento*. Catanzaro, 1895.

698 G. Toffanin: *La fine dell'umanesimo*. Torino, 1920.
G. Toffanin: *Il Cinquecento*. Milano, 1935.

699 B. Croce: “Il trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián”. (In: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'Estetica italiana*. Bari, 1910.)

700 A. Fabre: *Chapelain et nos deux premières académies*. Paris, 1890.

701 H. H. Hatzfeld: “El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII”. (In: *Revista de filología hispânica*, III/1, 1941.)
H. Gobliani: *Il barrochismo in Seneca e in Lucano*. Messina, 1938.
H. Hatzfeld: *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, 1966.

702 B. Croce: *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari, 1929.

703 P. Hazard: “Benedetto Croce, Storia dell'età barroca in Italia”. (In: *Revue de Littérature Comparée*, XI/1, janeiro de 1931.)

704 Cf. nota 699.

705 Sach. Sitwell: *Southern Baroque Art*. London, 1924.

706 W. Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin, 1921.

707 A. Riegl: “Das holländische Gruppenportraet”. (In: *Jahrbuch der Kunstsammlugen des Kaiserhauses*, XXIII, Wien, 1902.)

708 J. Huizinga: *Die holländische Kultur des 17. Jahrhunderts*. Jena, 1933.

709 G. E. Van Es: *Baroke lyrick van protestantsche dichters*. Haarlem, 1946.

710 E. Lewalter: *Spanisch-jesuitische und deutsch-lutheranische Metaphysik des 17. Jahrhunderts.* Hamburg, 1935.

711 J. Fitzmaurice-Kelly: *The Relations between Spanish and English Literature*. Liverpool, 1910.

712 R. Grossman: *Spanien und das elisabethinische Drama*. Hamburg, 1920.

713 R. Lebègue: "Le théâtre de démesure et d'horreur en Europe occidental au XVIIe et XVIIe siècles". (In: *Forschungsprobleme der Vergleichenden Literaturgeschichte*, ed. por K. Wais. Tübingen, 1951.)

714 M. W. Croll: "The Baroque Style in Prose". (In: *Studies in English Philology, Miscellany for F. Klaeber.* Minneapolis, 1929.)

G. Williamson: *The Senecan Amble. A Study in Prose Form from Bacon to Collier*. Chicago, 1952.

715 G. Toffanin: *Machiavelli e il tacitismo*. Padova, 1921.

716 E. Meyer: *Machiavelli and the Elisabethan Drama*. Weimar, 1897.

M. Praz: *The Flaming Heart*. New York, 1958.

717 T. O. Beachcraft: "Crashaw and the Baroque Style". (In: *Criterion*, XIII, 1934.)

718 W. Sypher: "The Metaphysicals and the Baroque". (In: *Partisan Review*, Winter/1944.)

719 E. M. W. Tillyard: *The Metaphysicals and Milton*. London, 1956.

720 G. de Reynold: *Le XVIIe. Siècle. Le Classique et le Baroque*. Montreal, 1944.

H. Hatzfeld: "A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures". (In: *Comparative Literature*, I/2 1949.)

721 N. Pevsner: *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge, 1940.

722 H. Moschetti: "Dell'infiusso del Marino sulla formazione artistica di Nicolas Poussin". (In: *Atas del Congresso Internacional de Roma*, 1912.)

(Compte-rendu por H. Lemonnier, in: *Journal des Savants*, 1919.)

723 A. E. Brinckmann: *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*. 5ª. ed. Frankfurt, 1927.

724 R. Lebègue: "Les 'Larmes de Saint Pierre', de Malherbe, poème baroque". (In: *Revue des Sciences Humaines*, juillet-décembre, 1949.)

725 J. E. Fidao-Justiniani: *L'espirit classique et la préciosité*. Paris, 1914.

726 A. Morel Fatio: "L'Espagne en France". (In: *Études sur l'Espagne*, 1ère série, 2.ª ed. Paris, 1895.)

E. Martinenche: *La comédie espagnole en France*, *de Hardy à Racine*. Paris, 1900.

727 G. Lanson: "Rapports de la littérature française et de la littérature espagnole". (In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1896, 1897, 1901.)

728 V. Vedel: *Deux classiques français, vus par un critique étranger*. Paris, 1925.

729 G. Rohlfs: "Racines Mithridate als Beispiel höfischer Barockdichtung". (In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, CLXVI, 1936.)

730 L. Spitzer: "Die klassische Dämpfung in Racine's Stil". (In: *Archivum Romanicum,* XII, 1928, e XIII, 1929; resumido in: *Romanische Stil-und Literaturstudien*. I. Marburg, 1931.)

731 F. Schuerr: *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur*. Leipzig, 1928.

732 F. Borkenau: *Der Uebergang vom feudalen zum bürgerlichen Welbild*. Paris, 1934.

733 G. Zonta: *Storia della letteratura italiana*. Vol. IV, cap. 2. Torino, 1932.

734 W. Flemming: *Das schlesische Kunstdrama*. Leipzig, 1930.

R. Alewyn: *Das grosse Welttheater*. Hamburg, 1959.

735 W. Flemming: *Die deutsche Barockkomödie*. Leipzig, 1931.

736 W. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin, 1928.

737 No texto não foi considerada a tese que interpola entre a Renascença e o Barroco um estilo intermediário, o Maneirismo. A transição entre a Renascença literária e o Barroco literário pode ser descrita sem usar esse conceito, que é indispensável na história das artes plásticas, mas menos urgente na história literária. Realmente, o conceito Maneirismo surgiu primeiro na história das artes plásticas, quando M. Dvorak (*Geischichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*. Muenchen, 1928) observou que Miguel Ângelo e Tintoretto já não pertencem à Renascença, e o Greco ainda não pertence ao Barroco. Entre a derrota da Renascença, que foi tão segura de si própria, e a vitória do Barroco, que voltou a ser seguro de si próprio, intercala-se uma época, mais ou menos entre 1540 e 1620, que se esforça para superar a insegurança íntima por uma expressividade muito forte e quase excessiva, fantástica, mas friamente calculada. Mestres característicos do maneirismo são pintores como Pontormo, Parmeggianino, Arcimboldi, Monsú. – E. R. Curtius *(Europaeische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1953) introduziu o conceito na história literária, caracterizando a literatura maneirista pelos elementos de magia verbal, metafórica sutil, conceptismo, retórica de persuasão. Maneiristas seriam Donne,

Tourneur, Shakespeare em sua última fase, mas também George Herbert. Um discípulo de Curtius, Gustav René Hocke, tratou a arte e a literatura maneiristas sistematicamente em seus volumes: *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1927, e *Maneirismus in der Literatur*, Hamburg, 1957, colocando a literatura maneirista em confronto fascinante com a poesia moderna de García Lorca, Ungaretti, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Breton, Reverdy, Michaux, Gerard Manley, Hopkins, Yeats, T. S. Elliot, Pound, Maiakovski, Biely, Blok, Krolow, Celan. A comparação é convincente quando com poetas maneiristas secundários. Mas a tese de Hocke obriga-o a incluir no maneirismo Donne e Crashaw, D'Aubigné, Théophile de Viau e Saint-Amant, Shakespeare, Hofmannswaldau e, enfim, Marino e Góngora, de modo que a fronteira entre Maneirismo e Barroco desaparece totalmente. A demonstração da identidade essencial da metafórica dos poetas elisabetanos e da metafórica dos poetas metafísicos, por Rosamond Tuve (*Elisabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1948), anula as teses de Hocke, atingindo também a de Curtius.

Capítulo II

POESIA E TEATRO DA CONTRARREFORMA

O TERMO "culteranismo" serve para designar em uma palavra as correntes poéticas do marinismo, gongorismo, preciosismo e semelhantes. Define, e sem simpatia, o aspecto exterior daquela poesia: uso de palavras raras ou até esquisitas, sintaxe complicada, alusões eruditas ou de qualquer maneira pouco compreensíveis, metáforas inéditas e difíceis, usadas como se fossem símbolos de uma linguagem secreta que só os iniciados entendem; tudo, enfim, o que é "culto" em sentido pejorativo, no sentido de uma língua artificial que difere intencionalmente da língua dos mortais comuns. Empregada assim, a palavra "culteranismo" serviu, no século XVII, aos inimigos daquela poesia para fins polêmicos. Afirmavam que marinismo e gongorismo eram invenções gratuitas de poetas que bem podiam fazer coisa melhor – de Góngora existem realmente poesias em estilo popular, simples – mas que quiseram fingir-se "cultos", realizar qualquer coisa de inédito, só acessível às elites requintadas. Os críticos do século XVIII e os historiadores do século XIX aceitaram expressão e explicação; o adjetivo português "gongórico" significa, até na boca de iletrados, um estilo pomposo, complicado e absurdo.

Hoje, que a situação mudou – Góngora e Donne são incluídos entre os maiores poetas de todos os tempos – a poesia culterana já não pode ser explicada de maneira tão mesquinha. Admite-se que o estilo barroco da poesia é a consequência lógica da imitação formalística das literaturas antigas na

Renascença: as sutilidades linguísticas do estilo greco-romano eram muito mais elaboradas do que em qualquer língua moderna, a metrificação e a prosa regulavam-se por leis de cadência musical, leis de simetria, leis de uso das metáforas, coisas das quais os modernos não têm ideia, mas com o progresso da evolução chegou-se até na prosa a estilos bem "barrocos", como o de Sêneca e Tácito[738]. A imitação dos antigos já levara, em Petrarca e nos escritores do "gótico flamboyant", ao abuso de metáforas, trocadilhos, antíteses, e a poesia aparentemente classicista do século XVI já contém os germes do estilo barroco, justamente porque era classicista e poesia de elite[739]. O estilo de Marino é a consequência fatal do estilo de Tasso[740]. O gongorismo é a síntese e a condensação intensificada da poesia lírica da Renascença, partindo esta da tradição poética greco-romana[741]. O estilo dos "metaphysical poets" do barroco inglês procede tão imediatamente do estilo da poesia inglesa renascentista, de Sidney e Drummond, que nem sempre é fácil distinguir as correntes[742]. Todo classicismo tem, segundo os conceitos de Woelfflin, a tendência de transformar-se dialeticamente em seu antípoda barroco, e o "culteranismo" também é um produto, por assim dizer, lógico, da evolução renascentista[743], se bem que conforme uma lógica dialética.

Contudo, naquelas explicações maliciosas do culteranismo há um grão de verdade. Um Marino, um Góngora, um Donne quiseram oferecer algo de novo e inédito, a todo custo, até ao preço de tornar-se afetados ou incompreensíveis. Em parte, é consequência do cansaço. O espírito dominante da sociedade aristocrática, cansada da "grande simplicidade do classicismo", impõe sutilezas cada vez mais profundas ou pseudoprofundas. Até hoje, o viajante, após ter percorrido as salas dos grandes pintores italianos do "Cinquecento", no Pitti, em Florença, ou no Prado, de Madri, está tão cansado da beleza harmoniosa e monótona dos Rafaéis e Andreas del Sarto que a primeira vista dos quadros violentos do Barroco, das visões do Greco e das rudezas de Caravaggio produz efeito de um alívio, embora seja arte de tensão psicológica maior. Sente-se imediatamente que aqueles classicistas deram tudo o que tinham que dar, enquanto os barrocos revelam parcialmente qualquer coisa que não podem e ninguém pode exprimir de todo. Os poetas barrocos são poetas do inefável, e a sua ânsia de dizer algo de inédito é ânsia de dizer algo que não são capazes de dizer ou não devem

dizer. Aquela tensão é resultado do esforço de se aproximar cada vez mais do inacessível, do qual a fraqueza da "condition humaine" os afasta. O hermetismo e o caráter simbólico das metáforas são consequências de ambiguidades íntimas. Foi Coleridge o primeiro que descobriu essa ambiguidade, a fonte da grande poesia; e críticos anglo-americanos modernos elaboraram uma nova teoria da poesia como síntese de afirmações racionais e subentendidos emocionais; as metáforas não são enfeites artificialmente apostos, mas têm função na estrutura do poema, revelam as ambiguidades emocionais[744]. O que antigamente parecia artifício gratuito, parece hoje – ou, pelo menos, pode ser – expressão da angústia.

Resta conhecer as fontes dessa angústia. As obscenidades mais ou menos veladas em Marino, Góngora e Donne sugerem explicação psicanalítica. Com efeito, a origem psicológica da metáfora é uma espécie de tabu: a metáfora exprime veladamente coisa ou alude a coisa que não é possível dizer francamente, ou que a "censura" íntima, na alma do poeta, não permite revelar[745]. Logo, estão fora de questão aquelas espécies de culteranismo que são meras imitações do marinismo, sem necessidade íntima ou por motivos diferentes. É este o caso do marinismo na Alemanha. Holanda e Suécia[746], países protestantes com estrutura mental diferente; só a poesia latina dos jesuítas, na Alemanha meridional e na Áustria do século XVII, estaria naquele mesmo caso, que se repetirá, no século XIX, na poesia do jesuíta inglês G. M. Hopkins. A Inglaterra barroca, por sua vez, não é protestante nem católica; a ambiguidade de Donne baseia-se em parte na ambiguidade da situação religiosa do seu país e do próprio poeta[747]. Os protestantes ingleses, os puritanos, evitam o estilo barroco; os outros, os "metaphysical poets", debatem-se nas dificuldades de um anglo-catolicismo *avant la lettre*. Donne está entre misticismo e erotismo, e George Herbert encontra-se, estilisticamente, entre hinografia e naturalismo. Estas situações parecem análogas às de Marino e Góngora. Contudo, existem dentro da poesia metafórica diferenças fundamentais, que se revelam nas próprias metáforas. Poesia metafórica é, por definição, perífrase das coisas reais para determinado fim emocional; Kenneth Burke definiu a metáfora como estratagema poético, e a poesia metafórica como estratégia poética, "ação simbólica"[748]. Os símbolos dependem do ambiente espiritual que os

fornece, e do ambiente social que os determina. Serão outros na Inglaterra da "via media", diferentes dos da Itália e Espanha da Contrarreforma; serão outros na "metaphysical poetry", "ação simbólica" de poetas burgueses, diversos dos do marinismo e gongorismo de poetas em ambiente aristocrático-católico. São distinções mais fundamentais do que as analogias dos processos estilísticos.

O "espírito da época" – e não apenas a moda literária – é responsável pela grande semelhança das expressões poéticas na Europa inteira do século XVII; a diferenciação das "classes literárias" é responsável pela independência relativa do marinismo, gongorismo, preciosismo e "metaphysical poetry". Antes de tudo é preciso limitar o "culteranismo" propriamente dito às expressões dos países da Contrarreforma católica; a delimitação dará como resultado secundário as diferenças fundamentais entre os culteranismos italiano, espanhol e francês.

Os caracteres essenciais do Barroco poético são caracteres permanentes da alma literária da Espanha; mas a conquista da Europa pelo Barroco espanhol realizou-se através da Itália: através do concílio de Trento, da italianização da Companhia de Jesus, e da Contrarreforma, cujo centro de ação ficava em Roma. Daí a prioridade cronológica do marinismo italiano. O ambiente ainda era o da Renascença aristocrática; os portadores da nova poesia eram intelectuais, descendentes dos humanistas, quebrados pela bancarrota do nacionalismo "romano" e do "idealismo" erasmiano. O marinismo é o produto da ambiguidade, na mente daqueles intelectuais, entre o hedonismo aristocrático-lascivo e a angústia religiosa: é o caso de Tasso.

Com efeito, Tasso é o precursor imediato do marinismo. Contudo, Tasso, embora fosse poeta barroco, não é poeta marinista *avant la lettre*, e os marinistas revelam pouca coisa das angústias tremendas que levaram o precursor ao manicômio. Tasso é o tipo intelectual da época; os marinistas desistem, advertidos pelo exemplo, das pretensões do poeta da *Gerusalemme liberata*. Rendem-se ao hedonismo aristocrático. De Tasso provém o estilo marinista, no sentido mais superficial da palavra, como arte de ornamentos verbais, como música verbal. Finalmente, a poesia italiana do "Seicento" transformar-se-á em música, e o drama, a grande aspiração frustrada de Tasso, acabará em ópera.

Por todos esses motivos, não convém considerar e estudar a poesia de Tasso dentro da corrente marinista[749]. O seu lirismo exprimiu-se menos na poesia lírica do que na epopeia, e o seu drama pastoril, aristocrático e hedonístico, nada tem que ver com o teatro popular e moralista da Contrarreforma. Muito mais perto que dos poetas marinistas se acha Tasso dos "metaphysical poets" ingleses que, desde Donne e Herbert, exprimem ambiguidades e conflitos semelhantes. Apenas, o teatro pastoril de Tasso não apresenta analogia alguma com o teatro intensamente popular da época elisabetana-jacobeia. Nisso também Tasso é um "metaphysical poet". Donne esteve esquecido durante mais de dois séculos, a "metaphysical poetry" inteira foi desprezada, enquanto já se admirava devidamente o teatro de Shakespeare e dos seus contemporâneos; parecia possível compreendê-lo, ignorando aquela poesia. São como dois setores inteiramente separados da literatura inglesa do século XVII: a poesia é dos intelectuais, mas o teatro é do povo, ao ponto de mal ter sido considerado como parte da literatura. No teatro elisabetano-jacobeu não existem aquelas ambiguidades, substituídas pela indiferença religiosa que foi a consequência das indecisões da "via media" entre anglo-catolicismo e puritanismo. No teatro inglês, Deus e a religião não existem como fatores determinantes. Shakespeare e Ben Jonson, considerados do ponto de vista da técnica dramatúrgica, parecem ateístas. O teatro popular correspondente na Espanha é – *mutatis mutandis* – o de Lope de Vega; e é significativa a luta incessante de Lope contra o gongorismo, a "metaphysical poetry" espanhola. Mas Lope não é "ateísta"; já é dramaturgo da Contrarreforma. O teatro da Contrarreforma está imbuído de tendências moralistas, pedagógicas; chega a ser, nos autos sacramentais, teatro de catequese religiosa. Antes dos espanhóis, os jesuítas já tinham compreendido as possibilidades pedagógicas do palco; teatro jesuítico, prolongamento dramático da *Ratio studiorum*, constitui o prelúdio do teatro espanhol. Mas entre todos os países da Contrarreforma, a Espanha é o único em que o teatro jesuítico não alcançou grande importância: porque o teatro nacional já estava desempenhando a função. O motivo dessa identificação é a correspondência exata entre o Barroco e os caracteres permanentes da literatura espanhola. Os espanhóis chegaram a identificar a Espanha com o catolicismo romano; conceitos da tradição nacional, como o conceito da honra, foram considerados como se fossem dogmas do

credo. A aparência é da petrificação ideológica dessa literatura; na verdade, a literatura nacional e religiosa do culteranismo espanhol – representada no teatro por Calderón – tinha efeitos psicológicos de compensação da decadência política e social da Espanha. A arte de Calderón é considerada glória nacional por um aristocrata e militar como o Duque de Veragua, Capitán general del reino de Valencia.

A oposição anticulteranista dos Lopes, na Espanha, e dos Tassonis, na Itália, acabara sem resultado. Havia outra oposição, mais forte: a dos classicistas. Em toda a parte o culteranismo é acompanhado de correntes classicistas – de Chiabrera a Villegas; são tentativas de fuga, evasões para um equilíbrio ilusório, nostalgias da Renascença, na qual os conflitos barrocos não existiram. Na Itália do século XVIII, Chiabrera será exaltado como precursor do neoclassicismo de Monti e Foscolo, assim como Villegas será celebrado na Espanha como precursor de Meléndez Valdés. De Sanctis, com a sua sensibilidade aguda, ousou opor-se a essa valorização de Chiabrera; é certo que foi injusto com o poeta, mas tinha razão quando o distinguia nitidamente dos outros classicistas mencionados. O classicismo da época barroca é mesmo um classicismo "impuro", um classicismo-barroco, *pendant* do classicismo barroco que venceu na França o preciosismo culterano.

Entre marinismo italiano, gongorismo espanhol e preciosismo francês há muitíssimas semelhanças e analogias. O que é diferente é o destino final desses estilos: a dissolução em música, na Itália; a feição nacional, na Espanha; a transformação em classicismo, na França.

O "seicentismo" – os italianos chamam assim ao culteranismo italiano – foi sempre considerado como a época da maior humilhação das letras italianas sob o domínio espanhol, como fase de decadência estética e moral. Só recentemente o "seicentismo" encontrou defensores em Toffanin, Belloni e outros: a subserviência de muitos seiscentistas em face da França é interpretada como fraca tentativa de oposição contra os espanhóis; explica-se o estilo "seicentista" pelo conflito entre as exigências da sociedade aristocrática e o moralismo da Contrarreforma; e cita-se como primeiro exemplo e primeira vítima do conflito o próprio Tasso, de modo que o "seicentismo" ganha um grande poeta e uma árvore genealógica. Quanto ao caráter barroco da poesia de Tasso, já não subsistem dúvidas; mas já se discutiram

os fatores que o separam da corrente marinista. O pré-Barroco italiano, em pleno "Cinquecento", está representado com evidência pela figura menor, mas não insignificante, de Luigi Tansillo[750]. Pelos seus poemas didáticos e pelo idílio *Clorida*, belas descrições do golfo de Nápoles, ainda pertence ao mundo dos Pontano e Sannazzaro. O poema obsceno *Il Vendemmiatore* coloca-o na tradição dos humanistas lascivos. Quando, em 1559, as suas obras foram postas, pela Igreja, no Index dos livros proibidos, pretendeu Tansillo reabilitar-se, publicando o poema religioso *Le lagrime di San Pietro*, retratação fraca e hipócrita que lhe estragou a fama. Tansillo pareceu à posteridade um Aretino arrependido. Na verdade, foi notável poeta lírico, e a melancolia romântica dos seus sonetos não encontra analogias em toda a poesia renascentista:

> "Strane rupi, aspri monti, alte termanti
> Ruine, e sassi al ciel nudi e scoperti..." –

essa poesia das ruínas e de paisagens sombrias é barroca. O *Vendemmiatore* é obsceno, mas não à maneira elegante dos humanistas, e sim à maneira naturalista. *Le lagrime di San Pietro* já foram começadas dois decênios antes da censura eclesiástica. Não se trata de um grande poema religioso, porque Tansillo não tinha vocação para isso; o seu são Pedro é um santo muito choroso, e só raramente umas expressões de verdadeira angústia de penitente aparecem no meio de lugares-comuns mais ou menos hipócritas. Mas justamente por isso foi tão grande o êxito das *Lagrime di San Pietro*, imitadas por Malherbe, na França, e Southwell, na Inglaterra. Tansillo foi um poeta do "Cinquecento", que só o "Seicento" soube apreciar: é precursor do Barroco, isto é: de Marino.

O "cavalier" Giambattista Marino[751], talvez o poeta mais famoso do seu tempo, percorreu o caminho de Tansillo em sentido contrário: começou com uma epopeia bíblica, a *Strage degli Innocenti*, e terminou com as lascívias do *Adone*. São os meios que lhe justificam o fim, e os meios são os mesmos na poesia sacra e na poesia retórica:

"È del poeta il fin la meraviglia:
Chi non sa far stupir, vada alla striglia."

Para assunto do poema sacro escolheu as cenas sádicas da chacina das crianças inocentes em Belém, e para assunto do poema mitológico o amor em "plein air", de Vênus e Adonis. É poesia sem emoção nem ação; é apenas uma sequência de inúmeros quadros descritivos, sempre com o fim de comunicar o "piacere fantastico"; a arte poética de Marino é bem contemporânea da arte dos pintores barrocos do seu tempo, dos quadros pomposos dos irmãos Carracci, Reni e Domenichino, dos "amoretti" meio ingênuos, meio obscenos de Albani. Marino é o primeiro poeta dos tempos modernos que se interessa pelas artes plásticas, iniciando assim uma tradição francesa e parisiense. A sua *Galleria* é uma coleção de peças de museu, quase de arte parnasiana. E se Marino não é, de modo algum, um grande poeta, é pelo menos um grande artista. A sua habilidade em misturar cores, em descrever os reflexos da luz na água como em cristais, é espantosa; mas só lhe serve para comparar a esses reflexos os encantos da pele das suas ninfas. Marino acerta em pequenas poesias eróticas; mas torna-se insuportável no tamanho épico do *Adone*. Então, o artista revela a sua incapacidade poética. Tem visões plásticas, mas não tem visão. Submetido a julgamento estético, Marino não pode ser reabilitado, assim como foram reabilitados Góngora e Donne. Mas o julgamento histórico tem de obedecer a outros critérios, reconhecendo a poesia de Marino e justamente o *Adone* como expressões válidas e insubstituíveis de um determinado momento histórico. Só que para o leitor moderno essas poesias são peças de museu[752].

As poesias de Marino são peças de museu também noutro sentido: são coleções, habilmente reunidas, de amostras da arte poética de todos os tempos. Marino era grande leitor, conhecedor culto e até erudito de Teócrito e Virgílio, Catulo e Ovídio, Ronsard e Tasso, Montemayor e Lope de Vega. Afirmam que anotou, em cadernos volumosos, os belos versos e frases e expressões que encontrou naqueles poetas, compondo então os seus poemas como mosaicos de citações. Neste sentido, fala-se do oportunismo artístico de Marino, reunindo tudo o que podia agradar ao "gusto del mondo". O gosto do seu mundo aristocrático era um gosto ovidiano; então, Marino

ressuscitou e intensificou, por meio de metáforas inéditas, a composição bem ovidiana de lascívias picantes e melancolias elegíacas. É Ovídio, visto pelos olhos de Tasso. Marino é *virtuose* da imitação ovidiana nos famosos "baci", variações intermináveis da poesia do beijo; é napolitano melancólico e sincero no impressionismo dos "sonetti marittimi" e na poesia idílica da *Sampogna*: aí se encontra a mais bela das suas poesias, a écloga "Bruna Pastorella", já poesia anacreôntica, no estilo Rococó de Boucher. Até na poesia religiosa das *Dicerie sacre*, para a qual não parece ter vocação alguma, Marino é bem servido pelo fino gosto artístico: são poesias de uma sonoridade maravilhosa, profundamente musical, como as cantatas dos compositores napolitanos, de um Alessandro Scarlatti. Pela desproporção entre a capacidade artística e a incapacidade poética, Marino é, no fundo, menos um *virtuose* vitorioso do que um poeta malogrado. A sua literatura é expressão exata do homem Marino: por fora, um "cavalier" vaidoso, ávido de glórias mundanas; por dentro, um melancólico confuso, gênio malogrado.

O caso Marino não se repete; para falar com propriedade, existe só um poeta marinista: Marino. Nos outros, nos seus discípulos, o virtuosismo degenera em acrobacia, a metáfora engenhosa em trocadilho. A civilização italiana da Contrarreforma põe tudo à disposição dos poetas, tudo, menos o sentido humano. São justamente os marinistas italianos, e quase só eles, que justificam a má fama póstuma do culteranismo. Após terem sido ídolos admirados da época, caíram em desprezo tão completo que hoje é difícil encontrar-lhes as obras[753]. Contudo, havia entre eles alguns talentos notáveis, embora corrompidos. Claudio Achillini[754] alcançou glória e notoriedade pela arte de inventar as metáforas mais audaciosas para bajular a corte francesa; só por vezes se revela a sua capacidade de empregar metáforas daquela espécie em sentido satírico, rabelaisiano. Em Achillini perdeu-se, talvez, um poeta humorístico. Girolamo Preti[755], poeta famosíssimo pelo idílio "Salmace", teria sido, em outros tempos, um bom elegíaco; e Antonio Bruni[756], poeta de enormes falsidades heroicas, teria sido um erótico sutil, um petrarquista dos melhores. A impressão geral é menos de poesia falsa do que de poetas enganados, de arte consumada mas absurda. Lembra as melodias bonitas das óperas italianas, acompanhando

palavras sem sentido; e, com efeito, o último resultado da virtuosidade linguística dos marinistas será o "dramma per musica", o "libretto".

A reação contra o marinismo não é fatalmente classicista. Também poderia ser oposição do bom senso burguês, como o demonstra o caso de Tassoni, crítico acerbo da poesia petrarquista e inimigo corajoso da dominação espanhola; mas Tassoni pertence a outra "classe literária", é burguês-intelectual. Em geral, pode-se afirmar que a oposição contra o marinismo foi uma reação antipoética, justificando indiretamente a poesia do "cavaliere"[757]. Aos humanistas, formados no ideal aristocrático, só resta a volta aos cânones da Renascença; o seu patriotismo antiespanhol tem qualquer coisa de acadêmico e cosmopolita, no sentido do ideal da Europa cristã. Deste modo, Gabriello Chiabrera[758] é mais passadista, "reacionário", do que os discípulos de Marino; nas odes pretende revivificar a arte solene – aristocrática, mas não culterana – de Píndaro; e todos os classicistas do século XVII sentem o mesmo amor infeliz ao mais inimitável dos poetas da Antiguidade. Quando Chiabrera está cansado de celebrar heróis que não são heróis e santos que não são santos, começa a brincar, mas sempre em estilo antigo: inventa a poesia anacreôntica, outra fonte perene de disparates poéticos. De Sanctis, falando como crítico, negou à poesia de Chiabrera todo o valor. Carducci, falando como historiador, salientou a importância histórica da poesia de Chiabrera: num período de escurecimento dos ideais clássicos, genuinamente italianos, Chiabrera permaneceu fiel a esses ideais, e o seu domínio dos metros greco-romanos servirá de modelo a Monti e Foscolo, os poetas da renascença nacional do fim do século XVIII. Chiabrera ainda será modelo das *Odi barbare*, do próprio Carducci.

É, em todo o caso, um valor puramente formal. Em Fulvio Testi[759] reconhece-se, porém, uma autêntica alma romana. O seu patriotismo antiespanhol é concreto, de um homem envolvido nos negócios diplomáticos; dedica a sua ode mais famosa "All' Altezza del Duca di Savoia", esperando do poder futuro do então pequeno Estado piemontês a libertação da península. A poesia significa para ele, como para os nobres romanos, um "gaudium severum", à maneira de Horácio. Gosta da arte, sem possuir a arte de um Marino. Confundindo causa e efeito, Leopardi dizia as palavras que são, no entanto, julgamento justo e a maior honra da memória de Fulvio Testi: "In età meno barbara... sarebbe stato il nostro Orazio." Na época da

Contrarreforma italiana, arte perfeita e sentimento sincero excluem-se reciprocamente. Marino é só artista; Testi é só sincero. A incompatibilidade revela-se em Filicaia[760], poeta frio, celebrando vitórias francesas e austríacas como se fossem triunfos do cristianismo. Contudo, Filicaia é o único poeta italiano do século XVII que consegue um ou outro verso forte, bem construído e ao mesmo tempo bem sentido, como a famosa apóstrofe à Itália:

"Deh! fossi tu men bella, o almen più forte..."

O resto é apenas exercício estilístico. A Arcádia, à qual Filicaia já pertence, restabelecerá as formas da tradição clássica italiana, mas só as formas, como se fossem árias sobre textos modernos. Metastasio também pertencerá à Arcádia. A literatura de Petrarca e Poliziano acaba em palavras cheias de música, e afinal em música sem palavras, em solfejos. É a vitória póstuma do marinismo.

Se a tradição italiana é classicista, o caráter permanente da poesia espanhola é barroco. O marinismo italiano é artifício; o gongorismo espanhol[761] é consequência lógica da evolução que começou com Garcilaso de la Vega e continuou com Fernando de Herrera. Poeta ainda classicista, horaciano, é Francisco de Medrano[762]. Mas já é muito mais elaborado, evidentemente pré-barroco. Pode ser, pela crítica moderna, apreciado como precursor de Góngora. Mas os contemporâneos logo o esqueceram.

A Carrillo y Sotomayor[763] atribuiu-se a honra de ter servido de modelo estilístico a Góngora; mas é um poeta renascentista; só a sua écloga "Fábula de Atis y Galatea" é obra de transição, imediatamente seguida pelo novo estilo do mestre.

De Luis de Góngora y Argote[764] figuram nas antologias mais divulgadas, como na de Menéndez y Pelayo, só romances e letrilhas de tom popular, frescos, despreocupados, de naturalidade perfeita: "Lloraba la niña...", "la más bella niña de nuestro lugar...", "Hermana Marica, mañana que es fiesta...", "Frescos airecillos...", "Ándeme yo caliente, y ríase la gente" – as únicas poesias de Góngora que o gosto classicista admitiu. Em 1609, o

autor daqueles *lieds* passou por uma grave crise mental. Então escreveu a ode "De la forma de Larache", na qual apareceu um outro Góngora, artificial, afetado, sutil, hermético, e este segundo Góngora tornou-se o alvo das hostilidades de quase três séculos. Distinguiram o primeiro Góngora, "ángel de luz", do segundo, "ángel de tineblas", e explicaram a mudança por uma doença mental, senão pelo gosto da mistificação e até da mentira poética. Eis o ponto de vista dos classicistas dos séculos XVIII e XIX; concordou com eles a estética romântica, admitindo como poesia só expressões imediatas da emoção, banindo da poesia a inteligência construtora, como se isto fosse sempre artifício. Com efeito, Góngora é o contrário de todo romantismo. Seria classicista, se aceitasse a língua convencional da Renascença; em vez disso, resolveu criar nova convenção e nova língua, o que o expôs aos anátemas dos tradicionalistas. Mas a sua tradição é a da Renascença, que já exigiu a expressão das emoções em formas elaboradas para o gosto de leitores cultos, capazes de entender alusões eruditas e querendo ouvir coisas novas, inéditas, apreciando-as com compreensão técnica. Góngora é um grande técnico da poesia, um *virtuose* que sabe fazer tudo: poesia popular e poesia hermética. Se a poesia "gongórica" de Góngora é loucura, então há muito método nesta loucura, método renascentista e até classicista. A sintaxe complicada, formada segundo modelos latinos, serve para intensificar a sonoridade do verso e dar acento, às vezes novo sentido, às palavras empregadas. Também os neologismos de Góngora estão formados segundo as leis da linguística greco-latina; em todo o caso, a escolha das palavras obedece à lei de não empregar jamais expressões vulgares ou lugares-comuns inadmissíveis ao lado de expressões aristocráticas e eruditas. A elaboração de metáforas inéditas serve mesmo para o fim da "elusión" das coisas ignóbeis deste mundo, substituindo-lhe os nomes por perífrases metafóricas do mesmo valor semântico. Ao mundo baixo a poesia se refere só por alusão. "Alusión y elusión" é, segundo Dámaso Alonso, a fórmula da poesia de Góngora. Deste modo, Góngora constrói com os elementos da língua espanhola uma nova língua particular, para seu uso e o dos seus leitores, e tudo, nessa nova língua, obedece tão rigorosamente às suas leis intrínsecas que seria possível escrever uma gramática e sintaxe da língua de Góngora. Dámaso Alonso, na sua edição das *Soledades*, deu uma versão

marginal do texto poético em prosa espanhola, à maneira como que se traduz de uma língua para outra. Góngora é um arquiteto de línguas.

Também é um arquiteto de estrofes e versos. Os seus sonetos são maravilhas de construção, constituindo cada um deles um mundo poético completo. Um soneto como aquele em honra da sua cidade de "Córdoba" –

"Oh excelso muro, oh torres coronadas..." –

condensa uma visão da Espanha; e aquele outro sobre a "Capilla de Nuestra Señora del Sagrario en Toledo", com o verso final –

"...en campo azul estrellas pisan de oro." –

condensa – segundo a observação feliz de Díaz Plaja – uma visão completa da arte barroca do seu século. Góngora empregou essa arte para fins superiores na fábula de "Polifemo y Galatea": para exprimir, de maneira mais impressionante, o contraste entre a força brutal do gigante e a beleza sutil da ninfa. É o conflito entre naturalismo e esteticismo, na sua alma e na sua poesia.

O naturalismo de Góngora é um fato. As suas poesias populares não são brincadeiras. Trata-se de emprego consciente de material folclórico ("Trepan los gitanos..."), quase como em García Lorca. O pio cônego da catedral de Córdova, que gostava tanto da música e do jogo de cartas, não vê esforço algum para evitar obscenidades grosseiras, e o cume do seu naturalismo folclórico é atingido por certas poesias religiosas, quase blasfemas, como a canção "En la Fiesta del Santísimo Sacramento", na qual expressões eucarísticas como "vuelta soberana" e "mudanza divina" rimam com a música dos sinos:

"A la dina dana dina, la dina dana,
vuelta soberana.

> A la dina dana dina, la dana dina,
> mudanza divina."

Numerosas dessas poesias religiosas estão na linguagem deturpada que os escravos pretos, na Espanha, empregavam, e Góngora domina essa língua tão soberanamente como a sua própria língua hermética. Em Góngora – a observação é de Vossler – há um grande humorista.

Mas os humoristas são, em geral, pessimistas, e Góngora é, como todos os grandes poetas espanhóis, um grande poeta da morte. "Descaminado, enfermo, peregrino...", assim ele se pinta a si mesmo num soneto; a sua imaginação está povoada de ("infames turbas de nocturnas aves" e de "urnas plebeyas, túmulos reales...";) corre-lhe a vida entre

> "las horas que limando están los días,
> los días que royendo están los años."

O fim "natural" do naturalismo é a decomposição.

Góngora continua enigmático. Na sua época, os admiradores do poeta responderam às acusações de doença mental ou mentira deliberada com grandes comentários explicativos, como as *Lecciones solemnes* (1630), de José Pellicer de Salas, e com a edição anotada das *Soledades* (1638-1648), por García de Salcedo Coronel, demonstrando que aquela poesia "abstrusa" do mestre tinha o mesmo sentido que a da Renascença. Em nossa época, Dámaso Alonso escolheu outro caminho de reabilitação, demonstrando a perfeita unidade estilística entre as "letrillas" e romances populares de um lado, e por outro lado, os sonetos, *Polifemo* e *Soledades*. A obra de Góngora constitui, portanto, um bloco homogêneo – "el gongorismo es la síntesis y la condensación intensificada de la lírica del Renacimiento; es decir, la síntesis española de la tradición poética greco-latina". Este resultado está em harmonia perfeita com as afirmações dos comentadores do século XVII. Apenas, desapareceu o público de "conhecedores" de então; e já não se compreende por que Góngora escondeu entre "alusión y elusión" – os

polos da sua arte metafórica – um pensamento nem sempre profundo e uma filosofia que não chega a ser filosofia. Já se fala em mera "alquimia verbal", alquimia de palavras preciosas, transfiguração do mundo barroco das grosserias naturalistas e pessimismos fúnebres por meio de novas e fabulosas estruturas linguísticas. A obra-prima da arte de Góngora seria a fábula de "Polifemo y Galatea", transcrição metafórica de um mito renascentista.

Mas a obra-prima de Góngora são as *Soledades*. O nome do poema lembra uma grande tradição da literatura espanhola: a poesia de solidão noturna, seja de resignação estoica, na "vida retirada", seja de escurecimento dos sentidos, no abismo da noite mística. O poema de Góngora é muito diferente: as suas "soledades" são as florestas e prados de um país desconhecido em que os náufragos encontram uma estranha civilização, meio de selvagens bárbaros, meio de pastores gregos. O leitor moderno perde-se nesta floresta abundante de poesia barroca como em labirintos inextricáveis, embora fascinantes. Mas Góngora não era confuso. O plano das *Soledades* – o poeta só deixou dois livros dos quatro projetados – compreendia uma "história ideal" da humanidade, através de várias fases: idade dos pastores, idade dos pescadores, idade de caça, idade "política". Em suma, uma antecipação de ideias de Vico, culminando uma utopia platônica. O poema poderia ser interpretado como idílio evasionista da Renascença; mas é um poema barroco, tentativa quase heroica de fundamentar a última civilização aristocrática por meio de um *ricorso* bárbaro, ideia estranha e anacrônica. Assim, os contemporâneos foram capazes de gostar da sua poesia, mas incapazes de compreendê-lo. Na solidão altiva e remota de uma poesia singular adormeceu o "novo mundo" das *Soledades*, do qual D. Luis de Góngora y Argote foi o Colombo.

A história da poesia espanhola do século XVII é a história do antigongorismo. Com exceção de poucos discípulos fiéis, todos hostilizavam o mestre ou a sua memória; e todos acabaram gongoristas, rendendo-se à expressão mais completa do elemento barroco da alma espanhola. Um desses gongoristas antigongoristas é Juan de Jaureguí[765]: a sua tradução do *Aminta*, de Tasso, e a sua *Fábula de Orfeo*, bastam para desmentir-lhe o antigongorismo teórico. Gongorista pessoal, à sua maneira, é Jaureguí na poderosa tradução da *Farsália*, de Lucano, talvez a maior tradução em língua

castelhana, perfeita expressão barroca do estocicismo, que é, desde Lucano e Sêneca, outro elemento essencial da alma espanhola.

Os gongoristas menores cultivaram aspectos parciais da poesia do mestre: Bocángel[766], igualmente engenhoso em “conceitos” eróticos e religiosos; Soto de Rojas[767], brilhante nas descrições gongóricas de florestas e jardins fantásticos; em Trillo y Figueroa[768], em quem rebentam as ambiguidades íntimas de Góngora, ora em erotismos delicados ora em obscenidades brutais, no idílio da “Fábula de Leandro” e na pompa barroca dos sonetos; Polo de Medina[769], grande colorista que Cossío redescobriu sob a fama de poeta satírico.

A veia popular de Góngora reaparece em Valdivielso[770], frade modesto, de uma religiosidade alegre e comovida, que já foi comparada à de Murillo. O processo poético de Valdivielso é o das traduções “a lo divino”; mas, em vez de introduzir sentido religioso em expressões profanas, dá aos sentimentos religiosos o sabor da canção popular. Em homenagem ao Sacramento do Altar, Valdivielso fez, em vez de odes ou sonetos, um romanceiro. O processo não deixa de ser barroco; e Valdivielso, autor de “autos sacramentales” ao gosto popular, concentrou as suas forças numa grande epopeia religiosa, celebrando são José, o patrono dos príncipes absolutistas e patriarcais do Barroco. O culto de são José faz parte da mística do Estado, sancionado pela política contrarreformista; e a epopeia de Valdivielso é o produto mais notável desse culto especificamente barroco.

Entre todos os gongoristas, o único que tem algo do gênio do mestre é uma poetisa: a religiosa mexicana Juana Inés de la Cruz.[771]Ela também se tornou vítima do equívoco: celebraram-se, quando muito, as suas poesias epigramaticamente espirituosas, brincadeiras de monja, que só podia aludir ao amor. Na verdade, esse amor era sensual e apaixonado, e em outros tempos teria levado a religiosa a um terrível conflito sentimental. As obras dramáticas de Inés de la Cruz – o auto sacramental *El cetro de San José*, o auto mitológico *El divino Narciso* que lembra as paisagens das *Soledades*, a comédia *Los empeños de una casa* – encobrem o conflito em construções calderonianas. O gongorismo de Inés de la Cruz serviu-lhe para exprimir, contra todas as inibições, “los efectos irracionales del amor”, considerado

como "confuso error"; foi Vossler quem salientou essas expressões da poetisa, descobrindo-lhe a ambiguidade, que é a fonte da sua poesia.

Jaureguí, o antigongorista em linguagem gongórica, é exemplo das confusões que cercaram, desde o começo, o culteranismo. Outro exemplo é o fato de Quevedo, antigongorista apaixonado, haver editado, em 1631, como antídoto contra o culteranismo, as poesias renascentistas de Francisco de La Torre, declarando essa poesia italianizante como "genuinamente espanhola". A reação classicista contra o gongorismo é uma mistura estranha de eruditismo humanístico e gosto popular, e mesmo no gosto popular há um elemento erudito, se bem que tipicamente espanhol: o estoicismo. Góngora é místico da Natureza e das coisas, andaluz dionisíaco. Quevedo é estoico sombrio; e Jaureguí traduziu a *Farsália* do estoico Lucano. Francisco de Rioja[772], ao qual os séculos atribuíram por engano a canção *A las Ruinas de Itálica* e *A Epístola Moral a Fabio*, é poeta menor. Nos sonetos morais e eróticos apenas se apresenta como um classicista erudito, hábil imitador de Horácio; as mais famosas das suas poesias, as *Silvas*, revelam mais sentimento da Natureza do que as éclogas renascentistas, quase a ternura anacreôntica do Rococó. Mas uma expressão como "vivir el tiempo escuro y breve" abre a perspectiva da melancolia estoica no fundo das distrações poéticas do erudito.

O reconhecimento das tendências estoicas no classicismo espanhol permite a compreensão da alta poesia dos irmãos Lupercio Leonardo de Argensola e Bartolomé Leonardo de Argensola[773]. Os sonetos dos irmãos divulgados pelas antologias, são horacianos, no estilo e no pensamento; poesia de lugares-comuns nobres: Menéndez y Pelayo colocou os Argensolas num lugar honroso na evolução da poesia horaciana na Espanha. Reparou-se, porém, a condensação escura, já quase gongorista, das expressões, em Lupercio; por outro lado, Azorín chamou a atenção para a serenidade virgiliana da *Epístola a Eraso*, de Bartolomé. Enfim, chegou-se a uma diferenciação mais exata das poesias dos irmãos, sempre confundidos, e dos motivos diferentes do seu classicismo. Lupercio, mais culterano que o outro, é um estoico pessimista, gongórico na expressão e antigongórico no pensamento. Bartolomé, humanista cristão de expressão claríssima, situa-se na companhia de Francisco de la Torre, a quem faz lembrar nos seus versos

"Silencio y soledad, ministros puros
De alta contemplación..."

É poeta de outras "soledades", antigongórico na forma, mas também anticlassicista no pensamento: é romântico. Romantismo melancólico em formas renascentistas, às vezes pomposas. É semelhante à sua a poesia ocasional do erudito Rodrigo Caro[774], que sobrevive nas antologias pela grave retórica da sua "Canción a las ruinas de Itálica": motivo de Du Bellay, colocado na paisagem arcádica de Poussin e expresso com a pompa barroca de um cortejo de "mil sombras nobles de su gran ruina". Não há figura mais barroca do que a do erudito confuso e vaidoso que foi Estebán Manuel de Villegas[775], tradutor de Horácio, Tibulo e Anacreonte. A poesia anacreôntica desse latinista pertence, pela forma e pelo espírito, à Arcádia italiana. Villegas, desprezado na sua época, será o ídolo dos árcades espanhóis do século XVIII, sem perceberem sua melancolia estoica, herança do Barroco, que continua o estilo nacional da Espanha. A tenacidade desse elemento nacional revelou-se em Solís[776]; nas suas comédias de costumes é tão antibarroco que se aproxima da maneira de Molière. Também a sua famosa *Historia de la conquista de México* é um monumento de classicismo pomposo; mas Cossío demonstrou bem, na disposição poética do material e nas particularidades do estilo, o gongorismo secreto.

"Enfin Malherbe vint", reza o famoso verso de Boileau, congratulando-se com a derrota do barroquismo francês pelo classicismo severo. O nome de Malherbe encerra convenientemente um capítulo sobre a poesia culterana. Assim o entenderam, acompanhando Boileau, os historiadores da literatura francesa, apresentando um quadro histórico mais ou menos da maneira seguinte: Malherbe, embora não grande gênio poético, teria iniciado a época do classicismo; infelizmente, só alguns discípulos lhe seguiram o exemplo, dos quais Maynard é o mais importante: contra a ditadura de Malherbe ter-se-ia revoltado o talento independente de Théophile de Viau; e os "précieux" do Hôtel de Rambouillet, marinistas impenitentes, não cuidaram de maneira alguma das normas malherbianas; até um realista burlesco, como Saint-Amant, pôde fazer gracejos talentosos; mas,

enfim, venceu o bom gosto – “enfin Malherbe vint”, mas não foi Malherbe, e sim Boileau.

A fraqueza dessa exposição é evidente. Vem a reforma de Malherbe, festejada como data histórica, e não resolve nada; apenas alguns discípulos lhe seguem o exemplo. A primeira metade do século XVII parece, segundo aquela apresentação, o período mais confuso da história literária francesa, cheio de poetastros insignificantes ou talentos enganados, e os efeitos da reforma classicista só se fazem sentir trinta anos depois da morte do reformador, em obras totalmente diferentes das suas. A consequência daquela exposição errada é que um grande poeta, Maynard, quase desaparece na sombra de Malherbe, ao passo que outros poetas notáveis, Brébeuf, Du Bois Hus, foram inteiramente esquecidos. Tudo isso do ponto de vista da historiografia oficial francesa, que, negando à literatura barroca a existência, teve de diminuir e como que esconder o Barroco francês.

A cronologia daquela exposição está certa; as relações entre os fatos literários, eis o que está tão embrulhado que a apreciação dos próprios fatos se torna inexata. Malherbe não esqueceu nunca os começos meio barrocos da sua carreira literária, e no fim da vida chegou a admirar Marino; Maynard, elogiado por Faguet como epigramatista espirituoso, e por Sainte-Beuve como artista brilhante de lugares-comuns horacianos, é um grande poeta religioso: Theóphile de Viau e Saint-Amant constituem verdadeiros “casos” de ambiguidade entre o sentimento trágico da vida e o burlesco, entre a melancolia e a obscenidade. Enfim, não se pensa em reabilitar os preciosos; mas eles ocupam o lugar honroso dos últimos poetas líricos da França antes do dilúvio de prosa do classicismo.

Como toda a poesia culterana, a francesa também procede da Renascença: no caso, da Pléiade. É possível distinguir três direções diferentes da evolução. Malherbe reagiu contra Ronsard, em particular contra o que havia nele de “dionisíaco”, de “flamboyant”; a imitação de Tansillo, com a qual principiou, revela-lhe o gosto italiano, a pompa barroca disciplinada pelas formas clássicas. Do hermetismo ocasional de Jodelle e da imaginação agitada de Desportes provêm as particularidades de Maynard e o impressionismo poético de Du Bois Hus. Os “concetti” de Bertaut são a fonte do preciosismo de Théophile de Viau, com as consequências marinistas de Saint-Amant e do Hôtel de Rambouillet.

Malherbe[777] sobrevive como teórico da poesia classicista e como autor de algumas poucas odes, apresentadas nas antologias como amostras da nova arte. As *Stances à Du Périer sur la mort de sa fille* marca época na história da poesia francesa, mas não época muito feliz; se essa poesia de lugares-comuns, versificados com cuidados de professor de gramática fosse realmente um modelo, não haveria poesia francesa; e realmente, enquanto a autoridade de Malherbe foi reconhecida, não houve poesia francesa. (A tese de Ponge, que considera Malherbe como o maior dos poetas franceses e sua arte igual à de Bach, não me parece merecer discussão séria.) Os critérios de Malherbe não são poéticos, e sim estilísticos: clareza, sobriedade, pureza da língua, "dificuldades vencidas"; são noções da retórica. Um teórico da poesia, iniciando um século da prosa. Os começos de Malherbe, porém, foram diferentes. As *Larmes de Saint-Pierre* imitam as *Lagrime di San Pietro*, de Tansillo, e a versão é superior ao original, mais direta e mais sincera; chega a exprimir, de maneira barroca, pressentimentos fúnebres –

"La nuit déjà prochaine à ta courte journée…"

A disciplina linguística e métrica de Malherbe é um instrumento de arte barroca nas mãos de um ronsardiano atrasado e arrependido, que se revela só em raros momentos de erotismo ou de poesia noturna. As suas grandes odes políticas são peças oficiais, comparáveis aos quadros que Rubens dedicou à história contemporânea da família real da França. A poesia de Malherbe não está no estoicismo religioso sem relevo, das *Stances* –

"Vouloir ce que Dieu veut est la seule science
Qui nous met en repos." –

e sim em certas expressões simbólicas, bem ronsardianas:

"... Aussi le temps a beau courir,

Je la ferai toujours fleurir
Au rang des choses éternelles."

A poesia de Malherbe – sem personalidade própria nem consequências – não tem a categoria de estilo pessoal; é apenas reação contra o Barroco dominante. Malherbe é o Chiabrera francês.

As poesias mais pessoais de Malherbe são as paráfrases de salmos bíblicos. Basta comparar um verso de D'Aubigné, como

"... voulant chanter je ne rends que sanglots..."
com
"... cette majesté si pompeuse et si fière,
Dont l'éclat orgueilleux étonna l'univers..." –

para situar Malherbe. A sua poesia é a antítese da do seu grande contemporâneo D'Aubigné, mais disciplinada, mas pouco menos barroca; apenas é um outro Barroco o seu, o da disciplina da Contrarreforma. A vitória incompleta da arte poética de Malherbe no seu tempo coincide com a vitória incompleta da Contrarreforma, na França de Henrique IV; os decretos do concílio de Trento não foram reconhecidos, e os huguenotes ficaram. A disciplina de Malherbe chegou apenas a disciplinar a poesia católica do "humanismo devoto", dos poetas da Contrarreforma de são Francisco de Sales e do Oratoire. Discípulo autêntico de Malherbe será Brébeuf. Mas esse papel histórico de Malherbe não pôde ser reconhecido antes de Brémond redescobrir essa poesia religiosa esquecida.

O grande poeta que Malherbe julgava ser, foi-o realmente Maynard[778]: fato obscuro na história literária, porque a posteridade só viu a adoção da disciplina malherbiana pelo pretenso "discípulo", sem perguntar por que adotava aquela disciplina. Sainte-Beuve elogiou-lhe a grandiosa visão, quase hugoana, do Universo que "tombera quelque jour", no fim dos lugares-comuns horacianos da "Ode à Alcippe"; outros descobriram a grave sabedoria política dos conselhos de paz no "Sonnet à Séguier"; outros,

ainda, a melancolia dos “Regrets d’une grande dame”; e houve quem descobrisse a mística teresiana das suas poesias fúnebres:

“Dans le désert sous l’ombre de la Croix.”

Mas esse mesmo Maynard é o poeta do erotismo brutal das *Poésies priapées*, nas quais até as sombras copulam – não há nada mais parecido com a poesia priápica dos Maynards e Viaus do que a poesia de Carew e Suckling, dos “cavalier poets”, hoje tão valorizadas na Inglaterra, ao passo que a historiografia literária francesa prefere as reticências. Maynard é o mais completo poeta barroco da literatura francesa. Desenvolveu com gênio superior os germes barrocos na poesia de Jodelle e Desportes; adotou a disciplina métrica e linguística de Malherbe apenas naquele sentido em que Góngora permaneceu fiel à tradição greco-romana: para cristalizar as suas visões. Assim, conseguiu condensar os pressentimentos do seu último dia em versos como

“...Et l’on verra bientôt naître du fond de l’onde
La première clarté de mon dernier soleil.”

Esta arte de Maynard não encontrou compreensão nem sucessores, a não ser aquele obscuro poeta provinciano Du Bois Hus[779], simbolista *avant la lettre*, perdido no meio de “décorateurs”. Acabou assim a possibilidade de um Góngora francês.

Dos “concetti” e “pointes” de Bertaut provém o poeta que tinha a fibra de um Marino francês: Théophile de Viau[780]. Chamam-lhe poeta da natureza, quase romântico, porque cantou *Le Matin* e *La Solitude*. Mas o *Matin* é um idílio, digno de estar na *Sampogna*, e a *Solitude*, Viau só a procura para um encontro erótico da maior brutalidade. O elemento da poesia de Viau, que pareceu grosseiro à posteridade, é, na verdade, o marinismo, o mesmo estilo que, na sua tragédia *Pyrame et Thisbe* (1617), encantou os

espectadores do Hôtel de Rambouillet: a mistura de paixão erótica e linguagem estilizada. O outro aspecto do marinismo, o burlesco, representa-o Saint-Amant[781]por isso o classificaram entre os "realistas". Mas as suas poesias sobre o queijo, o melão e outras coisas de solenidade duvidosa, estão na tradição de Berni, e aproximam-no de Achillini. O "romantismo" das suas poesias da Natureza e o humorismo das suas epopeias herói-cômicas têm a mesma fonte: a "fantasia" caprichosa e o oportunismo do "gusto del mondo", como em Marino.

Aquela tragédia, *Pyrame et Thisbe*, de Théophile de Viau, marca uma época: foi representada no mesmo ano de 1617 em que se abriu o Hôtel de Rambouillet. Já desde 1611, Catherine de Vivonne, Marquesa de Rambouillet, costumava reunir no seu salão os literatos marinistas e as suas inspiradoras e leitoras, os "précieux" e as "précieuses". Essa tentativa de manter na França o estilo do hedonismo aristocrático terminou junto com a independência dos aristocratas, quando se estabeleceu o poder absoluto da monarquia; o preciosismo foi vencido por Richelieu e Mazarin. A crítica de Boileau e o riso de Molière não passam de epílogos literários, nem sempre justos. Junto com um grupo de poetastros ridículos enterraram-se a poesia de Maynard, a memória dos poetas do "humanismo devoto", e, por quase dois séculos, toda a possibilidade de uma poesia lírica em língua francesa. Mas durante uma geração, o preciosismo dominara. Teria sido um período inteiramente vazio da literatura francesa? Surgiu recentemente uma tentativa de reabilitação dos "précieux"[782], que não eram grandes poetas e prosadores, mas tampouco eram imbecis sem talento algum. Voiture[783], o verdadeiro "chefe" do Hôtel de Rambouillet, tornou-se famoso pelas suas cartas, que são epístolas literárias, cuidadosamente elaboradas; criou um gênero em que brilhará uma Sévigné, ela também não inteiramente livre de preciosismos (a famosa carta de 15 de dezembro de 1670, sobre o casamento de Lauzun, é "preciosíssima"). Voiture, por sua vez, é às vezes espirituoso como Voltaire ou Anatole France; e o gênero epistolar terá a sua importância especial na evolução do romance psicológico. Outra contribuição à futura arte psicológica dos romancistas e moralistas franceses é o romance heroico-galante dos Gomberville, La Calprenède, Georges e Madeleine de Scudéry, que é a forma particularmente francesa da epopeia heroica barroca. Quando os poetas e pseudopoetas do século XVIII

cultivavam a poesia anacreôntica, já não se lembravam que o melhor poeta anacreôntico entre a Pléiade e Chénier fora o Duque de Montausier, genro da Marquesa de Rambouillet, marido da segunda dama do "Hôtel", Julie d'Angennes. Outro "précieux" que ficou em ostracismo algo injusto é Gombauld[784]; sabia fazer sonetos, arrancando até ao hostilíssimo Boileau o verso:

"Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème" –

e depois dele ninguém mais, na França, até Nerval, saberá fazer sonetos. Enfim o maior desmentido à crítica de Boileau é o caso de Benserade[785]. Entre 1651 e 1681, em pleno reinado de Corneille, Boileau, Molière e Racine, escreveu Benserade os versos que acompanharam os bailados da corte, versos espirituosos, brilhantes e, em certo sentido, admiráveis, de modo que até Lanson, o discípulo do tradicionalista Brunetière, os admirará. E os seus rondós mantinham uma tradição bem francesa, villonesca, de poesia.

O poeta mais famoso entre os "précieux" foi Chapelain[786]. Glória pouco durável: a sua obra mais pretensiosa, a epopeia *La Pucelle d'Orléans*, sucumbiu ao escárnio de Boileau. Contudo, entre as numerosas epopeias heroicas do Barroco francês é esta a mais séria, uma das expressões, se não felizes pelo menos características, do patriotismo monárquico e religioso que constitui o fundamento espiritual do classicismo francês. Justamente em Chapelain se revela o parentesco entre a suntuosidade barroca e a pompa da corte de Luís XIII e Luís XIV. Com efeito, Chapelain é "précieux" e classicista ao mesmo tempo; coisa impossível, se a historiografia oficial tivesse razão. O autor de *La Pucelle d'Orleáns* escreveu em 1630, a *Lettre sur l'art dramatique*, com a qual começa o domínio das regras aristotélicas no teatro francês. E em 1638 foi Chapelain quem exprimiu *Les sentiments de l'Academie française sur le Cid*. O "précieux" Chapelain como porta-voz da "Academie française", isto não é mero acaso: foi ele um daqueles que idearam a instituição; esteve, em 1634, entre os primeiros membros dela; foi ele quem sugeriu aos companheiros o projeto do

Dictionnaire. Chapelain é precursor de Boileau. Mas isso não quer dizer que Chapelain fosse classicista; quer dizer que elementos "preciosos", barrocos, se perpetuaram na crítica de Boileau e na arte de Racine e La Fontaine.

Entre as forças que perpetuaram o espírito barroco, encontram-se os jesuítas: Descartes, Corneille, Molière, Bossuet formaram-se nos colégios da Companhia, assim como inúmeros outros, que constituíram o ambiente literário. O mesmo aconteceu na Itália, Espanha, Bélgica, Áustria, Alemanha meridional, em todos os países da Contrarreforma. Afirma-se que um espírito formado pelos jesuítas continua marcado por eles para sempre; pelo menos, a pedagogia jesuítica dispõe de instrumentos espirituais muito fortes para conseguir esse fim, dos *Exercitia* até os estudos latinos. Naquela época juntaram aos meios comuns da didática a força sugestiva de representações teatrais; e estas, por sua vez, apenas constituem parte da copiosa literatura jesuítica, verdadeira literatura internacional do Barroco, e – por mais completo que tenha sido o esquecimento em que caiu desde o século XVIII – uma literatura de grande importância histórica e estética.

Há muito que os historiadores das artes plásticas já não admitem a expressão "estilo jesuítico"; o que se chama assim é o Barroco que não foi criado nem sustentado apenas pelos jesuítas; os padres da Companhia preferiram, muitas vezes, formas mais sóbrias. O que importava aos jesuítas era a propaganda de certas ideias religiosas, filosóficas, sociais e políticas: arte e estilo eram meios, justificados por aquele fim. Daí o oportunismo literário e artístico dos jesuítas, o mesmo oportunismo que se supunha em Góngora, e que existia realmente em Marino. Daí o emprego do estilo barroco, do estilo classicista ou até do estilo realista, conforme o ambiente. Quanto às representações teatrais, os jesuítas franceses obedecem às regras clássicas; os alemães e italianos criam o mais poderoso dos teatros especificamente barrocos. A intenção é sempre doutrinária. O teórico do teatro jesuítico, o jesuíta tcheco Jacobus Pontanus[787], é naturalmente aristotélico, pretende dar interpretação moral à catarse, justificar assim o hedonismo aristocrático; é aristotélico, mas também é marinista. Pontanus está envolvido nas discussões dos Speroni, Alessandros Piccolomini, Bulgarini, em torno da *Gerusalemme liberata* e do *Pastor fido*, nas confusões geradas pela interpretação aristotélica do verso horaciano "Aut prodesse volunt aut delectare

poetae". Os jesuítas tomaram partido pelo "delectare" para o fim de "prodesse"; a consequência foi o "è del poeta il fin la meraviglia", de Marino, e neste sentido a literatura dos jesuítas é barroca, seja qual for o estilo empregado. O teatro jesuítico é, aliás, realmente uma "meraviglia"; quase não somos capazes, hoje, de imaginar os seus efeitos poderosos. Era um instrumento fantástico de reação psicológica para dissolver as tensões na alma do homem barroco.

O que já se disse sobre o teatro barroco – a perspectiva, a colaboração de todas as artes, o mundo de ilusão e sonho – e sobre a índole teatral da civilização barroca[788], aplica-se particularmente ao teatro dos jesuítas, constituindo parte de uma literatura inteira que a Companhia criou. O espírito teatral – a arte de compor os materiais em grupos cênicos, o desejo de produzir efeitos – encontra-se até nas obras de historiografia, das quais a mais "meravigliosa" é a história da própria Companhia, escrita pelo jesuíta italiano Daniello Bartoli[789]. Bartoli é antes um hagiógrafo, sem nenhuma crítica histórica, e os milagres, assim como as "maravilhas", acham-se tão acumulados que o leitor moderno perde, enfim, a paciência. Mas a leitura de alguns capítulos isolados revela em Bartoli uma capacidade extraordinária de agrupar os fatos para conseguir efeitos teatrais; a história do primeiro século da Companhia, que parece assunto de epopeia, decompõe-se em cenas dramáticas inesquecíveis, apresentadas num estilo que um crítico tão severamente classicista como Pietro Giordani considerou "altamente sugestivo e maravilhoso". Bartoli ainda hoje tem seus admiradores.

A literatura jesuítica em língua latina compreende todos os gêneros, refletindo as atividades múltiplas da Companhia. Jacobus Balde[790], jesuíta alemão e educador dos príncipes bávaros, escreve idílios bíblicos (*Judith*) e comédias populares (*Jocus serius*), tragédias (*Jephtias*) e sátiras contra os médicos (*Medicinae gloria*), uma Dança Macabra em estilo barroco (*De vanitate mundi*) e uma epopeia herói-cômica (*Batrachomyomachia*), e, finalmente, uma história da literatura neolatina em forma alegórica (*Castrum ignorantiae expugnatum*); o cume da versatilidade é um poema (*Drama georgicum*) sobre a paz vestfálica, escrito, não em latim, mas no dialeto do povo itálico dos oscos, extinto desde milênios e conservado apenas em inscrições fragmentárias. E com tudo isso é Balde um grande poeta lírico, manejando o latim como uma língua viva, e superando pela originalidade

barroca os próprios romanos. O jesuíta polonês Sarbievius[791], que redigiu a forma atual dos hinos do breviário, é poeta ainda maior, imitando Horácio, mas enchendo os metros latinos de sentido até lhe saírem versos herméticos; Herder e Goethe o admiraram, Gourmont considerou-o "merveilleux", e vanguardas poéticas do futuro o redescobrirão.

Os jesuítas não foram os primeiros que escreveram peças para representação nas escolas. Para melhor exercício no uso da língua latina os humanistas já deram à mocidade peças de Plauto e Terêncio para representar; mas na época da Reforma e Contrarreforma já não se toleravam os episódios amorosos do teatro romano: era preciso fazer outra coisa, de conteúdo religioso ou pelo menos moral. O holandês Georgius Macropedius (†1558) dramatizou *Adam*, *Josephus* e *Lazarus*, e deu no *Hecastus* uma versão latina do *Everyman*. O *Acolastus de filio prodigo* (1529), do holandês Gulielmus Gnaphaeus, foi representado na Europa inteira. O escocês Georgius Buchanan (1506-1582), professor em Coimbra, tornou-se famoso entre católicos e protestantes pelo *Jephta* (1554). Até os protestantes alemães descobriram a utilidade do teatro escolar para fins de propaganda religiosa: Thomas Naogeorgus deu, no *Mercator* (1540), um panorama vivíssimo das discussões religiosas da época, e apresentou, no *Pammachius* (1538), o Papa como Anticristo. O objetivo satírico ou pedagógico do "drama escolar" – que foi nos séculos XVI e XVII cultivado em todos os países europeus – não deixa muito lugar para o desenvolvimento de qualidades dramáticas. Uma flor solitária é, porém, o *Avarento*, do vigário dinamarquês Ranch[792]: a punição do mísero tem sabor pirandelliano; porque ninguém o quer conhecer, começa a duvidar da sua identidade pessoal.

O objetivo do teatro jesuítico é de ordem pedagógica: propaganda da fé. Os mistérios da Idade Média tinham, no fundo, o mesmo fim: apresentar aos espectadores, em forma visível e quase palpável, os mistérios do Credo. Mas os assuntos não são os mesmos; até certo ponto os jesuítas respeitam a opinião protestante que não admite a representação de Deus e dos seus santos por criaturas humanas. Preferem-se, para a adaptação cênica, as histórias do Velho Testamento, nas quais há mais paixão humana e conflito dramático, e as lendas medievais, com as suas peripécias milagrosas. O tempo já não é o da fé medieval, unânime; é preciso combater os heréticos e demonstrar a vitória da Igreja. Segundo a doutrina política dos jesuítas, essa

vitória se consegue pela aliança com as monarquias absolutas. O público das representações são os alunos, filhos da aristocracia, e os pais dos alunos. O teatro eclesiástico medieval era da burguesia urbana; o teatro jesuítico pretende induzir a classe dirigente, a aristocracia barroca, a aliar-se à Igreja: é o teatro político. Por isso, gosta de assuntos históricos, até da história contemporânea, oferecendo oportunidade de acompanhar os sofrimentos, a luta e a vitória da Igreja. No teatro dos jesuítas aparecem, ao lado de Herodes, de Ester, de Judite e dos Macabeus, Joana d'Arc e Egmont, D. Carlos e o falso Demétrio, Maria Stuart e Wallenstein. A verdade do assunto histórico ajuda a verossimilhança dos conflitos psicológicos representados no palco. Até então, o teatro europeu dramatizou, segundo o modelo dos antigos, o mito, ou quando muitos assuntos da história da Antiguidade que já tinham valor de mitos. A introdução do assunto histórico moderno é um passo decisivo: significa a transformação da tragédia mitológica em tragédia moderna. Os jesuítas tiveram de dar esse passo, porque o mito não permite interpretação moralista; e todo teatro barroco – o espanhol, o inglês, o francês, o holandês – acompanhou-os nisso. A conclusão também é idêntica, no *Belisar* e *Cenodoxus* dos jesuítas, assim como em *Vida es sueño*, *Macbeth*, *Cinna* e *Polyeucte*: a vaidade deste mundo, o pessimismo em face da vida e das suas ilusões. É uma conclusão barroca. O mundo inteiro é apenas um teatro, *El gran teatro del mundo*, e o palco dos jesuítas é um enorme símbolo em que estão representados Céu, Terra, e Inferno, lutando pela alma do homem. É um teatro cósmico.

O palco dos Mistérios medievais era também um teatro cósmico, apresentando o "Triregno" de Dante. Mas os jesuítas substituem a simultaneidade da cena pela perspectiva, que permite realizar qualquer ilusão óptica. O teatro dos jesuítas apresenta ilusão e é ilusão, ao mesmo tempo. Na *Pratica di fabbricar scene e machine nei teatri* (1637), de Niccolò Sabbatini, ensina-se o uso de máquinas para erguer personagens às nuvens e devorar decorações pelo fogo, e mil outros segredos teatrais, dos quais alguns se perderam e hoje já não podem ser empregados. O luxo da arquitetura cênica é incrível. Ludovico Ottavio Burnacini (1636-1707) desenhou, para as representações da Companhia, salas tão imensas que não caberiam em nenhum palácio real, escadas que se perdem no infinito, florestas e lagos no palco. A imaginação espacial de Ferdinando, Giuseppe e outros membros da

família Galli-Bibbiena quase zomba das possibilidades da realização[793]. Fogos de artifício e bailados começam a preponderar, sufocando a palavra e só admitindo o acompanhamento pela música. O texto latino, compreensível a uma parte cada vez menor dos espectadores, é sucessivamente suplantado por árias e coros. Quando, no começo do século XVIII, a propaganda da fé é vencida pela indiferença religiosa, está pronta a ópera.

O teatro latino dos jesuítas é uma arte internacional, de todos os países católicos; somente na própria Espanha o teatro jesuítico quase desaparece ao lado do teatro nacional, enquanto que em Portugal o padre Luís da Cruz (1558-1604) se tornará famoso como autor de *Sedecias*, *Manassés* e outras tragédias bíblicas. A prioridade cronológica cabe ao Collegium Romanum dos padres da Companhia, em Roma[794]: teatro dos Bernardino Stefonio, Alessandro Donati, Vicenzo Guinicci. Mas é dramaturgo mais importante que esses padres italianos um discípulo deles, Federico della Valle[795]. Caiu, mais tarde, em esquecimento completo, sendo redescoberto, só três séculos depois, por Benedetto Croce. Não é um Shakespeare do "Seicento". Mas sua *Judith* não está longe de ser uma obra-prima.

Há teatro jesuítico em toda a parte, entre os checos (František Bohomolec e Karel Kolczawa) e poloneses (Gregorius Knapski)[796], e nas colônias americanas. O "oportunismo barroco" dos jesuítas revela-se na França, no Collège La Flèche, no Collège Clermont (depois Louis le Grand), em Paris, no colégio de Rouen, onde Corneille estudou[797]. Após os começos em estilo "romano" com as peças do teólogo Dionysius Petavius e o famoso *Hermenegildus*, de Nicolas Caussin (1583-1651), os padres franceses acomodaram-se ao gosto classicista, adotando até a língua francesa. Antoine du Cerceau, na comédia *La défait du solécisme*, põe processos molièrianos a serviço do ensino gramatical, e Charles Porée (1675-1738), em peças como *Brutus*, *Agapitus*, *Regulus*, compete com Corneille; o padre Porée, aliás, foi, no Collège Louis le Grand, o professor de Voltaire.

O teatro jesuítico celebrou os seus maiores triunfos na Alemanha meridional e na Áustria[798], na pátria da heresia luterana e no centro do Império católico dos Habsburgos. Em Viena, a cena era no próprio palácio imperial; em Munique, o colégio dos jesuítas era o maior edifício do continente

europeu, maior do que o Escorial. E havia os inúmeros colégios das províncias austríaca e bávara, cidadezinhas transformadas em centros da mais esplêndida arte teatral, em Leoben e Steyr, Ingolstadt e Donauwoerth e tantas outras.

Depois do teórico Jacobus Pontanus e do padre muniquense Jacobus Gretser (1562-1625), que impressionou com uma *Hester*, aparece o maior dos dramaturgos jesuítas: Jacobus Bidermann[799]. O seu assunto permanente é aristotélico: a vitória da razão, informada pela fé, sobre as paixões do homem. A história é o tribunal de Deus; anjos e demônios intervêm, fantasmas aparecem, figuras da mitologia e do Velho Testamento apresentam-se como alegorias, Céu e Inferno se abrem, e todo esse aparelho imenso para demonstrar que

"Vita enim hominum
Nil est nisi somnium."

Assim canta o "coro dos mortos" na maior tragédia do teatro jesuítico, o *Cenodoxus*, de Bidermann, história de um doutor da Universidade de Paris, famosíssimo pela erudição teológica, que *in extremis* se revela como malvado perverso. Na terra, o agonizante é absolvido pelo clero, mas nos ares os demônios vencem, e a alma do morto sabe que está condenada. A impressão que essa tragédia produziu não foi mais profunda que a de *Josephus*, representada em Munique, "flentibus principibus nostris omnibus", e do *Belisar*, tragédia da desgraça política. A confusão intencional e terrificante entre ilusão e realidade repete-se no *Philemon Martyr*, história do ator romano que desempenhou no circo o papel do cristão e se converteu durante a representação, caindo logo como mártir: Massinger e Rotrou trataram o mesmo assunto. A peça mais estranha de Bidermann e do teatro jesuítico inteiro é a *Cosmarchia*, peça política, passando-se num país exótico em que todo o ano é destronado um rei. A impressão que causou o *Johannes Calybita*, glorificação do estoicismo barroco de mártires, quando um público de crentes viu a peça no dia da Ressurreição, na cidade de Munique, assediada pelos heréticos, nunca mais poderá ser imaginada.

Bidermann gostava de incluir nas tragédias cenas de humor popular. Mas a função da comédia jesuítica não é o mero contraste; tem também sentido político. Jacobus Masen (1606-1681) tratou no *Rusticus imperans* (1664) o velho tema do camponês bêbedo e adormecido ao qual fazem crer que é rei, para despertá-lo cruelmente no dia seguinte; Shakespeare apresentou esse motivo preferido do Barroco no prelúdio da *Taming of the Shrew*. É, mais uma vez, uma peça da ilusão do mundo, demonstrando ao mesmo tempo a inviolabilidade da hierarquia social. No século XVIII, a mesma história aparecerá no *Jeppe pa bjerget*, de Holberg, mas então já com sentido pré-revolucionário.

Ao cúmulo do ilusionismo chegam os "ludi caesarei" da corte de Viena, nos quais Avancinus[800] celebrou com luxo enorme de arquiteturas, máquinas, bailados e música, a vitória da aliança entre Igreja e Monarquia. Mas isto já é quase ópera; e, com efeito, vários textos de Avancinus serviram de libretos aos compositores italianos da corte dos Habsburgos.

O teatro dos jesuítas espanhóis é de importância muito menor. Preferiram apoderar-se do teatro nacional, e não é acaso que as peças espanholas deram a muitos críticos estrangeiros, de Holland a Meredith, a impressão de óperas faladas. Aos próprios espanhóis do racionalismo o teatro nacional parecia absurdo; os românticos entusiasmaram-se pelo lado fantástico das velhas peças. Depois, descobriu-se o fundo popular do teatro espanhol: revelou-se a grandeza de Lope de Vega. Calderón, mais fantástico e mais musical, caiu em descrédito. Foi reabilitado pelo reconhecimento da estrutura ideológica do seu teatro. Resta acrescentar que Lope de Vega e Calderón foram alunos dos jesuítas, e que o terceiro dos três maiores dramaturgos, Tirso de Molina, deu a uma coleção de obras suas um título que revela toda a teoria aristotélico-jesuítica do teatro: *Deleitar aprovechando*. A história do teatro espanhol é a história da transformação de um teatro popular e nacional em teatro ideológico e jesuítico, terminando em ópera.

O teatro espanhol[801] gozava de uma liberdade que nem o teatro inglês contemporâneo conheceu: Bíblia, vidas de santos, mitologia, história greco-romana, medieval e contemporânea, espanhola e estrangeira, novelas eróticas, histórias de espectros, contos árabes – tudo serve, tratado com a maior liberdade cênica, sem consideração de tempo ou espaço, condensando-se histórias seculares de impérios em poucas "jornadas", representando-se

entre três paredes de madeira países e continentes inteiros, com o Céu em cima e os demônios embaixo. O teatro espanhol parece o menos convencional de todos. Na verdade, observa rigorosamente duas convenções: o anacronismo e a tipologia. Aqueles assuntos variadíssimos não são tirados das fontes, da Bíblia, da literatura antiga, das obras de historiografia, mas de livros edificantes, de "romances" populares, de contos – principalmente daquele depósito inesgotável de enredos que são as coleções de contos da Renascença italiana. Tudo é interpretado, anacronicamente, do ponto de vista do narrador popular; tudo se passa como se fossem acontecimentos nas ruas de Madri e Sevilha. É teatro popular, cheio de ingenuidade, da estirpe de Gil Vicente; apenas, a cena é o mundo inteiro de então, Espanha, Portugal e Itália, França, Flandres, Alemanha, Áustria, Inglaterra, as Américas, lembrando-nos que a monarquia espanhola compreendia dois continentes e que soldados espanhóis lutavam em todos os países. O teatro espanhol é teatro popular, aproveitando-se, através da novelística italiana, da amplitude do mundo da Renascença. Daí os anacronismos grosseiros e o sabor popular. Daí a liberdade cênica, própria de um teatro novelístico, dramatizando novelas e romances sem se preocupar com as leis da condensação dramática. Daí a variedade. Mas, apesar da variedade, o teatro espanhol é monótono. Sempre os mesmos reis e fidalgos, sempre os mesmos sedutores e damas, os mesmos palhaços, e – o que é pior – sempre os mesmos motivos de ação: fanatismo católico, patriotismo monárquico, paixão sexual desenfreada e um conceito fetichista da honra pessoal. Nos milhares de peças que o teatro espanhol nos legou, é sempre a mesma coisa. Daí aquela impressão de um movimento frenético e absurdo sem finalidade; a Meredith lembrou um bailado de títeres.

Com efeito, o teatro espanhol é todo movimento; com isto, cumpre, aliás, a suprema lei da arte teatral. O teatro espanhol não pretendia fazer outra coisa senão pôr em movimento, representar em imagens vivas o que todo espanhol sabia e sentia. Por isso, todas as personagens, mesmo de tempos ou países longínquos, são espanhóis autênticos, e todos os motivos da ação são conceitos espanhóis: Igreja e rei, hedonismo aristocrático e naturalismo popular, sensualidade ardente e penitência contrita, entusiasmo religioso e estoicismo fatalista, ilusões loucas e desilusão pessimista – de onde resulta a popularidade imensa desse teatro nacional. Esses conceitos,

representados nos palcos de Madri e Sevilha do século XVII, são expressões atuais do caráter permanente da alma espanhola: expressões do Barroco; por isso, os motivos populares são capazes de se transformar em alegorias e símbolos do *Gran teatro del mundo* do Barroco. Não é possível tratá-los satisfatoriamente senão à maneira do teatro jesuítico; os conflitos, no palco, entre a "ideologia nacional" e a realidade, são resolvidos segundo a "casuística teatral" dos jesuítas.

Deste modo, o teatro espanhol é a síntese de um teatro popular e de um teatro ideológico; os seus polos são Lope de Vega e Calderón, polos entre os quais a história do teatro espanhol oscila, sem apresentar evolução propriamente dita. As diferenças entre os autores são puramente individuais, e a "heresia" dramatúrgica do isolado Ruiz de Alarcón passou sem consequência. Evolução, na história do teatro espanhol, já significa decadência: a contaminação dos motivos populares pelos conceitos ideológicos e a dos conceitos ideológicos pela realidade antibarroca e, por consequência, antiespanhola, esvaziaram os símbolos e transformaram o teatro espanhol em movimento sem finalidade, em bailado mitológico e, afinal, em ópera.

O criador daquela síntese entre teatro popular e teatro ideológico, aristocrático-católico, é Lope de Vega[802]; o criador, portanto, do teatro espanhol nacional. Os seus apelidos, "Fénix de la España" e "Monstruo de la naturaleza", referem-se à sua fertilidade literária fabulosa. Não é possível verificar exatamente o número das suas peças; a verdade parece estar entre 1200 e 1500. E há ainda vários volumes de poesia lírica e algumas epopeias e romances. Lope é o autor mais fértil da literatura universal. Atividade tão espantosa não se imagina à maneira de Flaubert ou Mallarmé; Lope de Vega é um improvisador genial, escrevendo rapidamente para o consumo dos teatros ou para desabafar os seus casos sentimentais, que não eram poucos; a vida do "monstruo de la naturaleza" também é monstruosa. Estudos no colégio dos jesuítas, aventuras amorosas, raptos e fugas, vida de estudante em Alcalá; novas aventuras eróticas, uma das quais, com Elena Osorio, é menos honrosa e tem consequências graves; serviço militar na armada que sofreu a grande derrota pelos ingleses; casamento com Isabel, vida com a concubina Antonia Trillo, segundas núpcias com a atriz Micaela; depois, Lope estuda teologia, recebendo ordens sagradas, continuando os amores, que alterna com terríveis exercícios ascéticos, até à morte

edificante. O dinamismo dessa vida manifesta-se em toda a parte da sua obra: uma obra exuberante, estrondosa, variadíssima, com todas as retumbâncias do Barroco. Mas é um Barroco sem ideologia rígida nem racionalismo erudito, sem angústia mística nem naturalismo cruel: um Barroco imperfeito. Por isso, Lope de Vega foi, no seu tempo, o dramaturgo preferido de Quevedo e de todos os que se opunham ao gongorismo, enquanto, no século XIX, os românticos, embriagados com a descoberta da literatura barroca na Espanha, ficaram perplexos em face de Lope de Vega.

Os românticos alemães, ingleses, franceses, do começo do século XIX, estavam cheios de entusiasmo por Calderón; Lope parecia-lhes um precursor bastante imperfeito. Só o poeta austríaco Franz Gillparzer, mais perto da Espanha pela tradição barroca do teatro popular de sua cidade natal, Viena, reagiu contra o culto exagerado de Calderón, exaltando a arte espontânea e o espírito popular em Lope de Vega. Esse ponto de vista venceu pela autoridade de Menéndez y Pelayo; e hoje Lope de Vega é geralmente considerado como a expressão mais completa da alma espanhola, fonte inesgotável de inspirações populares.

Lope de Vega é o herdeiro de Gil Vicente. Credulidade infantil, crítica irreverente, religiosidade comovida sem fanatismo, alegria ingênua, ignorância fabulosa quanto às coisas estrangeiras e conhecimento estupendo quanto às tradições e costumes populares: eis o lado medieval, pré-barroco, de Lope de Vega. Encarna e representa a nação inteira, não apenas a elite culta; por isso, Lope de Vega é hostil à poesia dessa elite, ao gongorismo. Em sua obra são numerosíssimas as passagens polêmicas e satíricas contra Góngora e os seus discípulos. Na verdade, Lope de Vega como improvisador espontâneo teria sido incapaz de elaborar, com arte e erudição, poesias como as de Góngora. Lope de Vega é um grande poeta lírico, mas de outra estirpe: é grande na emoção simples e comovida da sua religiosidade sincera, das suas paixões eróticas, da maledicência contra inimigos. Tinha plena consciência da sua índole, e justamente no interessantíssimo romance autobiográfico *La Dorotea*, onde confessa com a maior sinceridade o capítulo mais escuro da sua vida, a aventura com Elena Osorio, é que são mais frequentes também as confissões literárias e polêmicas contra Góngora. O que causa estranheza, porém, é o estilo conceituoso da sua prosa e a frequência de versos autenticamente gongóricos na sua obra inteira. Como

teórico, Lope detestava o gongorismo; como poeta, não foi capaz de aplicá-lo; como improvisador, sucumbiu à moda literária da sua época, incapaz de evitar o gongorismo. Lope não é, como Gil Vicente, poeta renascentista; perpetua as tradições medievais do gótico "flamboyant", pré-barroco; pertence, apesar de tudo, ao Barroco, se bem que de maneira imperfeita. Como escritor popular e meio medieval, conserva o espírito democrático dos tempos do Cid e dos feudais, gosta da independência do camponês em sua casa (*El villano en su rincón*); mas esse espírito de independência transforma-se-lhe em conceito barroco da Honra. É Lope, e não Calderón, quem criou o fetiche "Honra", tão típico do teatro espanhol. Como escritor popular, Lope de Vega não se cansa de representar costumes regionais e das diferentes classes da sociedade; mas o espírito aristocrático – todos os espanhóis livres são *hidalgos* – impõe-lhe um código uniforme de comportamento do qual o resultado é a "comedia de capa y espada", já barroca. O palhaço popular das suas peças, o "gracioso", revela cada vez mais o humorismo burlesco do Barroco; os variadíssimos aspectos pitorescos da sua obra tornam-se decorativos; a sua credulidade em milagres e maravilhas de toda a espécie, a leviandade com a qual acumula as inverossimilhanças nos enredos novelísticos, tudo isso acaba dando a impressão de um mundo completamente irreal, ilusório. É um mundo barroco.

É um Barroco imperfeito, porque o motivo íntimo da atividade literária de Lope de Vega é o lirismo popular. Lope, com a sua religiosidade alegre, está todo nos versos que a Virgem canta ao menino divino, nos *Pastores de Belén*:

> "Pues andais en las palmas,
> ángeles santos,
> que se duerme mi niño,
> tened los ramos..."

E Lope está também inteiro no refrão melancólico sobre o qual compôs a maior das suas tragédias, *El Caballero de Olmedo*:

"Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte,
señora, aquesta de escribo..."

Por mais pessoais que sejam estas expressões, Lope de Vega é porta-voz da sua raça e da sua época. A raça é a espanhola, altiva, intolerante, apaixonada, democrática. Lope de Vega criou-lhe o símbolo imperecível, na resposta dos habitantes da aldeia Fuente Ovejuna, na peça desse título, que se revoltaram contra o comendador violento e infame e o mataram; todos são interrogados e torturados, para se lhes arrancar o nome do assassino, e todos têm a mesma resposta:

"¿Quién mato al Comendador? –
– Fuente Ovejuna, Señor."

A época é a do imperialismo espanhol. A Europa inteira é espanhola, e a América também. Soldados espanhóis lutam nos campos de batalha de França e Flandres, Itália e Chile; bacharéis e padres espanhóis trabalham em Portugal e na Irlanda, Áustria, México e Peru. Todas as tradições – a greco-romana, a medieval, a germânica, a islamítica – confluem na Espanha. O assunto de Lope de Vega – trata-se de uma enorme epopeia em mil fragmentos dramáticos – é tirado da Bíblia e da hagiografia, da história da Antiguidade e lendas medievais, da multidão dos contos italianos, das lembranças francesas e flamengas, dos boatos da América, da Índia. Um panorama imenso, visto pelo "homem da rua" de Madri, no palco calidoscópico do bacharel-militar-padre-dramaturgo Lope de Vega, improvisador-feiticeiro de 1500 comédias.

Lope de Vega é menos original nos seus autos, que ainda estão perto da tradição medieval, e menos feliz nas comédias de santos, cheias de credulidade quase infantil. As peças tiradas da história estrangeira e antiga são de um anacronismo espantoso, reduzindo tudo ao alcance dos populares de Madri e Sevilha; contudo, ele sabe acertar a monstruosidade de Nero na

Roma abrasada e as particularidades da história portuguesa no *Duque de Viseu*. Mas sente-se mais seguro quando trata assuntos de casa: na mistura shakespeariana de tragédia e humorismo da *Comedia de Bamba*; verificando o espírito da epopeia castelhana nas *Mocedades de Bernardo del Carpio* e *Casamiento en la muerte*; representando a antiga monarquia democrática em *El mejor alcalde el Rey*, e a antiga aristocracia em *La estrella de Sevilla*; vivendo as lutas contra os mouros e a independência dos feudais em *Las paces de los reyes y Judía de Toledo*; traçando o caráter espanhol, indomável, em *Fuente Ovejuna*, e o espanto diante das descobertas e o júbilo da propaganda da fé em *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Lope de Vega domina com mestria igual o tom do drama de conflitos trágicos (*El castigo sin venganza*, *El caballero de Olmedo*), da peça de conteúdo ideológico (*El villano en su rincón*), da comédia da fina sociedade (*La dama boba*, *Los milagres del desprecio*, *El mayor imposible*); e não ignora as camadas baixas (*Noche toledana*), o mundo dos malandros (*El rufián Castrucho*), a gente dos campos (*El vaquero de Moraña*). Em Lope de Vega há de tudo.

Entre todas essas numerosíssimas peças não existe nenhuma em que não se encontrem personagens interessantes ou expressões felizes ou uma cena extraordinária ou, talvez, um ato bem conduzido. Mas quase não se nos deparam caracteres desenvolvidos, são muito raras as peças bem construídas do começo ao fim. Em toda a parte o leitor ou espectador é surpreendido por detalhes maravilhosos e ofendido por impossibilidades absurdas e fins abruptos. Lope de Vega escreve ao acaso; quando a obra lhe sai bem, é grandiosa; quando não, é uma miséria. É a própria natureza, completa.

Artista consciente, Lope de Vega foi-o nas suas obras não dramáticas. É grande e abundante poeta lírico, sacro e profano; escreveu aquele admirável romance *La Dorotea*. As outras obras são secundárias. Só as belezas líricas salvam o pastoril religioso *Los pastores de Belén*. A epopeia herói-cômica *La gatomaquia* exibe muito espírito num gênero falso. *La hermosura de Angélica* e *La Jerusalén conquistada* são imitações de Ariosto e de Tasso, imitações supérfluas apesar de muitos versos felizes. *La Dragontea* só é notável pelo furioso patriotismo antiinglês. *La corona trágica*, a obra-prima do poeta épico Lope de Vega, reúne todas as suas

capacidades artísticas, como num grande painel em torno da infeliz rainha Maria Stuart, mártir da fé católica e coroada no Céu. Aí está o Lope de Vega barroco. A sua obra não é inteiramente barroca; mas a sua personalidade, sempre.

Tirso de Molina[803], algo menos genial do que Lope de Vega, sabia concentrar-se; daí sua superioridade na composição, só comparável no teatro espanhol, à de Calderón. Foi dramaturgo consciente da sua arte, capaz de dar o passo decisivo para a barroquização completa do teatro nacional. Na Espanha, o Barroco é o estilo nacional; e Tirso de Molina, em vez de cair nos anacronismos ingênuos de Lope da Vega, espanholiza os seus assuntos pela raiz. O drama bíblico *La venganza de Tamar* é uma tragédia espanhola de honra, e o são Bruno de *El mayor desengaño*, um místico castelhano. Conforme a observação feliz de Valbuena, a comédia *Tanto es lo de más como lo de menos* é, sob o pretexto de dramatizar a parábola evangélica do filho pródigo, um panorama tão completo da vida espanhola do século XVII como o são, em conjunto, os contos da sua coleção *Los cigarrales de Toledo*. Tirso de Molina sabe tudo da Espanha e dos espanhóis, fala os dialetos de todas as regiões – as suas comédias são consideradas como um dos maiores repositórios do idioma – sabe rir com a *Gallega Mari-Hernández* e chorar com *Santa Juana*, conhece os segredos políticos em *La prudencia en la mujer* e as intimidades do clero em *La elección por la vitud*. Como padre e filho do povo, como poeta barroco e dramaturgo popular, Tirso é humorista, irônico, moralista, embrulha as intrigas mais complicadas e resolve-as em "desengaños" amargos. Como poeta barroco, Tirso é naturalista, de um erotismo muito mais brutal do que Lope; mas também é mais sereno do que este, conhecedor das almas e inimigo céptico das ilusões – alegam-se os seus quarenta anos de prática no confessionário.

Antes de tudo, é Tirso de Molina um grande comediógrafo, transformando em artes de *playwright* as artes de maquinista cênico dos jesuítas. Comédias como *Don Gil de las calzas verdes* e *El vergonzoso en el palacio* são obras-primas de complicação engenhosa, comicidade irresistível das confusões, inteligência vigorosa do desfecho; e é preciso muita atenção para perceber, atrás dos bastidores, a mão do titereiro e o sorriso superior do poeta que zomba dos seus próprios personagens. Isso também é arte

tipicamente barroca, tentativa de resolver o conflito entre o livre-arbítrio, dogma do catolicismo e da arte dramática, e o fatalismo, dogma do estoicismo barroco e conclusão da sua psicologia de caracteres imutáveis. Tirso de Molina, que já em *El melancólico* demonstrara a arte, nova depois de Lope, de criar caracteres bem definidos, conseguiu enfim o que só pouquíssimos poetas da literatura universal conseguiram: criar um tipo eterno da Humanidade. Em *El burlador de Sevilla, y Convidado de piedra* criou o personagem "Don Juan". Do ponto de vista da dramaturgia, a comédia é menos alegre do que a de Molière e menos profunda que a ópera de Mozart. Mas será mais exato dizer: é outra alegria e outra profundidade, a do Barroco. É a única versão do assunto na qual – como o título já indica – a estátua do governador assassinado desempenha papel tão importante como o grande sedutor. Essa dialética não é, na obra de Tirso de Molina, um acaso; movimenta a sua ideologia e a do teatro espanhol, encontrando a expressão completa em *El condenado por desconfiado*, de que não é possível, infelizmente, afirmar com certeza ser Tirso o autor. Seria sua obra-prima. Nessa tragédia teológica, a alma do ladrão penitente Eurico é levada pelos anjos do patíbulo ao Céu, enquanto o eremita Paulo, desconfiado da sua redenção, vai para o Inferno. Não é do comportamento moral que o desfecho depende, nem da predestinação pela profissão sagrada, mas da "gratia efficax", segundo a doutrina do jesuíta Molina, à qual adere o dramaturgo, acostumado a absolver pecadores. Com essa tragédia poderosa, Tirso de Molina está em pleno Barroco: os problemas de predestinação e graça serão os de Calderón e dos jansenistas.

O outro elemento calderoniano – a cultura clássica – é representado, sempre dentro da forma popular do teatro de Lope de Vega, por Guillén de Castro[804]. Nos poetas elegíacos romanos parece ter aprendido lições de psicologia, sem se preocupar com as intenções morais de Tirso de Molina. As peças psicológicas de Guillén de Castro – *La tragedia por los celos*, *Los mal casados de Valencia* – são as mais "modernas" do teatro espanhol, Guillén de Castro é o Eurípides do teatro espanhol, dramaturgo-humanista de caracteres livres. Assim como Eurípides renovou o mito, assim Guillén de Castro pretendeu renovar a lenda espanhola, a do *Conde Alarcos* e a de *Las mocedades del Cid*, peça que imortalizou não a Guillén de Castro, mas ao autor da versão francesa, Corneille. A tragédia francesa pertence, apesar

dos empréstimos abundantes ao modelo espanhol, a um outro estilo, de modo que a comparação das duas tragédias, tema predileto da "literatura comparada", não tem muito sentido. Como drama "estilizado", *Le Cid* francês é de superioridade evidente; as vantagens do espanhol residem na psicologia naturalista e no lirismo. Dentro do esquema lopista, a tragédia clássica, assim como Guillén de Castro a pretendeu talvez criar, não era possível, senão tomando como fundamento o fatalismo inato da raça. Baseando esse fatalismo no estoicismo popular espanhol, criou Pérez de Montalbán[805] a sua obra-prima, uma das peças mais populares do século; a *Comedia famosa del Gran Séneca de España*, *Felipe II*. O espanhol do século XVII não teria reconhecido em Filipe II o tirano clerical dos historiadores liberais do século XIX; o rei, na verdade, era déspota só por hábitos de burocrata, sacrifiando-se e sacrificando a sua vida particular a deveres superiores da pátria e da fé e a alguns deveres imaginários. Identificar essa atitude de mártir político com o ideal espanhol do estoico foi ideia genial do talentoso dramaturgo Pérez de Montalbán, criando a imagem na qual Filipe II sobrevive na memória da nação. No resto, é Pérez de Montalbán principalmente autor de comédias em parte alegremente obscenas, em parte elegantemente aristocráticas.

A transformação do fatalismo popular em fatalismo trágico constitui a grandeza solitária de Vélez de Guevara[806]. A sua obra em prosa – *El diablo cojuelo*, que Lesage afrancesará como *Le diable boiteux* – revela a força barroca de desenhar contrastes impressionantes, em claro-escuro infernal. Essa mesma força, o dramaturgo empregou-a para aprofundar o tema lopista do conflito entre corte e aldeia, rei e camponês, em *La luna de la sierra* e *La serrana de la Vera*. E na sua obra-prima, *Reinar después de morir*, a história de Inês de Castro, que para os espanhóis de então fora lenda fantástica, transformou-se em tragédia humana de conflito entre a lei do Estado e a lei da personalidade, tragédia quase sofocliana. Vélez de Guevara foi, talvez, entre os grandes dramaturos espanhóis, o único a parecer-se com um John Webster, pela força trágica, sombria e algo indisciplinada; com algo mais de capacidade construtiva teria sido capaz de escrever tragédias calderonianas como *El mayor monstruo los celos*. Já o tentara aquele outro dramaturgo, que entre todos os discípulos de Lope está mais perto de Calderón: Mira de Amescua[807]. Se ele não é – como alguns

críticos acreditam – o autor do *Condenado por desconfiado*, criou pelo menos outra peça, semelhante, na qual retorna o problema da tentação demoníaca e do livre-arbítrio: *El esclavo del demonio*. A peça está claramente entre a tirsiana ou pseudotirsiana e o *Mágico prodigioso*, de Calderón; falta-lhe profundidade ideológica; assim como o *Capitán Belisario*, de Mira de Amescua, não passa de esboço das tragédias políticas de Calderón, e assim como a *Fénix de Salamanca* não é mais que a antecipação da forma madura da "comedia de capa y espada". Mira de Amescua é um escritor riquíssimo, mas não um grande dramaturgo. Criou as formas nas quais o seu admirador e discípulo Calderón insuflará o espírito que vivifica.

Não é muito fácil distinguir entre as obras menores dos autores menores do teatro espanhol: caem todos na rotina das complicações absurdas e desfechos precipitados, dos discursos retóricos e digressões líricas, do fatalismo heroico e fanatismo religioso, nem sempre sinceros. O teatro espanhol, que encantara os críticos estrangeiros no século XIX, como expressão da Espanha "romântica" e "pitoresca", caiu na própria Espanha, depois de 1898, em desprezo, do qual Azorín se fez porta-voz; desprezo, porque o teatro "nacional" foi considerado como expressão da Espanha imperialista e inquisitorial, da Espanha de um esforço enorme a serviço de um ideal absurdo e "reacionário", movimento frenético, acabando em apatia. Mas deu-se atenção especial a Ruiz de Alarcón, o dramaturgo diferente que pretendera conferir novo sentido ao movimento dramático.

Juan Ruiz de Alarcón[808] é diferente em todos os sentidos. Enquanto os outros dramaturgos espanhóis escrevem dezenas e centenas de peças, ele só produz pouco mais que uma dúzia. Os outros escrevem para a massa popular; ele, para os conhecedores. E quando não tem sucesso, acusa Lope de Vega como iniciador de um caminho errado. Mas o seu próprio caminho não é o gosto da elite, que seria aristocrático-gongórico, e sim a simplificação do esquema novelístico da dramaturgia espanhola, a ponto de se aproximar do classicismo francês, do qual por sua vez se distingue pelo inconformismo de moralista independente. Ruiz de Alarcón é um caso singular.

As explicações do "caso" chegam todas ao mesmo resultado: ressentimento. Os contemporâneos zombaram do aleijado – Ruiz de Alarcón era corcunda – e quase estrangeiro – o poeta era natural do México. Os

românticos do século XIX lamentaram em Ruiz de Alarcón um gênio incompreendido à maneira do *Chatterton*, de Vigny. Os psicólogos modernos reúnem todos esses motivos, falando às claras em ressentimento; e do ressentimento nasce, segundo Nietzsche, o moralismo. Mas essas explicações não estão bem fundadas. Não conhecemos bastante a personalidade de Ruiz de Alarcón para podermos falar em complexos de inferioridade. Não se descobriram na sua obra traços particulares da sua nacionalidade mexicana. A interpretação romântica não está bem de acordo com o feitio meio classicista da sua dramaturgia, e o famoso moralismo de Ruiz de Alarcón revela-se antes como amoralismo, indiferente ou hostil às convenções estabelecidas.

Ruiz de Alarcón é o único dramaturgo espanhol em que se sentem influências da comédia latina, sobretudo de Terêncio. Assim como o romano que criou o lema do humanismo moral – "Nihil humani a me alienum puto" –, Ruiz de Alarcón evita o ruído alegre da comédia popular, preferindo o tom e os conflitos da sociedade culta, sem grande *vis comica*, mas com mais urbanidade. Rejeita as convenções do teatro espanhol, a composição novelística, a liberdade desenfreada das decisões, substituindo-as pela lógica implacável das consequências, pelo determinismo dos caracteres. D. García, na *Verdad sospechosa*, torna-se presa das suas próprias mentiras, e quanto mais se esforça para fugir da rede das consequências, tanto mais se embrulha, ao ponto de, enfim, a sua única verdade, o seu amor, ser considerada como mentira pelos que admitiram as suas mentiras como verdades. Nisso não há nada de moralismo convencional. O melhor comentário dessa famosa comédia é a versão francesa de Corneille, *Le menteur*, obra de sentido estritamente moralista, ao passo que o espanhol condena menos o mentiroso do que as circunstâncias que o levam a mentir; Valbuena apoia essa interpretação ideológica pela análise da outra grande comédia de Ruiz de Alarcón: *No hay mal que por bien no venga*, na qual D. Domingo de D. Blas se revolta de maneira audaciosa contra as convenções da sociedade espanhola. Ruiz de Alarcón não é moralista; ao contrário, as suas comédias pretendem evitar a condenação das falhas morais, transformando-as em inabilidade cômica; seria interessante interpretar-lhe as comédias segundo os conceitos de *Le rire*, de Bergson. A tentativa de fugir ao fatalismo dramático do teatro espanhol levou ao fatalismo moral e social, tanto nas

comédias como nas tragédias: Fernando, o *Tejedor de Segovia*, torna-se bandido para reabilitar a sua honra, mas a sua verdadeira reabilitação reside na grandeza do estoicismo com que suporta as suspeitas injustas. Na tragédia e na comédia, Ruiz de Alacrón é sempre o mesmo: o seu único critério é o valor humano da personalidade. Não é um clássico, mas um grande humanista, cuja obra é obumbrada por um claro-escuro rembrandtiano: um humanista barroco.

O caso singular de Ruiz de Alarcón não serve e realmente não serviu aos críticos de 98 para "salvar" o teatro espanhol. Mas o próprio Azorín voltou enfim a elogiar Calderón, opondo-se ao lopismo entusiasmado da crítica meio romântica de Menéndez y Pelayo. Em Calderón, o teatro espanhol, considerado como "absurdo", revelou o seu sentido, voltando aos conceitos e preceitos do Barroco jesuítico. Calderón também foi discípulo dos padres da Companhia.

A história literária póstuma de Calderón[809] percorreu as mesmas fases que a de Lope de Vega; apenas, em sentido contrário. Abstraindo-se da última fase, poder-se-ia dizer que a apreciação justa de Calderón só foi possível quando Lope de Vega foi desprezado, e vice-versa. Os românticos que compararam Calderón a Dante e Shakespeare, não quiseram saber nada de Lope de Vega. Menéndez y Pelayo, que iniciou a compreensão moderna de Lope de Vega, desprezava Calderón como construtor esquemático e espírito seco; quase o odiava. Hoje, distinguem-se melhor os dois dramaturgos: Lope, o representante do Barroco popular; Calderón, o representante do Barroco culto. Não era possível julgar Calderón com justiça antes de se descobrir ou redescobrir o Barroco. Só resta fazer a tentativa de explicar o teatro de Calderón como consequência lógica do teatro lopista.

Algumas peças de Calderón, como *El Alcalde de Zalamea*, a poderosa tragédia da reabilitação da honra do simples cidadão perante o rei, são refundições de peças de Lope de Vega. Nessas peças, Calderón revela logo grande superioridade na construção dramatúrgica, tão sólida que os personagens parecem prisioneiros da lógica dos acontecimentos, mas num outro sentido, diverso do que observamos em Ruiz de Alarcón: não são prisioneiros dos seus próprios atos, e sim das convenções e conceitos, religiosos ou sociais, que o ambiente lhes impõe. Neste grupo – cume do teatro espanhol da "rotina" – encontram-se muitas das peças mais famosas de

Calderón, correspondentes a motivos de Lope de Vega ou de outros dramaturgos anteriores. Peças de história antiga ou estrangeira, perfeitamente espanholizadas, como *La gran Cenobia* ou *El cisma de Inglaterra*, tratando o mesmo enredo de *King Henry VIII*, de Shakespeare; peças bíblicas, como *Los cabellos de Absalón*; peças do ciclo da cavalaria, como *El puente de Mantible*; peças de exaltação religiosa, como *La aurora en Copacabaña* ou *La devoción de la Cruz*, na qual o tema do *Condenado por desconfiado* aparece de maneira positiva: a absolvição celeste do criminoso que se conservou devoto. Enfim as "peças de honra", que o *Alcalde de Zalamea* encabeça: *La niña de Gómez Arías*, *Las tres justicias en una*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El médico de su honra*, tragédias de horror que causaram tanta repugnância a muitos críticos estrangeiros e que são, no entanto, de efeito irresistível no palco. O conceito fetichista de "honra" não é invenção de Calderón; é antes invenção de Lope de Vega. De Calderón é a lógica implacável da aplicação. O rigor da composição dramatúrgica corresponde ao rigor das convenções, segundo o lema da arte de Calderón: "hacer más representable el concepto". A linguagem ricamente metafórica, os fortes contrastes, a atmosfera sombria, a abundância de decoração cênica, todos esses elementos barrocos servem para encobrir e revelar o tema principal de Calderón e do teatro espanhol: a liberdade de ação das personagens é diminuída, limitada pelas intervenções da Graça divina, do Demônio, das convenções sociais. Aquela mesma limitação da liberdade de ação rege as famosas "comedias de capa y espada": *Dama Duende*, *Casa con dos puertas*, *No siempre lo pior es cierto*, *Antes que todo es mi dama*, *Banda y flor*, *Guárdate del água mansa*, *El escondido y la tapada*, *Peor está que estaba*, *Mejor está que estaba*. Apesar do riquíssimo talento cômico de Calderón, não chegamos à alegria despreocupada em face dessas complicações engenhosas demais. O fundo filosófico, mesmo nas comédias, é o fatalismo. A "liberdade" desenfreada do teatro lopista choca-se, em Calderón, com o estoicismo barroco; o dogma católico, com fatalismo dramático.

Evidentemente, trata-se do fatalismo de um católico bem ortodoxo. O homem sofre do pecado original: "El delito mayor del hombre es haber nascido." Daí o pessimismo trágico de Calderón: a vida lhe parece sonho confuso, ou ilusão demoníaca, ou então comédia meramente alegórica (*El Gran Teatro del Mundo*). Mas o dogma católico não admite a perversão total da

natureza humana: deixa sempre aberta a porta à Graça e à conversão, guarda sempre o livre-arbítrio. Para conciliar esses dois conceitos, Calderón serve-se de um aparelho ideológico mais complicado do que se pensava antigamente, quando o seu teatro era considerado apenas como representação dramática do dogma católico para a catequese pública; entram conceitos da neo-escolástica de Suárez para defender o livre-arbítrio contra o Destino dramático, conceitos do estoicismo de Sêneca para explicar psicologicamente a resistência à conversão; e até uma teoria epistemológica, algo parecida com a de Descartes, para explicar o caráter ilusório da vida e do mundo[810].

Todos esses motivos reúnem-se na obra capital de Calderón: *La vida es sueño*. O rei Basílio mandou educar seu filho Sigismundo numa torre, no meio das florestas, afastado do mundo, receando as profecias dos astrólogos de que o filho se tornaria tirano, chegando a depor o próprio pai. Mas não é possível fugir ao Destino: no primeiro contato com o mundo que se lhe permite, Sigismundo revela o seu caráter tão terrivelmente tirânico que é preciso encarcerá-lo de novo, acalmando-o pela sugestão de que aqueles momentos de liberdade eram apenas sonho. É uma lição ideológica; e quando a revolução liberta o príncipe e o pai derrotado se encontra aos seus pés, Sigismundo se vence a si mesmo, lembrando-se

> "...que toda la vida es sueño,
> y los sueños sueños son."

Esse idealismo filosófico informa as maiores tragédias de Calderón: *El príncipe constante*, a tragédia do mártir da fé, e *El mayor monstruo los celos*, transformação da história do tirano Herodes em tragédia de mártir dos seus erros. Nessas peças, a honra do príncipe cristão e a do marido que se acredita enganado é a força de resistência dos estoicos. O que eles aborrecem, como tentação demoníaca, é o saber, a ciência; a doutrina da qual *El mágico prodigioso* é a tragédia.

Calderón admite só uma ciência: a teologia, a ciência que liberta do Destino. A suprema vitória da sua arte de "hacer más representables los

conceptos" da teologia manifesta-se nas alegorias dos autos sacramentais. Por isso, o único tema, sempre repetido, dos autos, é a redenção, feita "representable" na Eucaristia. *La cena de Baltasar* ou *El divino Orfeo*, *El gran teatro del mundo* ou *La viña del Señor*, no fundo sempre se trata do mesmo tema do mayor dos "autos": *Misterios de la Misa*. As alegorias, que tornam os autos leitura fria, vivificam-se de maneira mais surpreendente quando representadas. Então sente o espectador que, segundo a doutrina da Encarnação, todo o mundo visível está inteiramente santificado; assuntos bíblicos, históricos e romanescos, e até da mitologia pagã, servem para "representar" o inefável, a "latens Deitas". Nos autos, o problema do livre-arbítrio deixa de existir, porque o homem redimido já não precisa disso. Nas suas últimas peças, Calderón prefere com obstinação o mundo da mitologia pagã: paganismo alegórico, mitologia puramente decorativa. O homem, ilustrado pela ciência divina (*La estatua de Prometeo*), está além das tentações, como demonstra a dramatização das aventuras de Ulisses em *El mayor encanto el amor*; vive num reino acima da realidade, como nos jardins de Semíramis (*La hija del aire*), num mundo encantado que já não é possível "hacer representable" por palavras; antes por decorações fantásticas, por uma arte incrível de cenografia, como no teatro jesuítico, bailados, fogos de artifício e muita música.

Não há nada que esteja mais longe da Antiguidade clássica do que essas peças de assunto clássico. Os românticos sentiam, talvez por isso, Calderón como poeta romântico; a sua ideologia teria sido o catolicismo dogmático dos autos, e nada mais; e protestantes modernos não podiam deixar de ver romantismo fantástico em uma fé tão estranha para eles. Para Calderón, porém, o dogma representava a suprema realidade. Não há nada de subjetivo, sentimental ou arbitrário em Calderón, nada de romantismo; é antes o defeito principal da sua arte a substituição do simbolismo pelo realismo intelectualista das alegorias. Tampouco é fantástico o seu estilo, que assim parecia antes de ser bem conhecido e definido o estilo barroco. Contudo, Calderón não é gongorista. Segundo um *aperçu* de José María de Cossío[811], cumpriria distinguir três formas de poesia culterana: a de Góngora, a de Jaureguí, e a de Calderón. Interpretando-se ideologicamente essa distinção, é Góngora naturalista, Jaureguí estoico, Calderón realista; realista no sentido da filosofia escolástica, que ele aprendera com os jesuítas. Nas suas

peças profanas, o mundo se decompõe em sonho e ilusão, porque não é realmente real; nos autos, tudo no mundo é real em função das suas relações com a divindade; nas últimas peças mitológicas, só é real o que não pode ser dito, o inefável. Daí a renúncia à palavra, e o fim, como no teatro jesuítico, em música, em ópera.

Assim como entre os discípulos de Lope de Vega existem calderonianos *avant la lettre*, como Mira de Amescua, assim entre os discípulos de Calderón existem lopistas, que dentro da nova disciplina dramática conservam a força elementar do gosto popular. Daí a frescura poética, aliando-se ao poder dramático, de Francisco de Rojas[812]. *Don García del Castañar*, mais conhecido pelo título *Abajo del rey ninguno*, é um dos dramas mais fortes do teatro espanhol: o conflito do herói que suspeita de amores entre sua esposa e o rei, e contudo não pode vingar-se da pessoa sagrada do monarca, parece convencional; mas é realmente trágico, porque D. García não se sente capaz, contra todas as convenções teatrais da época, de escolher a outra alternativa e matar a mulher. Essa inovação original faz parte, em Francisco de Rojas, de um sistema de originalidades dramáticas, surpreendentes: independência moral da mulher, sentimento de honra sem fetichismo, superioridade das relações familiares sobre as sociais – é um humanismo diferente do de Ruiz de Alarcón, mas que tampouco deixa de ser mais humano do que toda a dramaturgia espanhola. Américo Castro fala de erasmismo póstumo, o que só tem o valor de uma aproximação. Na verdade, nesse discípulo de Calderón vivem os instintos populares e democráticos de Lope de Vega, revelando-se também no popularismo de peças bíblicas como *La Viña de Nabot*, na vivificação trágica da lenda como em *Caín de Cataluña*, no humorismo abundante de comédias como *Abre el ojo* e *Lo que son mujeres*, na *verve* de uma comédia como a famosa *Donde hay agravios no hay celos*; mas sempre com o poder de construção calderoniano. Vivesse alguns anos mais, Francisco de Rojas teria sido um dos maiores dramaturgos da literatura universal e a sua obra a síntese definitiva dos elementos do teatro espanhol.

Na dramaturgia calderoniana existe um elemento esquemático que é possível aprender; e muitos o aprenderam. É enorme o número de peças suportáveis ou apreciáveis de autores secundários, de colaboração de vários “ingenios” ou de anônimos, perdidas nas grandes coleções da época[813].

Apenas alguns nomes sobrevivem melhor definidos. Hoz y Mota[814] criou em *El montañés Juan Pascual* uma das mais fortes tragédias de honra do teatro espanhol, fonte do *Zapatero y rey*, de Zorrilla. O mesmo poeta romântico do século XIX tirou o enredo da sua peça *Traidor*, *inconfeso y mártir*, a história de um falso D. Sebastião de Portugal, do *Pastelero de madrigal*, de Cuéllar[815], mais uma tragédia poderosa: a comparação da peça com duas outras de enredo parecido, o *Perkin Warbeck*, do elisabetano John Ford, e o *Demetrius*, do classicista alemão Schiller, poderia ilustrar da maneira mais exata o sistema e as convenções do teatro espanhol. Uma comparação assim, partindo porém de pontos de vista aristotélicos, hoje abandonados, já a fez Lessing, no século XVIII, comparando o *Conde de Essex*, de Antonio Coello[816], com o *Essex* francês, de Thomas Corneille, e o *Essex* inglês, de John Banks; e a tragédia solene, retórica e bem construída do calderoniano espanhol levou várias vantagens sobre as outras, realmente medíocres. Outra peça de Coello, *Los empeños de seis horas*, é tão perfeitamente calderoniana que já foi atribuída ao mestre. Ao terminar o século XVII, o teatro espanhol tem aspecto uniforme. Os efeitos cênicos, sempre repetidos, e isto já sem as intenções ideológicas de Calderón, dão aquela mesma impressão que Meredith recebeu do teatro espanhol inteiro, e que Azorín citou: "lo preciso de los contornos como si fueran de esqueleto; lo rápido de los movimientos, como si fueran de títere. La comedia española puede ser representada por um cuerpo de baile; y el recuerdo que deja su lectura se define con algo así como el agitado arrastar de muchos pies". Essa crítica acerta apenas no que diz respeito à última fase da evolução. Então já não era possível escapar à transformação da comédia em bailado e ópera. A tentativa de Solís[817] de aproximar-se da comédia moralista à maneira francesa não encontrou sucessores. Só ficou a possibilidade de submeter-se conscientemente ao *trend*, no sentido de criar comédias intencionalmente irreais, fantásticas.

Um precursor desse último estilo teatral espanhol é Cubillo[818]. Valbuena Prat, que o redescobriu, compara-o ao diretor de um teatro de bonecos representando num jardim do Rococó; mas salienta-lhe as qualidades de poeta menor, de gosto requintado. Não é justo, porém, ver em Moreto[819] apenas um dos representantes do mesmo estilo dramático. Quando, no

começo do século XIX, os românticos descobriram o teatro espanhol, ainda incapazes de distinguir bem personalidades e correntes, entusiasmaram-se por Moreto, talvez porque o estilo urbano, meio clássico, do seu diálogo ofereceu menores dificuldades de compreensão. A sua comédia *El desdén con el desdén*, finíssima e algo preciosa, poderia ser comparada às comédias de Marivaux; foi traduzida para todas as línguas (às vezes com o título *Dona Diana*); é uma das poucas comédias espanholas que conquistaram lugar no repertório internacional. Hoje agrada menos, e a descoberta de que a maior parte das peças de Moreto é refundição de peças de Lope de Vega e outros predecessores diminuiu-lhe não pouco a glória. É algo injusto isso, porque as refundições são quase sempre superiores aos originais, pela elegância do diálogo e a musicalidade do ritmo cênico, e porque a obra dramática de Moreto apresenta vários outros aspectos interessantes, além da comédia de alta sociedade. *El valiente justiciero* é uma tragedia impressionante; *La adúltera penitente*, uma das melhores comédias de santos do teatro espanhol; *Trampa adelante* e *El lindo Don Diego* são comédias de irresistível efeito cômico. Apenas, Moreto não dá às suas peças realidade dramática. Tudo é jogo de imaginação, se bem que não fantástico e sim regulado pelas normas estritamente lógicas da dramaturgia calderoniana.

O salto para a pura fantasia foi dado por Bances Candamo[820], outra descoberta de Valbuena Prat: é um dos últimos poetas gongóricos e, ao mesmo tempo, um dramaturgo que reúne a música verbal de Góngora e a cenografia fantástica das peças mitológicas de Calderón. Hoje, a sua arte esquisita é capaz de impressionar críticos exigentes. Na época, outra arte, mais suntuosa e mais fantástica, venceu no palco a palavra: foi a ópera[821]. Nos primeiros anos do reinado da casa de Bourbon, o soberano do teatro espanhol foi o castrado italiano Carlo Farinelli. Com ele e depois vieram os compositores italianos, os Conti, Domenico Scarlatti, Galluppi; e quando se precisou de palavras, encomendaram-nas a Metastasio. O mesmo fenômeno – a vitória da ópera italiana – foi menos sentido na própria Itália e em Portugal, porque estes países não possuíam teatros nacionais. Mas a "destruição do teatro nacional pela influência nefasta da ópera italiana" não passa de um lugar-comum da historiografia literária, romântica, antes da redescoberta do Barroco. A própria ópera italiana constitui a última fase do teatro barroco, consequência lógica e fatal das premissas do teatro da

Contrarreforma; o teatro jesuítico também acabou na ópera, fim que ao teatro espanhol estava predestinado desde a transformação do teatro popular pela síntese de Lope de Vega. Foi a consequência lógica de uma aspiração justa: o teatro da Contrarreforma é a "representação", o "hacer representable" da poesia culterana, que aspirava a transformar a língua em música verbal e enfim em música.

738 E. Norden: *Die antike Kunstprosa vom* 6. *Jahrhundert vor Christus bis in die Zeit der Renaissance*. 2.ª ed. Leipzig, 1915.
M. W. Croll: "Attic prose in the Seventeenth Century". (In: *Studies in Philology*, XVIII, 1921.)

739 G. Scopa: *Osservazioni critiche sull' origine del secentismo*. Napoli, 1907.

740 F. Mango: *Le fonti dell'Adone*. Torino, 1891.

741 Dám. Alonso: "La lengua poética de Góngora". (In: *Revista de Filología Española*, Anejo XX, 1935.)

742 R. Tuve: *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago, 1948.

743 G. Diaz-Plaja: *El espíritu del Barroco*. Barcelona, 1940.

744 J. A. Richards: *Principles of Literary Criticism*. 6.ª ed. London, 1938.
W. Empson: *The Seven Types of Ambiguity*. London, 1931.

745 H. Pongs: "L'image poétique et l'inconscient". (In: *Psychologie du Langage,* ed. por H. Delacroix e outros. Paris, 1933.)

746 S. Filipponi: *Il marinismo nella letteratura tedesca*. Firenze, 1910.

747 F. P. Wilson: "Notes on the Early Life of John Donne". (In: *Review of English Studies*, III, 1927.)

748 Kenn. Burke: *The Philosophy of Literary Form*. *Studies in Symbolic Action*. New Orleans, 1941.

749 Sobre Tasso, cf. "Pastorais, epopeias, epopeia herói-cômica e romance picaresco", notas 739 e 748.

750 Luigi Tansillo, 1510-1568.
Il Vendemmiatore (1532/1534); *Clorida* (1547); *La Balia* (1552); *Il Podere* (1560); *Le lagrime di San Pietro* (publ. 1585).
F. Flamini: *L'egloga e i poemetti di Luigi Tansillo*. Napoli, 1893.
V. Laurenzia: *Il Canzoniere del Tansillo*. La Valetta, 1908.

751 Giambattista Marino, 1569-1625. (Cf. "Pastorais, epopeias, epopeia herói-cômica e romance picaresco", nota 835.)
La Lira (1602/1614); *La Strage degli Innocenti* (1610); *Dicerie sacre* (1614); *Epithalami* (1616); *La Sampogna* (1620); *L'Adone* (1626); *La Galleria* (1635).
Edição das poesias por B. Croce, Bari, 1912.
E. Canevari: *Lo stile del Marino*. Pavia, 1901.
A. Borzelli: *Istoria della vita e delle opere di Giambattista Marino*. Napoli, 1927.
F. Picco: *Il cavalier Marino*. Roma, 1927.
S. Getto: Introdução de *Obras escolhidas*. Torino, 1954.

752 C. Calcaterre: *Il Parnaso in rivolta. Barocco e antibarocco nella poesia italiana*. Milano, 1940.

753 Edição: *Lirici Marinisti*, por B. Croce, Bari, 1910.

754 Claudio Achillini, 1574-1640.
Rime e Prose (1680).
B. Malatesta: *Claudio Achilini*. Modena, 1884.

755 Girolamo Preti, 1582-1626.
L. Patané-Finocchiaro: *Appunti su Girolamo Preti*. Milano, 1898.

756 Antonio Bruni, 1593-1635.
Selva di Parnaso (1616); *Epistole eroiche* (1626); *Le tre Grazie* (1630).
M. R. Filieri: *Antonio Bruni, poeta marinista Leccese*. Leccese, 1919.

757 Cf. nota 752.

758 Gabriello Chiabrera, 1552-1637. (Cf. "Pastorais, epopeias, epopeia herói-cômica e romance picaresco", nota 844.)
Poesie (1585/1588); epopeias: *Gotiade* (1582); *Erminia* (1605); *Firenze* (1615); *Amedeo* (publ. 1654); comédia pastoral: *Alcippo* (1604).
Edições das poesias por F. L. Mannucci, Torino, 1926, e por F. Negri, Torino, 1952.
F. L. Mannucci: *La lirica di Gabriello Chiabera: Storia e caratteri*. Napoli, 1925.
E. N. Girardi: *Esperienza e poesie di Gabriello Chiabrera*. Milano, 1950.

759 Fulvio Testi, 1593-1646.

Rime (1627).
G. Caprera: *Fulvio Testi, poeta*. Noto, 1922.
A. Zamboni: *Fulvio Testi*. Torino, 1939.

760 Vincenzo di Filicaia, 1642-1707.
Poesie toscane (Firenze, 1707).
G. Caponi: *Vincenzo di Filicaia e le sue opere*. Prato, 1901.

761 L.-P. Thomas: *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*. Halle, 1909.
A. Reyes: *Cuestiones gongorinas*. Madrid, 1927.
Cf. "A renascença internacional", nota 593.

762 Francisco de Medrano, c. 1570-1607.
Edição em Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXII.
Dám. Alonso: *Vida y obra de Medrano*. Madrid, 1948.

763 Luis Carrillo y Sotomayor, 1583-1610.
Obras (1611).
Edição (com introdução) por Dám. Alonso. Madrid, 1936.

764 Luis de Góngora y Argote, 1561-1627.
Obras poéticas (edit. por Juan López de Vicuña, 1627).
Edições por R. Foulché-Delbosc, 3 vols., New York, 1921, e por J. e J. Millé Jiménez, Madrid, s. d.
Edição das *Soledades* por Dám. Alonso, 2.ª ed., Madrid, 1935.
M. Artigas: *Biografía y estudio crítico de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid, 1925.
D. Alonso: "Alusión y elusión en la poesía de Góngora". (In: *Ensayos sobre poesía española*. 2.ª ed. Buenos Aires, 1946.)
E. J. Gates: *The Metaphers of Luis de Góngora*. Philadelphia, 1934.
D. Alonso: "La lengua poética de Góngora". (In: *Revista de Filología Española*, Anejo XX, 1935.)
A. Croce: "La poesia di Góngora". (In: *Critica*, XLII/5-7, 1944.)
Dám. Alonso: *Poesía española*. Madrid, 1950.
R. Jammes: *Études sur l'oeuvre poétique de Góngora*. Bordeaux, 1967.

765 Juan de Jaureguí, 1583-1641.
Edição das poesias em Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLII.
Edição da tradução da *Pharsalia* (primeira publ. em 1684), Madrid, 1888.
J. Jordán de Urríes: *Biografía y estudio crítico de Juan de Jaureguí*. Madrid, 1899.

766 Gabriel Bocángel y Unzueta, c. 1608-c. 1658.
Rimas (1627); *Lira de las musas de humanas y sacras voces* (1635).
Edição por R. Benítez Claros, 2 vols., Madrid, 1946.

R. Benítez Claros: *Vida y poesía de Bocángel*. Madrid, 1950.

767 Pedro Soto de Rojas, c. 1585-1658.
Edições das poesias em Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLII, e por A. Gallego Morell, Madrid, 1950.
A. Gallego Morell: *Pedro Soto de Rojas*. Madrid, 1948.

768 Francisco de Trillo y Figueroa, † c. 1665.
Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas (1652).
Edição por A. Gallego Morell, Madrid, 1951.
A. Gallego Morell: *Francisco de Trillo y Figueroa*. Granada, 1951.

769 Salvador Jacinto Polo de Medina, c. 1607-c. 1640.
Edição por J. M. Cossío, Madrid, 1931. (A introdução também foi publicada em: J. M. Cossío: *Siglo XVII*. Buenos Aires, 1939.)
A. J. González: *Jacinto Polo de Medina*. Madrid, 1895.

770 Fray José de Valdivielso, 1560-1638.
Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo Patriarca San José (1604?); *Romancero espiritual del Santísimo Sacramento* (1612); *Doce actos sacramentales* (1622).
Romancero, edit. por M. Mir, Madrid, 1880.
San José, edit. em Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXIX.

771 Sor Juana Inés de la Cruz (Juana Inés de Asbaje), 1651-1695.
Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima (1689/1700).
Poesías, edit. por E. Abreu Gómez, México, 1940.
A. Nervo: *Juana de Asbaje*. Madrid, 1910.
K. Vossler: *Die Zehnte Muse von Mexico, Sor Juana Inés de la Cruz*. Muenchen, 1934.
E. Abreu Gómez: *Sor Juana Inés de la Cruz*. México, 1934.

772 Francisco de Rioja, 1583-1659.
Poesías inéditas (1797).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXII.
A. Fernández Guerra y Orbe: "*La canción a las ruinas de Itálica" no es de Francisco de Rioja*. (Memorias de la Academia Española, I, 1870).
A. de Castro: "*La Epístola moral a Fabio" no es de Rioja*. Cádiz, 1875.

773 Lupercio Leonardo de Argensola, 1559-1613.
Bartolomé Leonardo de Argensola, 1562-1631.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLII, e por J. M. Blecua, 2 vols., Saragossa, 1950/1951.
M. Menéndez y Pelayo: *Horacio en España*. Madrid, 1885.
O. H. Green: *The Life and Works of Lupercio Leonardo de Argensola*. Philadelphia, 1927.

J. Aznar Molina: *Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*. Madrid, 1939.
J. M. Castro y Calvo: "Para una valoración diferencial de los Argensola". (In: *Ensayos y Estudios*. II, 1/2.)

774 Rodrigo Caro, 1573-1647.
A. Sánchez y Castañer: *Rodrigo Caro, estudio biográfico y crítico*. Sevilla, 1914.
Mig. Ant. Caro: *Rodrigo Caro*. Bogotá, 1947.

775 Estebán Manuel de Villegas, 1589-1669.
Poesías (1617).
Edição por N. A. Cortés (Clássicos Castellanos, vol. XXI), Madrid, 1913.
N. A. Cortés: Introdução da edição citada.

776 Antonio Solís y Ravadeneyra, 1610-1686. (Cf. nota 817.)
Comédias: *El doctor Carlino; El amor al uso; Un bobo hace ciento. – Historia de la conquista de México* (1685).
Edição das comédias: Biblioteca de Autores Españoles, vols. XIV, XXIII.
Edição da *História*: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXVIII.
D. E. Martell: *The Dramas of Don Antonio Solís*. Philadelphia, 1913.
J. M. Cossío: "Un caso de prosa culterana". (In: *Siglo XVII*. Buenos Aires, 1939.)

777 François de Malherbe, 1555-1628.
Les larmes de Saint-Pierre (1587); *Ode au roi Henri le Grand sur la prise de Marseille* (1600); *Ode à Marie de Médicis sur sa bienvenue en France* (1600); *Stances à Du Périer sur la mort de sa fille* (1601); *Prière pour le roi Henri le Grand allant au Limousin* (1605); *Ode à la reine, Mère du roi* (1610); etc.
Edição por L. Lalanne, 5 vols. Paris, 1862.
G. Allais: *Malherbe et la poésie française à la fin du XVIe siècle*. Paris, 1891.
M. Souriau: *La versification de Malherbe*. Paris, 1912.
E. Faguet: *Histoire de la poésie française*. Vol. I: "Au temps de Malherbe". Paris, 1923.
R. Fromilhagne: *Malherbe. Technique et création poétique*. Paris, 1954.
R. Fromilhagne: *La vie de Malherbe*. Paris, 1954.
R. Winegarten: *French Lyric Poetry in the Age of Malherbe*. Manchester, 1955.
F. Ponge: *Pour un Malherbe*. Paris, 1965.

778 François Maynard, 1582-1646.
Edições por C. Garrisson, 3 vols., Paris, 1885/1888, e por F. Gohin, Paris, 1927.
Edição das poesias priapeias por P. Blanchemain, Genève, 1864.
Ch. Drouhet: *François Maynard, étude critique d'histoire littéraire*. Paris, 1909.

779 Pierre Du Bois Hus [séc. XIII].
La Nuit des Nuits, le Jour des Jours, le Miroir du Destin (1641).
Poesias in: St. J. Halgan, O. de Gourcuff, R. Kerviler: *Anthologie des poètes bretons du XVIIe siècle*. Paris, 1884.

780 Theóphile de Viau, 1590-1626.
Edição por R. de Gourmont, Paris, 1907.
C. Garrison: *Théophile et Paul de Viau, étude historique et littéraire*. Paris, 1899.
A. Adam: *Théophile de Viau et la libre-pensée française en 1620*. Paris, 1936.

781 Marc-Antoine de Gérard, sieur de Saint-Amant, 1594-1661.
Les Visions (1628); *Rome ridicule* (1643); *Albion* (1644); *Vers* (1646); *Moyse sauvé* (1653).
R. Audibert et R. Bouvier: *Saint-Amant, capitaine du Parnasse*. Paris, 1946.

782 G. Mongrédien: *Les précieux et les précieuses*. Paris, 1939.
R. Bray: *La preciosité et les précieux*. Paris, 1948.

783 Vincent de Voiture, 1598-1648.
E. Magne: *Voiture et l'Hôtel de Rambouillet*. 2.ª ed. 2 vols. Paris, 1929/1931.

784 Jean Ogier de Gombauld, 1570-1666.
Amaranthe (1631); *Poésies* (1646).
L. Morel: *Jean Ogier de Gombauld, sa vie, son oeuvre*. Neuchâtel, 1910.

785 Isaac Benserade, 1612-1691.
Ballets: *Cassandre; Triomphe de l'Amour; Ballet des Saisons; Ballet Royal des Arts; Ballet des Plaisirs*, etc.
Oeuvres (1697).
E. Faguet: *Histoire de la poésie française*. Vol. III. Paris, 1927.
C. Silin: *Benserade and his Ballets de Cour*. London, 1940.

786 Jean Chapelain, 1595-1674.
La Pucelle d'Orléans (1656/1657).
A. Fabre: *Chapelain et nos deux premières académies*. Paris, 1890.
G. Collas: *Jean Chapelain*. Paris, 1912.

787 Jacobus Pontanus S. J., 1542-1626.
Poeticarum institutionum libri III eiusdem Tyrocinium poeticum (1594).

788 Cf. "O problema da literatura barroca", nota 985.

789 Daniello Bartoli, 1608-1685.
Storia della compagnia di Gesú (1650/1660).
A. Belloni: *Daniello Bartoli*. Roma, 1931.

790 Jacobus Balde, 1604-1668.

Lyrica; Silvae; Batrachomyomachia; Solacium podagricum; Medicinae gloria; Jephtias (1637); *Jocus serius* (1629); *Judith; Elegiae; Urania victrix; De vanitate mundi; Drama georgicum* (1649); *Castrum ignorantiae expugnatum*.
J. Bach: *Jakob Balde*. Freiburg, 1904.

791 Mataeus Kasimir Sarbievski (Sarbievius), 1595-1640.
Odae (1625).
F. M. Mueller: *De Mathia Casimiro Sarbievio Polono S. J. Horatii imitatore*. Muenchen, 1917.
J. Oko: *Maciej Kazimierz Sarbievski, poeta sacro*. Warszawa, 1923.

792 Hieronymus Justesen Ranch, 1539-1607.
Karring Nidding.
Edição por S. Birket Smith, Kjoebenhavn, 1876.

793 J. Gregor: *Wiener szenische Kunst*. Wien, 1924.
A. Nicoll: *The Development of the Theatre*. London, 1937.

794 G. Gnerghi: *Il teatro gesuitico ne'suoi primordi a Roma*. Roma, 1907.

795 Federico della Valle, 1565-1628.
Judith; Esther; La Reine di Scozia.
Edição por C. Filosa, Bari, 1939.
B. Croce: "Le tragedie di Federico della Valle". (In: *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del seicento*. Bari, 1931.)

796 E. Stender: *Das Jesuitendrama bei den Slawen*. Praha, 1931.

797 E. Boysse: *Le théâtre des Jésuites*. Paris, 1880.
P. C. de Rochemonteix: *Un collège des Jésuites au XVIIe et XVIIIe siècle. Le collège Henri IV de La Flèche*. Le Mans, 1889.

798 Rica coleção de matérias dessa arte teatral, durante muito tempo esquecida, em: B. Duhr S. J.: *Geschichte der Jesuiten in den Laendern deutscher Zunge*. 6 vols. Freiburg, 1907/1928.
W. Flemming: *Geschichte des Jesuitentheaters in den Ländern deutscher Zunge*. Berlin, 1923.
E. Haller: *Das österreichische Jesuitendrama*. Weimar, 1931.

799 Jacobus Bidermann, 1578-1639.
Cenodoxus (1602); *Belisar* (1607); *Josephus, Aegypti Prorex* (1615); *Jacobus Calybita* (1618); *Jacobus Usurarius*; *Cosmarchia; Philemon Martyr*.
Opera (Muenchen, 1666).
W. Flemming: *Das Ordensdrama*. Leipzig, 1930.

D. G. Dyer: *Jacobus Bidermann*. Cambridge, 1950.

800 Nicolaus Avancinus, 1612-1686.

Theodosius Magnus (1654); *Constantinus Magnus* (1659); *Cyrus* (1673); etc.

N. Scheid: *Avancinus als Dramatiker*. Wien, 1913.

801 A. von Schack: *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. 2.ª ed. 4 vols. Frankfurt, 1874. (Tradução espanhola por E. Mier. Madrid, 1885.)

N. Diáz de Escobar e A. Lasso de la Vega: *Historia del teatro español.* Barcelona, 1924.

L. Pfandl: *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*. Freiburg, 1929.

A. Valbuena Prat: *Literatura dramática española*. Barcelona, 1930.

802 Lope Félix de Vega Carpio, 1562-1635.

Teatro, segundo a classificação de M. Menéndez y Pelayo:

Autos: *De los cantares; La locura por la honra; Las aventuras del Hombre; Del Nacimiento; El viaje del Alma, del Pan y del Palo; Hijo pródigo*; etc.

Comédias de santos: *La buena guarda; La fianza satisfecha; Barlaam y Josafat; Hermosa Ester; Lo fingido verdadero; La creación del mundo; El animal profeta; El serafín humano; San Isidro labrador;* etc.

Comédias pastoris: *El verdadero amante; Belardo el furioso*; etc.

Comédias mitológicas: *Adonis y Venus; El marido más firme; Perseo; Felisarda; Laberinto de Creta;* etc.

História antiga e estrangeira: *Contra valor no hay desdicha*; *Esclavo de Roma*; *Roma abrasada; Imperial de Otón; El rey sin reino; Gran duque de Moscovia; Duque de Viseu; Reina Juana de Nápoles; El cuerdo loco*; etc.

História (e lenda) espanhola: *Amistad pagada; Comedia de Bamba; Las famosas Asturianas; El último godo; Los prados de León; Mocedades de Bernardo del Carpio; Casamiento en la muerte; Conde Fernán-Gonzalez; Bastardo Mudarra; El mejor alcalde el rey; La desdichada Estefania; Las paces de los reyes y Judía de Toledo; La estrella de Sevilla; Lo cierto por lo duvidoso; El rey D. Pedro en Madrid; Audiencias del rey D. Pedro; La niña de Plata; Los Ramírez de Arellano; Porfiar hasta morir; Los novios de Hornachuelos; Peribañez; El caballero de Olmedo; Fuente Ovejuna; Los comentadores de Córdoba; Remedio en la desdicha; El mejor mozo de España; La santa Liga; La serrana de la Vera; Alcalde de Zalamea; El aldeguela; Marqués de las Navas; El nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*; etc.

Dramas: *El villano en su rincón; El castigo sin venganza*; etc.

Comédias: *El acero de Madrid; El anzuelo de Fenisa; Amar sin saber a quién; Noche toledana; Las flores de D. Juan; La quinta de Florencia; La dama boba; Melindres de Belisa; Los milagros del desprecio; El mayor imposible; Marqués de Mantua; Los tres diamantes; El piadoso veneciano; El remedio en la desdicha; El rufián Castrucho; Hermosa fea; El perro del hortelano; El vaquero de Moraña; Si no vieran las mujeres*; etc.

Teatro: 25 vols. (1604/1647) (cf. nota 813).

Edição por J. E. Hartzenbusch (Biblioteca de Autores Españoles, vols. XXIV, XX) (112 peças.)

Edição da Academia Española, por M. Menéndez y Pelayo, 15 vols. Madrid, 1890/1913; Suplemento, edit. por E. Cotarelo y Mir, 13 vols., Madrid, 1916/1928.
Outras obras: *Obras sueltas*, edit. por L. Sancha, 21 vols. Madrid, 1776/1779.
Poesias líricas: *Rimas* (1609); *Rimas sacras* (1614); *Romancero espiritual* (1624); *Laurel de Apolo* (1630).
Edição por F. J. Montesinos, 2 vols. Madrid, 1926/1927.
Epopeias: *La Dragontea* (1598); *La hermosura de Angélica* (1602); *Jerusalén conquistada* (1609); *La corona trágica* (1627).
Edição da *Jerusalén conquistada* por J. Entrambasaguas y Peña, Barcelona, 1935.
Epopeia herói-cômica: *La Gatomaquia* (1634). (Edição moderna, Col. Universal, Madrid. 1902.)
Pastorais sacros: *San Isidro* (1599); *Los pastores de Belén* (1612).
Pastorais: *Arcadia* (1598).
Romances: *El peregrino en su patria* (1604); *La Dorotea* (1632).
Edição da *Dorotea* por Am. Castro, Madrid, 1913.
Arte nuevo de hacer comedias (1609).
F. Grillparzer: *Studien zum spanischen Theater*. Stuttgart, 1874.
M. Menéndez y Pelayo: Prólogos da edição citada. Vols. II-IV, Madrid, 1890/1913. (Novamente publicadas em: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. 2 vols. Madrid, 1919.)
J. Fitzmaurice Kelly: *Lope de Vega and the Spanish Drama*. Glasgow, 1902.
R. Schevill: *The Dramatic Art of Lope de Vega*. Berkeley (Calif.), 1918.
H. A. Rennert e Am. Castro: *Vida de Lope de Vega*. Madrid, 1919.
M. Carayon: *Lope de Vega*. Paris, 1929.
K. Vossler: *Lope de Vega und sein Zeitalter*. Muenchen, 1933.
J. Jiménez Rueda: *Lope de Vega, ensayo de interpretación*. México, 1935.
J. Entrambasaguas y Peña: *Vida de Lope de Vega*. Barcelona, 1936.
S. Griswold Morley: *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*. New York, 1940.
R. de Arco y Garay: La *sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid, 1942.
J. Entrambasaguas y Peña: *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, 1946.

803 Gabriel Téllez (Tirso de Molina), c. 1584-1648.
Comédias (5 vols. 1627/1636). (O volume II, de 1635, saído depois do volume III, contém 12 comédias, das quais 4 seriam de Tirso e 8 de outros dramaturgos, mas sem se dizer quais são as 4 de Tirso; deste modo, fica em dúvida a autoria de algumas peças importantes, entre elas *El condenado por desconfiado*.)
Autos: *El laberinto de Creta; La madrina del cielo; El colmenero divino*; etc.
Comédias de santos: *El mayor desengaño; El condenado por desconfiado; La mujer que manda en casa; La venganza de Tamar; La mejor espigadera; Santa Juana; El caballero de Gracia; Santo y sastre; Vida de Herodes*; etc.
Peças históricas ou lendárias: *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra; La prudencia en la mujer; Las ruinas de Portugal; La elección por la virtud*; etc.
Comédias: *El vergonzoso en el palacio; Amar por razón de Estado; El melancólico; El celoso prudente; Marta la piadosa; La gallega Mari-Hernández; El amor y la amistad;*

Don Gil de las calzas verdes; La villana de Vallecas; Por el sótano y el torno; Amar por señas; Tanto es lo de más como lo de menos; etc.
Coleções (de peças, novelas, etc.): *Los cigarrales de Toledo* (1621); *Deleitar aprovechando* (1635).
Edições (incompletas) do teatro, por J. E. Hartzenbusch, 12 vols. Madrid, 1839/1842, e por E. Cotarelo y Mir (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vols. IV, IX).
Edição de *Los Cigarrales* por V. Said Armesto, Madrid, 1913.
V. Said Armesto: *La leyenda de Don Juan*. Madrid, 1908.
Blanca de los Ríos: *Del siglo de oro*. Madrid, 1910.
M. Menéndez y Pelayo: *Estudios de critica literaria*. 2.ª série, 2.ª ed. Madrid, 1912.
Blanca de los Ríos: *El enigma biográfico de Tirso de Molina*. Madrid, 1928.
M. A. Peyton: "Some Baroque Aspects of Tirso de Molina". (In: *Romanic Review*, abril, 1944.)
L. M. Clelland: *Tirso de Molina. Studies in Dramatic Realism*. Liverpool, 1949.
Ensayos sobre Tirso de Molina, edit. pela revista *Estudios*. Madrid, 1949.

804 Guillén de Castro y Bellvis, 1569-1631.
Comedias (1618, 1625) (Cf. nota 813.)
Los mal casados de Valencia; El conde Alarcos; Las mocedades del Cid; La tragedia por los celos; Progne y Filomena; La fuerza de la sangre; *La Justiça en la piedad*, etc.
Edição por E. Juliá, 3 vols., Madrid, 1925/1927.
R. Monner Sans: *Don Guillén de Castro*. Buenos Aires, 1913.
H. Mérimée: *L'art dramatique à Valencia, depuis les origines jusqu'au commencements du XVIIe siècle*. Toulouse, 1913.
E. Juliá: Prólogos da edição citada.

805 Juan Pérez de Montalbán, 1602-1638.
Comedia famosa del gran Séneca de España Felipe II; No hay vida como la honra; La ganancia por la mano; La toquera vizcaína; etc. (Cf. nota 808.)
Edição: "Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV.
G. W. Bacon: "The Life and Works of Pérez de Montalban". (In: *Revue Hispanique*, 1912.)

806 Luis Vélez de Guevara, 1579-1644.
Reinar después de morir; La luna de la sierra; La serrana de la Vera; La Baltasara; Más pesa el rey que la sangre; El espejo del mundo; etc. (Cf. nota 813.)
Edição do teatro: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLV.
El diablo cojuelo (1641). Edição por F. Rodríguez Marín. Madrid, 1922.
F. E. Spencer e R. Schevill: *The Dramatic Works of Vélez de Guevara*. Los Angeles, 1937.

807 Antonio Mira de Amescua, 1574 ou 1577-1644.
El esclavo del demonio; El ejemplo mayor de la desdicha y Capitán Belisario; El conde Alarcos; La Fénix de Salamanca; Los amantes de Teruel; etc. (Cf. nota 813.)

Edição por A. Valbuena Prat (Clásicos Castellanos. Vols. LXX, LXXII.)
C. E. Anibal: *Mira de Amescua*. Columbus (Oh.), 1925.
E. Cotarelo y Mir: “Mira de Amescua y su teatro”. (In: *Boletín de la Real Academia Española*, 1930.)

808 Juan Ruiz de Alarcón, c. 1581-1639.
Parte primera de las comedias (1628): (*Los favores del mundo; Las paredes oyen; Industria y suerte; La cueva de Salamanca; Mudarse por mejorarse*);
Parte segunda de las comedias (1634): *(La verdad sospechosa; El tejedor de Segovia; Gañar amigos; Los pechos privilegiados; La crueldad por el honor; El examen de maridos; El Anticristo*); *No hay mal que por bien no venga* (In: *Laurel de comedias de varios autores*, 1635.)
Edições: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XX, e por Alf. Reyes, 2.ª ed., Madrid, 1923 (incompleta); *No hay mal que por bien no venga*, edit. por A. Bonilla y San Martín, Madrid, 1916.
J. Jiménez Rueda: *Juan Ruiz de Alarcón*. México, 1934.
A. Reyes: “Tres siluetas de Ruiz de Alarcón”. (In: *Capítulos de literatura española*. México, 1939.)
S. Denis: *La langue de Juan Ruiz de Alarcón*. Paris, 1943.

809 Pedro Calderón de la Barca, 1600-1681.
Autos sacramentales (edição de 1677); *La vida es sueño; El divino Orfeo; La cena de Baltasar; El gran teatro del mundo; La devoción de la misa; Los misterios de la misa; El divino Jasón; El santo rey D. Fernando; La viña del Señor; Los órdenes militares; Sibila del Oriente;* etc.
Comédias (4 vols., 1636/1672, e 5 vols., 1682/1691): *La devoción de la Cruz; La exaltación de la Cruz; El príncipe constante; El mágico prodigioso; La aurora en Copacabaña; Los dos amantes del cielo; El purgatorio de S. Patricio; Los cabellos de Absalón; Sueños hay que verdad son; El puente de Mantible; El castillo de Lindabridis; En esta vida todo es verdad y todo es mentira; El mayor encanto el amor; La vida es sueño; El cisma de Inglaterra; La hija del aire; La gran Cenobia; A secreto agravio secreta venganza; El mayor monstruo los celos; Tres justicias en una; El alcalde de Zalamea; El médico de su honra; El pintor de su deshonra; La niña de Gómez Arías; La estatua de Prometeo; Eco y Narciso; Dama Duende; El secreto a voces; Casa con dos puertas; Antes que todo es mi dama; El escondido y la tapada; Banda y flor; Peor está que estaba; Mejor está que estaba; Astrólogo fingido; Manos blancas no ofenden; Hombre pobre todo es trazas; Saber del mal y bien*; etc., etc.
Edição: Comédias: por I. C. Hartzenbusch (Biblioteca de Autores Españoles, vols. VII, IX, XII, XIV), e por L. Astrana Marín, Madrid, 1941.
Autos: por J. Pedroso (Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVIII) e por A. Valbuena Prat (Clásicos Castellanos, vols. LXIX e LXXIV).
M. Menéndez y Pelayo: *Calderón y su teatro*. Madrid, 1881. (2.ª ed. 1910.)
A. Rubió y Lluch: *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón*. Barcelona, 1882.
Blanca de los Ríos: *De Calderón y su obra*. Madrid, 1915.
A. Farinelli: *La vita è un sogno*. 2 vols. Torino, 1916.

E. Cotarelo y Mir: *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, 1924.
L.-P. Thomas: "Le jeu de scène et l'architecture des idées dans le théatre allegorique de Calderón". (In: *Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid, 1924.)
W. Michels: "Barockstil bei Shakespeare und Calderón". (In: *Revue hispanique*, 1929.)
A. A. Parker: *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*. Oxford, 1943.
C. Frutos Cortés: *Calderón de la Barca*. Madrid, 1949.
M. Sauvage: *Calderon dramaturgue*. Paris, 1959.

810 Cf. A. Valbuena Prat: *Literatura dramática española*. Barcelona, 1930.

811 Cf. nota 769.

812 Francisco de Rojas Zorrilla, 1607-1648.
Comedias (1640, 1645: cf. nota 813): *D. García del Castañar*, (*Abajo del rey ninguno*); *Casarse por vengarse; La traición busca el castigo; El Caín de Cataluña; No hay ser padre siendo rey; La viña de Nabot; Donde hay agravios no hay celos; Entre bobos anda el juego; Abre el ojo; Lo que son mujeres*; etc.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LIV.
Duas comédias (*Cada qual lo que le toca* e *Viña de Nabot*) edit. por Am. Castro, Madrid, 1917.
J. Cravo Carbonell: *El Toledano Rojas*. Toledo, 1908.
E. Cotarelo y Mir: *Don Francisco de Rojas Zorrilla*. Madrid, 1911.
Am. Castro: Prólogo da edição citada.
R. R. Mac Curdy: *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*. Albuquerque, N. M., 1958.

813 As obras dos dramaturgos espanhóis do século XVII foram editadas com descuido incrível. Na edição das obras de Lope de Vega encontram-se numerosas peças de outros autores; lembra-se também o caso do volume II das obras teatrais de Tirso de Molina. Muitas peças de Lope de Vega, Guillén de Castro, Pérez de Montalbán, Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Francisco de Rojas, encontram-se publicadas na coleção *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, 58 vols., Madrid, 1652/1704. Este grande repositório é a fonte principal para o conhecimento dos dramaturgos menores: Coello, Hoz y Mota, Cuéllar, Cubillo, etc.

814 Juan de la Hoz y Mota, 1622-1714.
El montañes Juan Pascual, y Primer asistente de Sevilla; El Abraham castellano y blasón de los Gusmanes; El csatigo de la miseria.
Edição em: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLIX.

815 Jerónimo de Cuéllar, † c. 1666.
El pastelero de Madrigal; Cada cual a su negocio y hacer cada uno lo que debe.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XLVII.

816 Antonio Coello, 1611-1682.
El conde de Essex, o dar la vida por su dama; Los empeños de seis horas; El celoso extremeño; várias peças em colaboração com outros dramaturgos, p. ex., com Calderón: *Yerros de naturaleza y aciertos de la Fortuna*.
Cf. Biblioteca de Autores Españoles, vols. XIV, XLV LIV.
E. Cotarelo y Mir: "Don Antonio Coello". (In: *Boletín de la Real Academia Española*, 1918/1919.)

817 Antonio Solís y Rivadeneyra, 1610-1686.
Cf. nota 776.

818 Álvaro Cubillo, c. 1596-1661.
Las muñecas de Marcela (1636); *El Señor de Noches Buenas* (1654); etc.
Edição por A. Valbuena Prat (Clásicos olvidados, vol. III), Madrid, 1928.
E. Cotarelo: "Álvaro Cubillo". (In: *Boletín de la Real Academia Española*, V, 1918.)

819 Agustín Moreto y Cabana, 1618-1669.
Trampa adelante; El lindo Don Diego; El licenciado Vidriera; El valiente justiciero; La vida de San Alejo; La adúltera penitente; Los siete durmientes; El desdén con el desdén; La confusión de un jardín; Caer para levantar; Primero es la honra; La ocasión hace al ladrón; etc.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXIX.
R. Pérez de Ayala: *Las Máscaras*. Vol. II. Madrid, 1919.
R. Lee Kennedy: *The Dramatic Art of Moreto*. Philadelphia, 1932.

820 Francisco Antonio de Bances Candamo, 1662-1704.
Poemas: *El César Africano; Canción del Tajo*.
Peças: *La piedra filosofal; El esclavo en grillos de oro; El rapto de Elias*.
F. Cuervo Arango: *D. Francisco Antonio de Bances Candamo, estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1916.

821 E. Cotarelo y Mir: *Orígenes y desenvolvimento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, 1917.

Capítulo III

PASTORAIS, EPOPEIAS, EPOPEIA HERÓI-CÔMICA E ROMANCE PICARESCO

A ÍNDOLE da literatura barroca é dramática, ou melhor: teatral. No centro da civilização barroca está o teatro. É sintoma disso a transformação, que começa por volta de 1580, do romance pastoril em drama pastoril. *Arcádia* e *Diana* são substituídas por *Aminta* e *Pastor fido* e as suas numerosas imitações. O drama pastoril, sem grande importância na Renascença, é uma das expressões mais típicas do Barroco: o emprego da forma dramática, tão imprópria para exprimir o desejo do idílio, da evasão, é produto das mesmas tendências de "representação viva" que se impuseram no teatro católico dos jesuítas e espanhóis; mas a forma dramática serve aos poetas aristocráticos do drama pastoril para exprimir o hedonismo, recalcado pelas exigências moralizadoras da Contrarreforma. O drama pastoril é um hino, por assim dizer, clandestino, ao amor livre na idade áurea dos pastores e ninfas.

O romance poético não desaparece por isso. Ao contrário, Tasso, o criador do drama pastoril, sacrificara a vida à criação da grande epopeia; e todo o século XVII lhe acompanha o esforço, acumulando inúmeras epopeias heroicas e sacras; o valor literário dessas produções é quase nulo. Do cruzamento entre romance pastoril e epopeia heroica nascerá, enfim, outro

gênero, ainda pior: o romance heroico-galante. Mas este já prepara o romance psicológico.

As tendências antitéticas dentro do Barroco produzem, ao mesmo tempo, o drama pastoril e novas formas do romance. E entre essas novas formas encontram-se duas que parecem até "oposicionistas" – a epopeia herói-cômica e o romance picaresco – porque pouco compatíveis com o aristocratismo da época. A epopeia herói-cômica zomba das pretensões aristocráticas, pseudo-heroicas, invocando o bom senso burguês; o romance picaresco revela a miséria popular na base da sociedade aristocrática; e o romance picaresco será, através de Cervantes e Defoe, o precursor do romance moderno, em cuja árvore genealógica também aparece – lembra-se o caso de Fielding – a epopeia herói-cômica. Pelo racionalismo subversivo da crítica, pelo material utilizado e pelas consequências, os dois gêneros parecem antibarrocos, expressões de uma oposição, burguesa ou popular, que já anuncia o século XVIII e até a Revolução. Mas isso é mera aparência. Várias vezes os autores de epopeias herói-cômicas também escreveram epopeias sérias – assim Lope de Vega, Brébeuf, Saint-Amant – e muitos são literatos a serviço de cortes; o *Hudibras*, de Samuel Butler, é até sátira contra a burguesia puritana, em nome da Restauração vitoriosa dos Stuarts. O racionalismo da epopeia herói-cômica não ataca o ideal heroico, mas o abuso que dele fizeram representantes lamentáveis e ridículos; é racionalismo barroco, não racionalismo da Ilustração. Enfim, o romance picaresco dá a impressão de crítica subversiva, porque a miséria popular e as injustiças sociais lhe fornecem o assunto. No fundo, porém, um Mateo Alemán, acusando a sociedade, não se revolta; profunda demais é no pícaro a convicção da corrupção irremediável de todas as instituições humanas, de modo que só lhe resta a resignação estoica, elemento característico da mentalidade barroca. Drama pastoril, epopeia heroica, epopeia herói-cômica e romance picaresco são tentativas independentes, mas paralelas, de resolver conflitos barrocos com meios de expressão barrocos.

A pré-história da "favola pastorale"[822] percorreu várias fases curiosas. Cenas pastoris aparecem primeiro nos Mistérios medievais relativos ao Natal; são famosos os dois *Shepherds' Plays* do "Towneley cycle"; e cenas semelhantes encontram-se nas "Rappresentazioni sacre" italianas. Os pastores da noite de Natal foram substituídos por pastores pagãos na

Progne, de Gregorio Correr, dramatização de uma metamorfose de Ovídio. Ainda por muito tempo, Ovídio continuava fonte de enredos da poesia pastoril, fato relacionado com o erotismo do gênero. O *Sacrifício* (1557), de Agostino Beccari, é a primeira das várias tentativas esquisitas de ressuscitar, por meio da "favola pastorale", a tragédia grega, no sentido aristotélico em que foi então interpretada: conflito e complicação por equívocos, reconhecimento de uma personagem que se julgava perdida, catarse e solução. Pela "favola pastorale" os críticos contemporâneos acreditavam restaurada a tragédia de Sófocles. Mas, na verdade, o moralismo da solução final serviu bem para justificar o erotismo livre da vida na "natureza", e isso era importante para os teóricos aristotélicos do "hedonismo inocente". A mais famosa e mais discutida tragédia "aristotélica", a *Canace*, de Speroni, foi o modelo imediato do suave *Aminta*, do seu amigo Tasso.

O *Aminta*, de Tasso[823], é hoje lido somente para fins eruditos e em trechos seletos, nas escolas. O descrédito da obra, outrora famosíssima na Europa inteira – só em língua francesa havia 20 traduções –, não é justo; mas a sentença da História parece inapelável. O *Aminta* pode ter valor; mas o gênero é falso e morto. O enredo – Aminta, apaixonado pela pastora Sílvia, que não quer saber nada do amor, conquista-a por uma série de intrigas – é da maior banalidade. A "filosofia" do idílio é um lugar-comum horaciano, o "Carpe diem!", enfeitado com descrições românticas da natureza e alusões meio lascivas. A falsidade da vida e dos diálogos de cortesãos, disfarçados em pastores, é evidente. Apesar de tudo isso, é o *Aminta* uma obra de arte requintadíssima, ou antes, uma verdadeira maravilha de arte, se bem que não de ordem dramática e sim de ordem lírica. As numerosas reminiscências de literatura antiga são transfiguradas por uma música verbal que não se encontra nos originais, transformando-se, por exemplo, o "Deus nobis haec otia fecit", de Virgílio, em

"O Dafne, a me quest' ozio há fatto Dio".

A música verbal chega à culminância nos coros, tais como o famoso "O bella età de l'oro...", mas justamente este coro revela que não se trata de

mera música verbal. O lirismo de *Aminta* é resultado de conflitos numa alma sensitiva e angustiada. Aquele coro parece, mais uma vez, advertir da brevidade da vida humana e aconselhar o amor como ele foi na idade áurea:

"Amiam; Che 'l sol si muore e poi rinasce;
A noi sua breve luce
S'asconde, e 'l sonno eterna note adduce."

A essa imagem noturna, o poeta opõe a recordação "platônica" da

"............bella età de l'oro!
Non già perchè di latte
Se 'n corse il fiume, e stillò mele il bosco;
No perchè i frutti loro
Dier, da l'aratro intatte
Le terre...";

porque naquela época fabulosa não existia

"................quel vano
Nome senza soggetto,
Quell' idolo d'errori, idol d'inganno:
Quel che da 'l volgo insano
Onor poscia fu detto,
Che di nostra natura il fèo tiranno..."

E se não fosse essa honra, o "tirano do vulgo", então revigoraria a

".......legge aurea e felice,

Che Natura scolpì: S'ei piace, ei lice."

Evidentemente, é a revolta de um espírito anárquico contra a ordem aristocrática, encarnada no conceito "Honra", e a revolta do amor livre contra o moralismo da Contrarreforma, mas consciente de que

"...............il mondo invecchia,
E invecchiando inristisce."

Nessa melancolia decadentista do idílio sensual reside o encanto lírico do *Aminta*.

O sucesso gerou as imitações, e entre elas há outra grande obra de arte, injustamente caluniada: o *Pastor fido*, de Guarini[824]. É realmente uma imitação: a pastora Amarillis, infeliz porque Mirtillo não quer ouvir falar de amor, é um Aminta feminino; as reminiscências tassianas são numerosas e evidentes; o mesmo petrarquismo pseudoplatônico, mal escondendo a lascívia que vai, no *Pastor fido*, até a alusões obscenas. A falsidade pastoril é a mesma; o estilo, porém, é diferente: o lirismo musical substituído por uma "música de concetti" gongoresca. Os pastores de Guarini já falam como poetas culteranos. Em compensação, têm mais que dizer do que os pastores de Tasso: Guarini é um psicólogo requintado do amor. O enredo da sua "favola" é complicado pela intervenção de oráculos e do Destino, discutindo-se de maneira quase calderoniana o livre-arbítrio, e pela intervenção do amor vicioso da meretriz urbana Corisca, contraste eficiente com o erotismo indecente, mas inocente, dos pastores. Essas complicações dão a Guarini oportunidade de realizar qualquer coisa como uma tragédia fatalista, e de salvar, solenemente, o conceito cristão do matrimônio. As aparências religiosas justificam o naturalismo erótico, e os contemporâneos falavam em novo Sófocles ou Sêneca. Leitores modernos, enquanto o *Pastor fido* for capaz de encontrá-los, chamar-lhe-iam antes "ópera" sem música. Mas Guarini é superior a todos os libretistas na arte de conduzir o fio dramático. Não é, como De Sanctis o acusou, o precursor da

musicalidade vazia de Metastasio; é o primeiro e maior dramaturgo barroco da Itália. Um crítico tão severo e de tão pouca compreensão do Barroco como August Wilhelm Schlegel chamou ao *Pastor fido* "produção inimitável", grande pelas qualidades cênicas. O *Aminta* fora um poema lírico dialogado. O *Pastor fido* ensinou à Europa inteira a arte barroca de resolver, por meio de efeitos teatrais, problemas que já era desaconselhável discutir.

A "favola pastorale" italiana[825]esgotou-se na imitação dessas duas obras-primas. Lembrando-se das éclogas piscatórias, Antonio Ongaro transformou, no *Alceo* (1581), os pastores em pescadores; escreveram semelhantes "favole marittime", Scipione Di Manzano (*Aci*, 1600) e Francesco Bracciolini (*Ero e Leandro*, 1630). O tipo comum foi cultivado por Chiabrera (*Alcippo*, 1604) e Giulio Malmignati (*Clorindo*, 1604). A *arrière-pensée* escondida no gênero manifesta-se pela última vez nos *Filli di Sciro*, de Bonarelli[826]: o amor simultâneo de uma moça a dois pastores foi motivo de censuras e de entusiasmos. Enfim, as possibilidades "rústicas" do gênero salvam, de certa maneira, a *Rosa*, de Cortese[827], que não atravessou as fronteiras da península porque estava escrita em dialeto napolitano. Nisso, e na observação dos costumes dos camponeses da região de Nápoles – assim como no atraente poema dialetal de Cortese, a *Vajasseide* – reside a originalidade relativa de *Rosa*.

O drama pastoril conquistou a Europa inteira. Na Espanha, escreveu Lope de Vega o *Verdadero amante*, e fez Jaureguí uma tradução magistral do *Aminta*. Na França[828], foram famosas a *Silvie* (1621), de Jean de Mairet, as *Bergeries* (1618), do malherbiano Honorat de Racan, a *Amaranthe* (1631), do "précieux" Gombauld; Alexandre Hardy, considerado como precursor de Corneille, deixou ainda um *Alcée*.

Os ingleses, como sempre, souberam assimilar de maneira mais perfeita o gênero estrangeiro[829]. Mais uma vez, Lyly aparece como precursor das formas barrocas: a sua *Gallathea* é de 1584. O estilo italiano ainda prevalece na *Queen's Arcadia* (1605), de Samuel Daniel. Mas não é costume lembrar *As You Like It* e *Winter's Tale*, de Shakespeare, entre a descendência do *Aminta*, porque nessas comédias deliciosas o gênero já está perfeitamente anglicizado. Em *The Sad Shepherd or a Tale of Robin Hood* (publ.

1641), Ben Jonson transforma a Arcádia em paisagem inglesa e os pastores estilizados em camponeses da fronteira da Escócia. As mais belas pastorais inglesas, além daquelas de Shakespeare, são *The Faithful Shepherdess* (1609), de John Fletcher, e o *Amynthas* (1633), de Thomas Randolph[830], este em estilo italiano, brilhante. O fim dessa evolução assimiladora é o *Comus* (1634), de Milton: o classicismo de Guarini, em magníficos versos ingleses, a serviço da moral puritana.

O drama pastoril, que exige artifícios sutis de estilo e metrificação, prestou a várias literaturas europeias o grande serviço de polir-lhes a língua. A literatura holandesa passou, com duas obras-primas do pastoril dramático, da Renascença ao Barroco: da *Granida* (1605), de Hooft, aos *Leeuwendalers* (1648), de Vondel. A tradução do *Pastor fido* (1678) por Hofmannswaldau marca época na história da língua poética alemã[831]. A tradução do *Pastor fido* (1695) por Dahlstierna é uma data da literatura sueca.

Deste modo, o drama pastoril, forma do Barroco contrarreformista que chegou a integrar-se no Barroco protestante, é uma das forças que tornaram internacional e interconfessional a literatura do século XVII; a causa do fenômeno é a uniformidade do espírito aristocrático em todas as sociedades barrocas. O drama pastoril exprime uma das necessidades imperiosas dessa aristocracia, já privada do poder político: a evasão para o idílio. A outra forma de fuga, para o heroísmo ilusório, é a epopeia barroca. Não foi por acaso, evidentemente, que o mesmo poeta Tasso criou os modelos de ambos os gêneros, o *Aminta* e a *Gerusalemme liberata*.

Torquato Tasso[832] é dos poetas mais famosos da literatura universal. Os séculos passados compararam-no a Homero, Virgílio e Dante; e havia quem gostasse de colocá-lo cima destes; foi o último grande poeta da literatura italiana que exerceu influência na Europa inteira. Foi considerado como "o último grande clássico". Também não foi por acaso que Goethe o celebrou na tragédia *Torquato Tasso*. A sua glória sobreviveu ao classicismo pela romantização da sua vida: os anos de cortesão na brilhante corte renascentista de Ferrara, o amor à princesa Eleonora, a loucura e a prisão, as perseguições da Inquisição, o crepúsculo melancólico, à sombra dos carvalhos seculares do convento de S. Onofre em Roma – que assunto para tragédia e novelas românticas, das quais existe número considerável! As

pesquisas biográficas não confirmaram todos os tópicos da biografia romanceada, e é muito significativo o fato de Tasso não se haver tornado vítima de nenhum dos modernos biógrafos profissionais. Aquele romantismo já nos deixa frios. O nome de Tasso continua famosíssimo; mas já no tricentenário da sua morte, em 1895, o crítico italiano Enrico Thovez protestou contra "o culto de Tasso nas escolas"; e hoje não se sabe bem se Tasso continua a ser lido em qualquer outro lugar fora das escolas. Em parte é isso uma reação saudável: Tasso estava supervalorizado, de maneira pouco justificável; mas contra a injustiça não adianta outra injustiça.

As epopeias não estão na ordem do dia, já há muito tempo, e ninguém lerá, sem obrigação ou imposição, a *Gerusalemme liberata* de ponta a ponta. Mas certos episódios, lidos separadamente, surpreenderão sempre pelo lirismo intenso; estão neste caso os episódios de Olindo e Sofrônia, Rinaldo no jardim encantado de Armida, Ermínia entre os pastores, Tancredo e Clorinda. No poema são numerosos os versos de extraordinária beleza, e a literatura universal tornar-se-ia lamentavelmente pobre se renunciássemos a tudo isso e a tudo mais que não está em "moda". Ao grande crítico italiano Attilio Momigliano, duramente perseguido e humilhado durante os últimos anos do regime fascista, serviu como suprema consolação a literatura de Dante e de Tasso. Uma releitura atenta inspirará a qualquer espírito sem preconceitos nova admiração.

O que pouco nos agrada na *Gerusalemme liberata* é, como em todas as epopeias classicistas, a "máquina" épica, o heroísmo convencional, as intervenções supranaturais, a retórica retumbante. Na *Gerusalemme liberata*, tudo isso é mais fastidioso que em outra qualquer grande epopeia, porque a "máquina" é tomada muito a sério: Tasso escolheu como assunto uma façanha de cavalaria com objetivo religioso – a conquista de Jerusalém pelos cruzados – desejando que a sua epopeia fosse considerada como verdade histórica e profissão de fé; mas a sua obra não é nem uma nem outra coisa, e as censuras dos críticos seus contemporâneos e as da Inquisição não eram de todo infundadas. Tasso, assim como falseou o espírito dos cruzados, transformando-os em "cortegiani" renascentistas, assim também substituiu as expressões da fé medieval pela poetização requintada da mentalidade contrarreformista, não sem falhas quanto ao moralismo imposto. Não é possível duvidar da sinceridade religiosa de Tasso; o seu poema *II mondo*

creato, imitação da *Semaine*, de Du Bartas, com versos polêmicos contra o ateísmo epicureu e a indiferença religiosa dos humanistas, é uma obra pouco feliz, mas sincera. Resta, pois, somente a solução de que Tasso estava enganado a respeito de si mesmo. Considerava como devoção e penitência o que era apenas angústia e melancolia. Tasso era, por natureza, melancólico e algo místico: na sua obra encontram-se versos bem românticos como não ocorrem em nenhum outro poeta da época –

> "...........come uscì la notte e sotto l'ale
> Menò il silenzio e i brevi sogni errante..." –;

e já se observou que Tasso é um poeta da noite; noturnas são as grandes cenas da epopeia. Resulta uma interpretação romântica da poesia de Tasso, correspondente à interpretação romântica da sua vida: até 1575, na época do *Aminta*, Tasso teria sido poeta de idílios melancólicos, nostálgicos, da Renascença; depois, as experiências eróticas e sociais e o medo à Inquisição tê-lo-iam precipitado na melancolia dos escrúpulos teológicos e morais, até surgir a loucura. Por fim, Tasso começou a duvidar do valor da sua poesia e da razão de ser da poesia em geral. Deste modo, o caso de Tasso é sintoma do fim do mundo de beleza da Renascença, sucumbindo à reação eclesiástica, e, por isso, é Tasso o último grande poeta "clássico".

Realmente, Tasso é um grande poeta da melancolia. Mas o sentimento de decadência encontra as suas expressões mais perfeitas justamente no *Aminta*. Ali, o poeta lamenta a sua época, porque já passou a Idade Áurea do amor livre e do anarquismo moral ("S' ei piace, ei lice")[833]. Eis a verdade psicológica de Tasso: a sua melancolia é o reverso de desejos libidinosos, recalcados. A contradição íntima entre a sua natureza e o ambiente moral da Contrarreforma desvirtuou-lhe as expressões religiosas, fez das forças divinas e demoníacas, na *Gerusalemme liberata*, uma "máquina" tão pouco séria como os deuses olímpicos nas epopeias renascentistas. A *Gerusalemme liberata*, como conjunto, pode ser falha: subsistem, como valores estéticos, porém, a sensualidade pouco velada do episódio do jardim de Armida, o erotismo melancólico de vários outros episódios, e o caráter do

herói Tancredo, personagem quase shakespeariano, autorretrato do poeta. O que parecia aos críticos contradição entre sentimento romântico e forma clássica é na verdade o espírito antitético do Barroco.

A essência barroca da arte de Tasso revela-se bem claramente pela comparação estilística com Ariosto[834]. Onde Tasso chega a libertar-se das regras classicistas que se impuseram à poesia épica, não volta às formas renascentistas, mas revela-se marinista *avant la lettre*. Quanto à sua poesia lírica, não é justo ler apenas as peças anacreônticas que estão em todas as antologias – "Tu parti, o rondinela" e "Vago augellin, che chiuso" – ou só as odes emocionantes que escreveu na miséria da prisão e do manicômio ("In aspro esilio e'n dura Porvetà"). Tasso tem sonetos dos melhores em língua italiana. É grande poeta quando não é sutil ou retórico, cedendo ao gosto do trocadilho espirituoso. A tragédia *Torrismondo*, transposição da história de Édipo para uma Escandinávia fantástica, é uma tragédia de horrores, mais próxima de Calderón do que das aspirações sofoclianas dos contemporâneos. A comédia *Intrighi d'amore*, de autoria algo incerta, mas que foi pelo menos esboçada por Tasso, não tem semelhança nenhuma com as comédias plautinas da Renascença; antes se parece com Tirso de Molina. A *Gerusalemme conquistata*, segunda versão da "liberata", distingue-se, não com vantagem, pela observação ortodoxíssima das pretensas regras aristotélicas. Os *Dialoghi*, discussões agudas em estilo magnífico sem vestígios de haverem sido escritas no manicômio, são tratados neo-escolásticos em forma de diálogos platônicos. Toda a obra de Tasso é um imenso artifício do seu virtuosismo técnico, pecando contra a sua natureza poética. A forma clássica da epopeia era para Tasso vaso de uma teologia escolástica, sem a fé profunda de Dante, e de um lirismo fantástico sem a harmonia de Ariosto. Esta síntese de teologia e fantasia é bem característica da atmosfera da Contrarreforma. A melancolia de Tasso é a de uma fase de transição, mas não da transição da Renascença para a Contrarreforma, e sim da Contrarreforma para o Barroco. A poesia de Tasso não é um mundo completo; é um mundo episódico, uma "selva incantata" como a da Armida. Nesta floresta encantada há muitas imagens lascivas e muitos suspiros melancólicos – "languido" e "dolci lamenti" são palavras preferidas por Tasso. Naquela "selva incantata" há toda a espécie de poesia, menos uma: a heroica que Tasso pretendeu escrever. Há na *Gerusalemme liberata*

um trecho revelador: as armas de Rinaldo estão suspensas nos ramos de uma árvore, mas o vento que as toca produz, em vez de fanfarras guerreiras, uma doce música. O mundo poético de Tasso é o mundo musical do Barroco. Em nenhum tempo e em nenhuma parte a poesia de Tasso foi tão bem compreendida como na época em que, conforme uma lenda não verificada, os gondoleiros de Veneza lhe recitavam e cantavam as canções; quem afirmava tê-los ouvido assim, foram, no começo do século XIX, os poetas românticos.

O elemento lírico-musical, essencialmente antiépico, é o que distingue a *Gerusalemme liberata* das inúmeras epopeias do século XVIII. Entre os muitos cemitérios melancólicos da literatura universal é este o maior, e só será superado em extensão, quando, um dia, o romance moderno, como gênero, se extinguir. A epopeia heroica e sacra do século XVII constitui uma das divergências mais sérias quanto à vaidade de todos os esforços humanos. Mesmo sem falar da impossibilidade de ler aqueles produtos insípidos, é quase impossível imaginar e explicar a obstinação de tanta gente séria – estadistas, sacerdotes, magistrados, eruditos – em sacrificar anos e vidas inteiras escrevendo milhares e milhares de versos que logo se transformaram em papel de embrulho. A paciência desse esforço é um problema psicológico que só será possível resolver por meio de futuras análises da mentalidade do homem barroco. Mas, quanto ao problema de sociologia literária, não há dúvida de que aquela obstinação também devia ter motivos profundos. Uma religiosidade imposta pela força precisava de profissões de fé explícitas, menos da parte dos hipócritas do que da parte dos que aderiram sinceramente sem ter certeza íntima da sua própria sinceridade. Na epopeia de Tasso, o assunto religioso estava ligado ao heroico, e em muitas imitações também é impossível distinguir nitidamente a prioridade do motivo religioso ou do motivo heroico. Mas o número das epopeias heroicas “sans phrase” é muito maior. A aristocracia estava despojada do poder político, deixando-se-lhe, porém, todas as aparências de classe privilegiada; as epopeias de heroísmo fictício são o reflexo dessa situação. Começaram a pulular onde o processo político-social se iniciara: na Itália; responde-lhes, do ponto de vista do bom senso burguês, a epopeia herói-cômica, que somente na Itália conseguiu algumas produções de valor superior, porque só na Itália o cepticismo popular contra os heroísmos espetaculares já

contava com uma tradição de séculos, tendo encontrado a sua expressão mais antiga na *Entrée d'Espagne*, e a mais perfeita já em Pulci. Quando a aristocracia francesa se aproxima do mesmo destino que a italiana – não pela dominação estrangeira, mas pelo absolutismo monárquico – começa em França a voga das epopeias, se bem que em forma diferente e em prosa; é o romance heroico-galante. Mas esse gênero não sobrevive à vitória da literatura classicista de Luís XIV, "ce grand roi bourgeois"; apenas se guardam as aparências aristocráticas, do mesmo modo que a corte do monarca não deixa influenciar o seu estilo de vida pelo mercantilismo de Colbert e pelo aburguesamento da administração e da Justiça. A antítese explícita do romance heroico-galante é o romance picaresco; como a epopeia herói-cômica, não é crítica social; é também expressão de uma atitude antiaristocrática em face da vida. Mas não é a atitude de bom senso do burguês, e sim a resignação estoica do plebeu.?Resignação estoica é, aliás, necessária para percorrer aquele cemitério de epopeias. Apenas se pretende demonstrar a quantidade dessa literatura e, com isso, a sua função social.

A epopeia sacra pertence ao número daqueles gêneros que têm precursores na literatura internacional em língua latina. A *Christias* (1535), do virgiliano Girolamo Vida, e o fragmentário *Joseph*, de Girolamo Fracastoro (1483-1553), que também cantou, em poema didático, os horrores e remédios da sífilis, pertencem à Renascença; dúvidas estilísticas podem subsistir relativamente ao *Vincentius*, do jesuíta português Luís André de Resende (†1573). Mas a *Sarcotis*, do jesuíta alemão Jacobus Masen (1606-1681), já é bem barroca. Influências colaterais são representadas pelo lirismo bíblico das *Lagrime di San Pietro* (1585), de Luigi Tansillo, acompanhadas pelas *Larmes de Saint-Pierre* (1587), de Malherbe, e *Saint Peter's Complaint* (1595), do jesuíta inglês Robert Southwell – e, de outro lado, pela poesia bíblica narrativa da *Semaine* (1578), de Du Bartas, e o *Mondo creato* (1592), de Tasso. A esses tipos pertencem ainda as *Lagrime della Vergine* (1618), de Rodolfo Campeggi, e a *Creazione del mondo* (1609), de Gaspare Murtola. O exemplo de Tasso inspira aos poetas a coragem de tratar um assunto sacro como se fosse heroico: primeiro na *Ester* (1615), de Ansaldo Cebá; depois, na melhor obra do gênero, a *Strage degli innocenti* (publicada em 1633), do próprio Giambattista Marino[835], que trata da chacina dos

inocentes em Belém, com todo o sadismo da imaginação barroca e todas as elegâncias linguísticas do marinismo, sem vestígio de espírito religioso.

A obra mais séria do gênero é a *Cristiada*, que o espanhol Hojeda[836] escreveu em Lima. Novo exemplo da autoctonia do estilo barroco na Espanha: a atmosfera sombria do poema, a propósito da qual se lembrou o naturalismo sangrento dos santos espanhóis esculpidos em madeira. De um tipo mais italiano, mais renascentista, são a *Década de la Pasión* (1579), de Juan de Coloma, o erudito *Monserrate* (1588), de Cristóbal de Virués, e o popular *San Isidro* (1598), de Lope de Vega. Já se lembrou o culto barroco de são José, do qual o *San José* (1604), de Valdivielso, é a expressão; e *El Macabeo* (1638), de Miguel de Silveira, é produto tão híbrido de epopeia sacra e epopeia heroica como as tentativas francesas[837], o *Moyse sauvé* (1653), do insincero Saint-Amant, aliás não a pior entre essas obras, e o *Clovis, ou La France chrétienne* (1657), de Jean Desmarets de Saint-Sorlin[838], que já antecipa a *Henriade*, de Voltaire; parte das epopeias francesas servem o patriotismo monárquico que Richelieu e Mazarin fomentaram. E o *Saint-Paul* (1654), de Antoine Godeau.

A evolução mais surpreendente dá-se na Inglaterra. Os começos são tipicamente barrocos: a *Theophila* (1652), de Edward Benlowe, e a *Davideis* (1656), de Abraham Cowley[839]. Surge, logo depois, o *Paradise Lost*, de Milton, com o qual o gênero acaba; mas com “gloria in excelsis”. A epopeia sacra falhou em toda a parte onde o assunto foi imposto; só venceu no país do inconformismo religioso.

O campo da epopeia heroica é infelizmente muito mais vasto; só oferece a compensação de revelar com clareza maior as intenções e motivos. A primeira tentativa fora a *África*, de Petrarca, onde já aparecem duas qualidades permanentes da epopeia italiana: a pretensão de identificar imperialismo romano e patriotismo italiano (teórico, erudito aliás), e a preponderância do lirismo; só esta última qualidade era capaz de salvar algumas das tentativas épicas. Doutro lado, a falta de lirismo é o motivo principal, mas não o único, do malogro das epopeias humanistas do século XVI[840]. Com a *Italia liberata dai Goti* (1547-1548), Gian Giorgio Trissino pretendeu opor ao poema fantástico de Ariosto uma epopeia de significação nacional, no sentido do nacionalismo dos humanistas romanos: Trissino,

autor da *Sofonisba* e partidário da imitação dos gregos, escolheu como enredo, deliberadamente, a "libertação" da Itália pelos bizantinos, no século VI, para homenagear ao mesmo tempo a "Grécia", e essa confusão bastava para desvirtuar a tentativa, mesmo abstraindo-se da incapacidade poética do autor. Logo depois, a Itália caiu nas mãos dos espanhóis, e a *Alamanna* (1567), poema insípido de Antonio Francesco Oliviero, já revela outra confusão: identifica a causa da Itália com os objetivos do imperialismo espanhol, celebrando as vitórias do imperador Carlos V. Os próprios espanhóis, aliás, não foram mais felizes no assunto: o *Carlos famoso* (1566) de Luis de Zapata, e a *Austriada* (1584), de Juan Rufo Gutiérrez (em parte, aliás, metrificação da *Guerra de Granada*, de Hurtado de Mendoza), são as epopeias horríveis que o vigário e o barbeiro, no famoso capítulo VI da primeira parte de *D. Quixote*, condenam à fogueira.

Expressão do pensamento antiespanhol é a *Avarchide*, de Luigi Alamanni[841], que fora poeta renascentista nos seus belos sonetos e num poema didático sobre a agricultura, para depois iniciar a moda barroca das odes pindáricas; na sua epopeia lamentável obedeceu às pretensas regras da poética aristotélica: sintoma de que já se encontra nos começos do Barroco. Poeta de transição foi também Bernardo Tasso[842], o pai de Torquato: bom poeta lírico, horaciano e anacreôntico, pretendeu adaptar às exigências aristotélicas a epopeia fantástica à maneira de Ariosto, versificando o *Amadigi di Gaula*. O filho, Torquato Tasso, acompanhou-lhe os passos, iniciando-se na arte épica com o *Rinaldo* (1562); depois, veio-lhe a inspiração de substituir o heroísmo de cavalaria pelo heroísmo cristão dos cruzados, na *Gerusalemme liberata*.

O número dos epígonos de Torquato Tasso é imenso[843]; bastam aqui alguns nomes e motivos característicos. Chiabrera[844], versificador incansável, retomou, na *Gotiade* (1582), o assunto de Trissino, e na *Erminia* (1605), o da cavalaria; é patriota na *Firenze* (1615), e patriota antiespanhol na *Amedeide* (publ. 1654). O assunto italiano reaparece somente na *Fiesole distrutta* (1619), de Giandomenico Peri; mais perto de Tasso estão a *Siriade* (1581), de Pier Angelio da Barga, e o fragmento de uma *Gerusalemme distrutta*, do próprio Marino. São transposições do motivo da cruzada para outras épocas a *Croce riacquistata* (1605-1611) e a *Bulgheria convertita* (1637), de Francesco Bracciolini; a *Heracleide* (1623), de Gabriele Zinani,

e, voltando ao ciclo espanhol, a *Conquista di Granada* (1650), de Girolamo Graziani. Antonio Caraccio chegou a cantar, no *Imperio vendicato* (1679-1690), a vergonhosa quarta cruzada, e Scipione Errico, na *Babilonia distrutta* (1624), acontecimentos da história islamítica. Era insaciável a fome dos poetas épicos, tratando assuntos cada vez mais longínquos e esquisitos, em moldes sempre iguais. Só Tassoni, o "oposicionista", se lembrou de um assunto mais verdadeiro: numa epopeia, *Oceano* (1622), pretendeu celebrar as descobertas dos espanhóis e portugueses; porém dela escreveu apenas um fragmento: o antimarinista Tommaso Stigliani terminou um *Mondo nuovo* (1628). Os marinistas, os poetas barrocos, estes imitam, todos, o heroísmo menos real de épocas remotas, à maneira de Tasso.

Fora da Itália, a epopeia heroica não é menos comum nem menos infeliz. Na Espanha, a transição entre o estilo de Ariosto e o de Tasso produziu pelo menos um produto singular, o *Bernardo*, de Balbuena[845], em que a gesta de Carlos Magno, elaborada à maneira de Ariosto, é tratada em estilo pomposo como o de Góngora – produto híbrido e dificilmente legível, uma das obras mais estranhas do Barroco. Além das epopeias barrocas de Lope de Vega (*Dragontea*, *Jerusalén conquistada*, *Corona trágica*), só os historiadores mais conscienciosos da literatura lembram a *Conquista da Bética* (1603), de Juan de la Cueva, e a *Nápoles recuperada* (1651), de Francisco de Borja. São, então, numerosas as epopeias que, à imitação de Ercilla[846], tratam da descoberta e conquista do Novo Mundo: a *Mexicana* (1594), de Gabriel Lasso de la Vega; o *Peregrino indiano* (1599), de Antonio de Saavedra; a *Conquista del nuevo mundo* (1610), de Gaspar de Villagra[847]. Na Espanha foi nacional (e barroco) esse assunto, que na Itália só ocorreu aos antimarinistas Tassoni e Stigliani.

Entre os espanhóis não surgiu nenhum Camões; mas entre os portugueses tampouco se repetiu o milagre. Contudo, a insistência com que tantos poetas portugueses pretenderam criar mais e mais epopeias nacionais tem certa razão de ser: a afirmação da nacionalidade portuguesa que, desde a ocupação espanhola em 1580, parecia perdida. O número das epopeias portuguesas é grande[848]. Noutros tempos, os historiadores da literatura portuguesa teimaram em descobrir, aqui e ali, certas qualidades: "versificação fluente" ou "descrições interessantes" ou "episódios magníficos", sem insistir no valor do resto. Mas essas epopeias não valem nada: são crônicas e

biografias minuciosas, penosamente metrificadas, ou então florestas de imaginação fantástica, mas sem ânimo poético, antes de um prosaísmo ridículo. Basta enumerar os nomes: o *Condestabre de Portugal* (1610), do poeta pastoril Francisco Rodrigues Lobo; *Afonso*, *o Africano* (1611), de Vasco Mouzinho de Quevedo; *Malaca Conquistada* (1634), de Francisco de Sá de Meneses; *Insulana* (1635), de Manuel Tomás; *Ulisseia* (1636), de Gabriel Pereira de Castro; *Ulissipo* (1640), de Antônio de Sousa de Macedo. Esta última epopeia publicou-se no ano em que Portugal se libertou da dominação espanhola, e o seu autor foi um dos estadistas mais importantes da Restauração nacional. Durante a época da humilhação nacional, que terminou em 1640, o afã de celebrar as grandes façanhas do passado é digno de todo o apreço; mas "c'est avec les beaux sentiments que l'on fait de la mauvaise littérature", e às vezes o verdadeiro motivo foi apenas vaidade literária que a glória de Camões não deixava dormir. É usual abrir exceção em favor de Brás Garcia de Mascarenhas[849], cujo *Viriato Trágico* seria obra de patriotismo viril, respirando a atmosfera das montanhas da Beira Alta; é possível que o poeta tenha sido diferente, mas o poema não saiu melhor do que os outros.

A epopeia heroica francesa[850] talvez seja a mais insincera de todas. Os autores que celebraram façanhas de cavalaria histórica, misturando-as com motivos de religiosidade contrarreformistas, eram "précieux", quer dizer, escritores que tinham antecipado a transformação da aristocracia feudal e guerreira em aristocracia de corte e salão. Daí a hipocrisia do seu cristianismo e a falsa elegância dos seus heróis feudais ou primitivos. Pelo menos sintoma de ambiguidade é o fato de o jesuíta Pierre Le Moyne, autor da epopeia meio sacra, meio heroica *Saint Louis ou le héros chrétien* (1635/1658), ter ao mesmo tempo escrito o livro *De la dévotion aisée*, que Pascal anatematizará. Georges de Scudéri, autor de *Alaric ou Rome vaincue* (1654), já é, ao mesmo tempo, um dos autores principais de romances heroico-galantes; Jean Chapelain[851], autor da famosa ou notória *Pucelle d'Orléans* (1656/1657), é herói dos salões do Hôtel de Rambouillet, e ao mesmo tempo um dos preparadores do classicismo acadêmico, que, mais uma vez, revelará a sua substância burguesa, acabando com a epopeia heroica. "Le rest ne vaut pas l'honneur d'être nommé" – mas este verso é do classicista Corneille; historicamente, a epopeia francesa do século XVII é

importante como documento do caráter semibarroco da literatura do "siècle d'or".

As poucas epopeias heroicas inglesas estão em relação com o estilo barroco na poesia inglesa, a "metaphysical poetry", como a *Leoline and Lydanis* (1642), de Francis Kynaston. Recentemente, dedicou-se maior atenção à *Pharonnida*, de Chamberlayne[852], mistura de epopeia fantástica, à maneira de Ariosto e Spenser, com elementos pastoris e estilo "metafísico"; é uma das obras mais singulares do Barroco Inglês.

Se a epopeia heroica não encontrou em toda a parte o mesmo entusiasmo quantitativo, em compensação alcançou países que até então pouco tinham participado da vida literária europeia. Um dos melhores discípulos de Tasso, certamente superior aos imitadores italianos, é o croata ragusano Gundulic[853]; seu estilo é barroco; muito conforme à época; mas seu espírito é renascentista; seu tema é contemporâneo, celebrando façanhas reais de um heroísmo verdadeiro em guerra real, a dos poloneses contra os turcos. Segundo o mesmo critério, já é, porém, indubitavelmente barroco o outro "tassiano", o conde húngaro Nicolau Zrinyi[854]: a sua *Zrinyade*, poema sobre o cerco da cidade histórica de Sziget pelos turcos, no tempo do seu heroico bisavô: o heroísmo já está longe, num passado remoto; serve como advertência, da parte de um bravo guerreiro católico, contra a apostasia protestante, que seria responsável pelo enfraquecimento da nação e a derrota pelos turcos; Zrinyi foi discípulo do grande arcebispo Pázmányi, que introduzira a Contrarreforma na Hungria; e em sua poesia notam-se influências de Marino. É um barroco. Aliás, a existência desse "Tasso bárbaro" nos confins da Europa de então, onde a civilização cristã acaba, tem algo de desesperado e comovente.

A epopeia heroica do século XVII falhou pela falsidade do seu ideal heroico. Não foi seu único motivo a hipocrisia de literatos venais, pretendendo bajular os mecenas aristocráticos; também cooperou, nessa atividade literária quase febril, certa angústia: a transição social parecia, como todas as transições sociais, ameaça gravíssima à própria civilização e aos intelectuais. Daí o passadismo, o gosto pelos assuntos históricos, desconhecido na Renascença. Impõe-se mais outra observação: as epopeias históricas são particularmente numerosas entre as nações vencidas: os italianos e os portugueses. O fenômeno literário está em relação com outro

fenômeno, político, do século XVII: o processo da formação e consolidação das nações europeias e dos caracteres nacionais chega ao fim. A partir desse momento, as tradições nacionais, históricas, têm significação maior do que antes, e quem mais sente as obrigações do passado são os vencidos. Mas a incorporação da história na consciência nacional e na consciência literária é um processo generalizado no Barroco; contribuiu para a formação do teatro espanhol; e terá importância maior ainda na formação do teatro inglês.

Essas considerações também servem para esclarecer um dos fenômenos literários mais curiosos do século XVII: a moda da epopeia herói-cômica[855]. Já havia séculos era conhecida a *Batrachomyomachia*, o poema pseudo-homérico em que as lutas dos heróis homéricos são parodiadas, descrevendo-se guerras burlescas entre rãs e ratinhos; paródia engraçada, sem significação superior, e que nunca merecera muita atenção. Uma imitação renascentista, a *Moschea* (1521), na qual Folengo cantou a guerra das moscas contra as formigas, permaneceu obra isolada. De repente, no século XVII, as imitações pululam de modo extraordinário, e os parodistas, não satisfeitos com as lutas entre animais, estendem o processo à paródia de guerras inventadas ou históricas entre os homens, transformando em tolices as façanhas heroicas. Dessa produção numerosíssima, só pouca coisa sobreviveu: a *Secchia rapita*, de Tassoni, e o *Hudibras*, de Butler, e mesmo estes já não são lidos; o próprio gênero herói-cômico morreu. Mas o fenômeno não deixa de ser interessante, exigindo interpretação.

A epopeia herói-cômica é de um realismo grosseiro, às vezes brutal; é a antítese exata da epopeia heroica, da qual é contemporânea. Tratar-se-ia, então, de um fenômeno de oposição literária, talvez da oposição da burguesia literária contra o aristocratismo dominante; espécie de presságio da revolução burguesa do século XVIII. Mas a leitura das epopeias herói-cômicas não confirma essa tese. As mais das vezes, são muito inofensivas, de um humorismo quase infantil; nada revelam de espírito revolucionário, que só se encontrará nas epopeias herói-cômicas do século XVIII. E entre os autores aparecem muitos – Bracciolini, Lope de Vega, Saint-Amant, Brébeuf – que também escreveram, e ao mesmo tempo, epopeias heroicas. Em parte, o gosto pela epopeia herói-cômica é consequência do conceito da poesia como ficção gratuita, jogo de imaginação sem responsabilidade. Em parte, essas epopeias são realmente produtos de oposição: mas não contra a

epopeia séria, nem contra a aristocracia, e sim contra a pretensão da aristocracia, já domesticada nas cortes, de manter as tradições do seu passado bárbaro e bélico[856]. Já se disse que o Barroco é essencialmente anti-histórico, porque a História resiste à racionalização. O culto das tradições históricas constitui necessidade íntima da aristocracia; a "classe burguesa" da literatura, que não é inteiramente idêntica, aliás, nem deve ser confundida com a classe burguesa em sentido sociológico, responde ridicularizando a História[857]. Não se trata de um movimento antibarroco; é antes uma antítese dialética dentro do Barroco; e a índole realista daqueles poemas faz parte da mistura de sublimidade e paródia, mística religiosa e naturalismo, que convivem no Barroco.

A epopeia herói-cômica é um gênero de origem italiana. Na Itália existe uma tradição antiga de cepticismo popular contra as pretensões do heroísmo aristocrático. Pulci e Folengo são os representantes máximos dessa tradição: Pulci, mais fantástico e humorístico; Folengo, mais realista e satírico. A mesma distinção impõe-se quanto à epopeia herói-cômica: Tassoni é realista e satírico; Bracciolini é humorista burlesco e fantástico. Seguem-nos os imitadores[858].

Alessandro Tassoni[859], que já pelo nome parece ter sido predestinado para ser um Tasso às avessas, é uma das figuras mais curiosas desse século XVII, tão rico em personalidades extraordinárias. Em geral, é considerado como burguês pacífico, vivendo na província entre os seus livros, zombando da gente que lutara lá fora. Na verdade, ninguém havia lutado lá fora; a Itália estava sufocada pela dominação espanhola, e as tentativas de resistência da parte do Duque de Saboia malograram-se. Tassoni não era um burguês, e sim um aristocrata, nem era pacífico, e sim polemista nato e muito agressivo. A sua erudição em todos os setores do saber humano era imensa, do mesmo modo que a erudição enciclopédica de muitos contemporâneos seus, uma erudição bizarra e esquisita, menos para saber a verdade do que para contradizer os outros, para afirmar a todo custo coisas inéditas. Mas os "contras" de Tassoni acertaram sempre. Nas *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* atacou os lugares-comuns dos petrarquistas, aventurando uma crítica sacrílega contra o próprio Petrarca. Nas *Filippiche*, o polemista corajoso ousou atacar os espanhóis, o que era então atitude bem perigosa; dirigindo-se ao Duque de Saboia, revelou um patriotismo

profético. A *Secchia Rapita*, enfim, tratando de uma ridícula briga entre bolonheses e modeneses, na Idade Média, sobrevive como paródia da epopeia heroica: ficou famoso o personagem do cavaleiro Culagna. Na verdade, Tassoni não pretendeu parodiar a epopeia; ao contrário, tratou como epopeia o que era apenas burlesco. Não opôs a realidade aos ideais fantásticos, mas os seus próprios ideais aristocráticos à miserável realidade italiana de então, ridicularizando-a. O seu assunto não é a História, nem sequer em sentido burlesco; o seu pensamento é anti-histórico, num momento em que a Itália vivia só do passado e não tinha presente. Daí o espírito profético desse notável humorista.

Outro Tassoni não houve. Só pobres restos do seu espírito vivem no *Malmantile racquistato* (1650), do pintor Lorenzo Lippi, e no *Asino* (1652), de Carlo de' Dottori; contudo, são as melhores epopeias herói-cômicas depois da *Secchia Rapita*.

A outra maneira, a fantástica e burlesca, representa-a o polígrafo Francesco Bracciolini[860]. O poeta religioso da *Croce riacquistata* e de várias outras epopeias heroicas revelou no belo idílio *Batino* capacidade surpreendente de descrever com realismo minucioso a vida dos camponeses italianos. Mas a sua epopeia humorística, o *Scherno degli dei*, pertence ao outro aspecto da sua poesia: a paródia burlesca da mitologia pagã é tão fantástica e gratuita como o são os seus heróis sérios. Entre os seus imitadores, parodiou Giambattista Lalli a *Eneide di Virgilio travestita* (1633) – processo contrário ao de Tassoni – e voltou, na *Moscheide* (1630), ao poema humorístico dos animais, à maneira da *Batrachomyomachia*. Outros poemas dessas espécies são: a *Troia Rapita* (1662), de Loreto Vittori, e a *Topeide* (1636), de Giulio Cesare Croce. Enfim, Ippolito Neri cantou, na *Presa di San Miniato* (1706), um assunto parecido ao de Tassoni, mas à maneira burlesca de Bracciolini. A epopeia cômica já perdera, então, o sentido.

A Contrarreforma conformou-se com a ofensiva da epopeia burlesca dos animais; do jesuíta Jacobus Balde existe uma *Batrachomyomachia* latina. Na Espanha cultivou-se só esta espécie. *La Mosquea*, de Villaviciosa[861], é uma imitação engenhosa da *Moschea*, de Folengo; e Lope de Vega exibe notável *verve* cômica na *Gatomaquía* (1634), que talvez ainda seja legível. Não há muito sentido nessas brincadeiras poéticas. O mesmo

se pode dizer a respeito das epopeias burlescas francesas, que têm quase todas a mesma intenção: zombar de Virgílio e da mitologia antiga. Daí a impressão de vingança de colegiais contra o mestre-escola. Citam-se a *Rome ridicule* (1643), de Saint-Amant, *Les amours d'Enée et de Didon* (1649), de Antoine Furetière, a *Gigantomachie* (1644) e a então famosíssima *Enéide travestie* (1648/1653), de Scarron, o *Jugement de Paris* (1648) e o *Ravissement de Proserpine* (1653), de Charles Coypeau d'Assouci. Saint-Amant, como já se viu, também escreveu uma epopeia heroico-cômica, assim como Bracciolini e Lope de Vega cultivaram ambos os gêneros ao mesmo tempo. Essa atitude chega ao cúmulo da dobrez no caso do poeta religioso Guillaume de Brébeuf[862], que publicou em 1654/1655 a sua tradução muito séria da *Farsalia* de Lucano, e deu imediatamente depois *Le premier livre de Lucain travesti* (1656). Pelo menos neste caso, a insinceridade não é hipótese provável. A verdade é que os poetas burlescos não fizeram "oposição"; não pensaram em destruir o modelo parodiado. A intenção – enquanto a houve – era fantástica, gratuita.

Mas não pareceu assim ao gosto classicista. Boileau[863] escandalizou-se com os gracejos que ofendiam a majestade dos deuses e dos poetas antigos; e o moralismo do classicista não admitiu arte gratuita. Numa passagem famosa de *Art poétique* (I, 81), Boileau condenou o gênero burlesco, a paródia do sublime. Mas permitiu tratar, para efeito humorístico, coisas baixas e ordinárias no estilo da epopeia séria; deu, ele mesmo, um modelo desse gênero – que é o de Tassoni – em *Le Lutrin*: história da briga absurda entre clérigos ociosos em torno de uma estante de coro. Só na escola se leem hoje trechos seletos dessa obra, que é regular demais para fazer rir. O rancor do jansenista contra o clero, que Boileau exprimiu nas entrelinhas, perdeu a força; só se percebe o aburguesamento do gênero pelo classicismo conformista. Justamente nas mãos do burguês – do qual a interpretação antiga poderia esperar a maior agressividade – a epopeia herói-cômica perdeu a virulência.

Essa virulência, e que o gênero é realmente capaz, aparece, ao contrário, quando um partidário da aristocracia instaura o processo herói-cômico contra a burguesa. Eis o caso de Samuel Butler[864] e do seu poema antipuritano *Hudibras*. Butler exprime a indignação das classes altas da sociedade, os aristocratas e os seus *clercs*, que durante a dominação de

Cromwell e dos puritanos se viram privados dos seus prazeres pela hipocrisia reinante. A Restauração dos Stuarts, de que Butler é o primeiro escritor importante – a monarquia foi restaurada em 1660 e a primeira parte de *Hudibras* saiu em 1663 – identificou ingenuamente os seus próprios costumes licenciosos com o "reino das artes e ciências", e Butler afirma que

> "The whole world, without art and trees,
> Would be but one great wilderness…"

Os puritanos vencidos pareciam selvagens, incultos, mas dedicados às discussões teológicas mais sutis, mais absurdas; a dominação puritana parecia uma cruzada de burros – e assim Butler a pintou, como viagem burlesca de Hudibras e do seu criado Ralph pelos perigos da vida inglesa. As famosas gravuras que Hogarth fez para a edição de 1726 do poema são mais mordazes e cômicas do que o texto: afinal, as aventuras de Hudibras e Ralph imitam de perto, embora nem sempre com felicidade, as aventuras de D. Quixote e Sancho Pansa, com uma porção de grosseria à maneira de Rabelais; os elementos propriamente burlescos provêm de Scarron. Mas Butler é mais espirituoso do que qualquer dos seus modelos; as paródias das discussões teológicas sobre Pecado e Graça, às vezes em estilo parodiado da "metaphysical poetry", são irresistíveis, e fazem ainda rir, porque se aplicam a qualquer doutrinarismo surdo e obstinado.

> "He'd run in debt by disputation,
> And pay with ratiocination."

Hudibras é o protesto do bom senso inglês contra a hipocrisia inglesa – dois aspectos permanentes do caráter anglo-saxônico. Butler também achou uma forma permanente para exprimir o protesto; ele mesmo fala de

> "... rhyme the rudder is of verses,

With which like ships, they steer their courses."

Nenhum poeta na literatura universal, com exceção de Heine, possui a capacidade de Butler de produzir efeitos cômicos por meio de rimas engenhosas e inesperadas. Butler é um criador de provérbios humorísticos, "piloteados pela rima" no mar da língua inglesa. Observou-se que, além da Bíblia, de Shakespeare e de Bunyan, nenhum livro inglês forneceu tantos provérbios, citações, alusões e frases feitas à língua inglesa como o *Hudibras*; a linguagem poética de Pope e Byron está cheia de reminiscências da leitura de Butler. Bem disse um crítico: "Inúmeras pessoas de língua inglesa usam diariamente expresões butlerianas sem terem jamais lido o *Hudibras*. É uma forma anônima da imortalidade."

Apesar de tudo, o *Hudibras* tornou-se, como todas as epopeias herói-cômicas, mera peça de museu literário. A sua influência mal se sente na poesia satírica inglesa; a própria tradição hudibrasiana é fraca[865]: o *Scarronides or Virgile Travestie* (1667), de Charles Cotton, caracteriza-se pelo título; e uma "batrachomyomachia" inglesa, *The Battle of the Frogs and the Mice* (1717), de Thomas Parnell, é uma sátira literária, em estilo diferente do de Butler, já classicista.

Le Lutrin, de Boileau, constitui o fim natural da história da epopeia herói-cômica do Barroco. O classicismo do século XVIII apoderar-se-á do gênero anti-histórico, porque o classicismo, literatura de equilíbrio estático, é por definição anti-histórico. Mas o poema herói-cômico do classicista está desvirtuado pela teoria: quando se admite só a paródia de coisas baixas e fúteis, está quase excluída a séria intenção satírica, e o gênero torna-se mesmo passatempo fútil. Por outro lado, Boileau não conseguiu excluir de todo a intenção satírica: *Le Lutrin* é evidentemente uma sátira anticlerical. Deste modo, derivam do poema de Boileau as duas possibilidades que a epopeia herói-cômica do século XVIII realizará: de um lado, o *scherzo* engraçado e fútil, como *The rape of the Lock*, de Pope; de outro, a sátira anticlerical no sentido da Ilustração, como o *Hissope*, de Antônio Dinis da Cruz e Silva. São duas experiências literárias inteiramente alheias ao espírito solene e angustiado do Barroco. Este, porém, foi capaz de uma outra interpretação do gênero, no sentido naturalista; porque o naturalismo também é

componente do Barroco. O *Ricciardetto*, de Forteguerri[866], é uma paródia, à maneira de Pulci, da epopeia ariostiana, mas tão fantástica, cheia de aventuras enormes, que a palavra "naturalismo" não parece justa; e o *Ricciardetto* é veementíssima sátira anticlerical, contra os abusos e vícios da Cúria Romana, da qual Forteguerri era funcionário, de modo que o poema parece rebento do espírito do próprio *Lutrin*. Mas, enquanto Boileau parte de um ponto de vista antirromano, porém teológico, é Forteguerri um anticlerical em sentido popular, furioso contra gente ociosa que vive a expensas do povo. Boileau, assim como o pombaliano Dinis da Cruz e Silva, é porta-voz de uma elite, anticlerical porque culta; Forteguerri é homem do povo toscano. Os excessos de imaginação fantástica no *Ricciardetto* tampouco são exageros do ariostianismo, então já morto desde séculos; só servem para apresentar excessos de animalidade dos heróis, quase à maneira de Rabelais, ou antes, à maneira de Folengo; e Forteguerri escreve na língua grosseira, rústica, do camponês toscano. O *Ricciardetto* é um notável documento social. No século XVIII, o seu digno sucessor, o *Peder Paars*, de Holberg, revoltar-se-á contra absolutismo e feudalismo, em nome do camponês em condição servil; revoltando-se contra o peso das tradições históricas, a epopeia herói-cômica cumpriu, no fim da sua evolução, a sua vocação anti-histórica.

O número das epopeias heroicas francesas é muito menor do que o das italianas; o próprio esforço épico tem menor importância, e entre as causas desse fato está em primeira linha uma de ordem sociológica, ou antes, de relação entre situação da sociedade e situação das letras: a diferença entre a aristocracia italiana e a aristocracia francesa. Quanto à maneira de viver e de pensar, a atmosfera italiana do século XVII ainda é bastante feudal; mas feudalismo como poder social já não existia na Itália pós-medieval. Os numerosos aristocratas italianos que durante o século XVII se dedicaram às letras eram homens livrescos, eruditos; no fundo, burgueses com ares de passadismo, sonhando com a época em que os cavaleiros, cruzados a serviço da Igreja, dominaram o mundo; e essa Igreja fora a Romana, italiana. Daí a mistura de devoção eclesiástica e "patriotismo europeu" em Tasso e seus imitadores italianos. A aristocracia francesa do começo do século XVII é ainda aristocracia feudal. Richelieu a subjugará; depois, ela ainda terá força para desencadear a revolta da Fronde, vencida enfim pela arte

diplomática do italiano Mazarin; e só Luís XIV conseguirá a transformação dos feudais recalcitrantes em cortesãos. Daí a fraqueza, em número de importância, das epopeias francesas, cujos autores só acompanham uma das modas literárias da época. A sociedade aristocrática francesa exprime-se por outro gênero narrativo, por meio de uma transformação barroca do romance pastoril: o romance heroico-galante. E se este é pouco heroico e muito galante, reflete fielmente a mentalidade, misturada de preciosismo e heroísmo meramente espetacular, dos “frondeurs”; a literatura antecipou a evolução social.

O romance pastoril francês do começo do século XVII representa a última fase de evolução desse gênero renascentista: as alusões a figuras e acontecimentos contemporâneos tornam-se incisivos tópicos políticos, e o erotismo platônico dos “cortegiani”-pastores transforma-se em galanteria “preciosa”. As obras representativas dessa fase são a *Argenis*, de John Barclay, obra de um inglês afrancesado, em língua latina[867], e a *Astrée*, de D’Urfé[868]. Este último romance pastoril conseguiu até revivificar, na França, a poesia pastoril, da qual é representante um discípulo de D’Urfé, Segrais[869], tradutor elegante da *Geórgica* e autor de *Églogues*, que continuaram lidas no século XVIII. O fato literário importante na *Astrée* é a combinação do elemento pastoril com o elemento heroico. O bucolismo da *Astrée* já não é o da *Arcádia* e da *Diana*, e sim o do *Aminta* e *Pastor fido*, com o seu erotismo mais forte, quase obsceno; o elemento heroico deriva do *Amadis de Gaula*. Se a esses fatores se juntar a influência do romance da Grécia decadente, muito valorizado pelos leitores eruditos do Barroco, está pronto o romance heroico-galante[870].

Os romances heroico-galantes[871], produtos completamente ilegíveis hoje em dia, causam estranheza pelo tamanho: romances em 5 ou 10 volumes cada um são frequentes. O tamanho é consequência das histórias de aventuras neles insertas, como no *Amadis*, e da imitação do esquema do romance grego. *Theagenes e Chariclea*, de Heliodoro, *Leucippe e Clitofon*, de Achilles Tatios, e *Maravilhas do além de Tule*, de Antônios Diógenes, têm todos o mesmo enredo: dois amantes, separados por uma série de desgraças, reencontrando-se através de muitas aventuras, de modo que o interesse reside na acumulação de digressões novelísticas. Cervantes adotou esquema

semelhante em *Persiles y Segismunda*, que se passa na fabulosa paisagem nórdica de Antônios Diógenes. Os autores de romances heroico-galantes gostavam dessa Escandinávia imaginária, e também da Turquia, da Pérsia, da Índia e da África, e naturalmente da Antiguidade; mas sempre são países de imaginação sem a mínima semelhança com o Oriente ou com a antiguidade reais; os turcos, persas, indianos, gregos, do romance heroico-galante, falam e agem exatamente como aristocratas franceses do século XVII. O assunto das suas conversas intermináveis, em linguagem afetada, é a relação entre amor e política: amores entre príncipes e princesas, contrariados pela razão de Estado, e outras coisas assim, reflexos da mentalidade do Estado monárquico, em que relações diplomáticas e relações de família são idênticas. Os romances heroico-galantes são alegorias políticas da França do século XVII, espécie de *Divina Comédia* da França aristocrática. Não é possível chamar-lhes *Comédie humaine*, porque todo realismo está ausente; mas a psicologia dos sentimentos amorosos é muito elaborada, preparando-se assim um elemento característico do romance francês moderno. As análises dos sentimentos também contribuem para aumentar o tamanho. Um crítico moderno lembrou-se, em face desses romances enormes e preciosos, da sociedade decadente de Proust.

Os mais famosos romances heroico-galantes da época foram o *Polexandre* (1629/1637), de Marin Le Roy de Gomberville; a *Ariane* (1632) e a *Aspasie* (1636), de Jean Desmarts de Saint-Sorlin; *Cassandre*, *Cléopâtre* e *Faramond ou l'Histoire de France*, romance dos tempos merovíngios, de La Calprenède[872], "romans à clef" da vida do Grand Condé e dos seus amigos; e sobretudo os famosíssimos romances de Madeleine de Scudéry[873], que o seu irmão Georges assinou: *Ibrahim*, *Le grand Cyrus* e *Clélie*.

O período dos romances heroico-galantes coincide quase, se não exatamente, com a Restauração inglesa e a invasão da Inglaterra monárquica pelos costumes e letras francesas[874]. Houve imitações: a *Parthenissa* (1654), de Roger Boyle Earl of Orrery, na qual existem uns restos de fantasia spenseriana, e que foi lida e admirada ainda no século XVIII; a *Aretina* (1600), de *Sir* George Mackenzie; *Pandion and Amphigenia* (1665), de John Crowne. Fenômeno mais interessante é a influência do romance heroico-galante na tragédia da Restauração inglesa, cujos heróis amorosos, heroínas apaixonadas e "heroic couplets" rimados refletem o

estado de espírito daquela sociedade com maior precisão do que os romances franceses. Dryden tirou o assunto da *Indian Queen* (1665) do *Polexandre*, de Gomberville*; Secret Lover or The Maiden Queen* e o do *Grand Cyrus*, de Madame de Scudéry, *Almanzor and Almahide* (1672), da *Almahide*, da mesma autora. Nathaniel Lee encontrou na *Cassandre*, de La Calprenède, o assunto das *Rival Queens* (1677), e na *Clélie*, de Scudèry, o do *Lucius Junius Brutus* (1681). Em outras, mas parecidas fontes francesas, baseiam-se duas tragédias de Thomas Otway*: Don Carlos, Prince of Spain* (1676), no *Don Carlos*, romance histórico do Abbé de Saint-Réal; e *Venice Preserv'd* (1682), na *Histoire de la conjuration des Espagnols contre la République de Vénise*, do mesmo autor, obra historiográfica, bastante romanceada. Mas a expressão "história romanceada" não é exata. As obras do Abbé de Saint-Réal[875], que continuaram a ser muito lidas no século XVIII, fornecendo enredos a Alfieri e Schiller, são menos o resultado de um esforço de romancear a história do que de uma tentativa de aproximar da verdade histórica o romance heroico-galante; o Abbé, erudito e fantástico, romanceando as histórias escandalosas das cortes, é o último dos que dramatizaram ou romancearam o "maquiavelismo" lendário. Outra tentativa de dar conteúdo real ao romance heroico teve resultado mais "moderno": o *Oroonoko*, da escritora inglesa Aphra Behn[876]. Poetisa espirituosa e autora de comédias lascivas, que se deu a si mesma o apelido significativo "Astrea", Aphra Behn levou uma vida cheia de aventuras e algo duvidosa. Passou certo tempo em Surinam; *Oroonoko*, romance meio autobiográfico, descreve com realismo surpreendente os sofrimentos dos escravos pretos, e a indignação da autora exprime-se às vezes de maneira que lembra *Uncle Tom's Cabin*. Na verdade, ela pretendeu antes opor, em contraste vivo, os bárbaros primitivos aos civilizados decadentes e, portanto, corrompidos e cruéis – um processo também empregado nas comédias de Aphra Behn: acumulou as obscenidades para exaltar a virtude, conseguindo porém efeito contraproducente. Aphra Behn tinha muito talento. *Oroonoko* seria uma obra-prima se não fosse um romance heroico-galante, com os defeitos fatais do gênero.

Em outros países o romance francês foi simplesmente imitado, às vezes os imitadores realizaram obras de sucesso internacional, tais como *Calloandro sconosciuto* (1640), do italiano Giovanni Ambrogio Marini, ou a

Wonderlijke Vrijage en rampzalige doch blijendige Trouwgefallen (1668), do holandês Baltes Boekholt. Só na Alemanha se manifestam, e muito cedo, tentativas de aproximar da realidade histórica o romance heroico-galante. Mas a literatura alemã da época está mais longe da realidade que outra qualquer; os romancistas oscilam entre erudição histórica e angústias religiosas, produzindo algumas das obras mais curiosas desse curioso século[877]. O Duque Anton Ulrich de Braunschweig encheu os seus romances *Durchleuchtige Syrerin Aramena* (1669/1673) e *Roemische Octavia* (1677) com imensa erudição histórico-arqueológica, para transformá-los em livros didáticos de retórica e ciência política para príncipes e estadistas. Lohenstein[878] é melhor narrador: no seu *Grossmuetiger Feldherr Arminius* (1689/1690) sente-se a força do dramaturgo nato; o seu intuito é ressuscitar o patriotismo dos alemães humilhados, lembrando-lhes as façanhas de Armínio contra os romanos. O mais pessoal é Zesen[879]: poeta anacreôntico e poeta da melancolia religiosa, segundo os seus diferentes estados de alma. Na sua *Adriatische Rosemund* prevalecem os elementos pastoris e o ambiente holandês em que o romance se situa é descrito com muito encanto. Em *Assenat* e *Simson*, a poderosa erudição histórica e bíblica não dissimula as graves preocupações religiosas do autor. O maior sucesso coube, porém, à ultrarromântica *Des Christlichen Teutschen Gross-Fuersten Herkules und der Booehmischen Koeniglichen Valiska Wundergeschichte* (1659/1660), de Andreas Heinrich Buchholtz, e à *Die asiatische Banise*, *oder blutiges doch mutiges Pegu* (1688), vigoroso romance exótico de Heinrich Anselm Ziegler, que foram os romances mais divulgados da primeira metade do século XVIII, e dos quais ainda o velho Goethe, que os lera quando menino, se lembrava com prazer e nostalgia dos tempos idos. Todas essas obras participaram do destino da literatura barroca: foram condenadas e entregues ao esquecimento pelo gosto classicista. A poesia barroca alemã já ressuscitou; para o romance barroco também chegará, talvez, o dia.

O que é em relação à epopeia heroica o poema herói-cômico, é em relação ao romance heroico-galante o romance burlesco de Charles Sorel[880]. Os títulos *in extenso* da *Vraie histoire comique de Francion* e do *Berger extravagant* revelam bem o intuito parodístico dessas obras, ainda legíveis porque o humor burlesco se mistura com quadros vigorosos da vida burguesa. Nas histórias da literatura francesa contribuiu o fenômeno

Charles Sorel para produzir certa confusão entre a literatura burlesca e a literatura realista do século XVII, incluindo-se naquela o romance picaresco a ponto de defini-lo como produto burlesco-realista de oposição contra o espírito aristocrático. Dentro da história da literatura francesa, essa interpretação não está de todo errada. Literatura burlesca e literatura realista, ambas estão fora da literatura clássica, e por isso quase se encontram; Scarron é poeta burlesco e, ao mesmo tempo, escritor realista. Mas realismo e espírito burlesco são, na verdade, incompatíveis, porque o espírito burlesco deforma a realidade. Saint-Amant é burlesco, mas Furetière é realista. Scarron é burlesco e realista, mas não nas mesmas obras, e o seu *Roman comique* não é de modo algum um romance picaresco. O romance picaresco quase nunca é burlesco, e o seu realismo está exposto a certas dúvidas. Romance picaresco autêntico só existe, aliás, na Espanha; tudo o mais, além de algumas imitações mais ou menos servis, é outra coisa.

O grande modelo do romance picaresco, o *Lazarillo de Tormes*[881], é de 1554; o sucesso foi enorme, mas a segunda obra notável do gênero, o *Guzmán de Alfarache*, de Alemán, é de 1599. O intervalo é surpreendente e sugere a possibilidade de mudanças profundas durante esse meio século. Com efeito, o *Lazarillo de Tormes* só forneceu ao romance picaresco o esquema – narração, na primeira pessoa, da ascensão penosa de um plebeu através de misérias, humilhações, crimes e aventuras de toda a espécie – e o colorido característico, entre realismo e cinismo; mas o espírito das obras posteriores é diferente; sobretudo desapareceram no romance picaresco do século XVII as alusões satíricas, erasmianas, contra o clero. Do *Lazarillo de Tormes* só existe uma imitação feliz, e esta fora da Espanha: na Inglaterra. O *Unfortunate Traveller*, de Thomas Nash[882], é cronologicamente a primeira obra com as características do romance inglês: realismo na descrição do ambiente – os *bas-fonds* da sociedade – humorismo na caracterização das personagens, gosto de reflexões moralísticas. Nash é um pequeno Dickens do século XVI. Revela grande interesse pelas viagens e descobertas, pelos crimes sensacionais e outros acontecimentos extraordinários; seja ingenuidade de uma literatura nascente, seja curiosidade de jornalista satírico, que Nash era, em todo caso não é esse o espírito do romance picaresco, do qual ele guarda, no fundo, só uma coisa, o ambiente novelístico: as classes baixas da sociedade, mendigos, prostitutas,

criminosos. Nasceu, assim, na Inglaterra, uma tradição de romances, ou antes, novelas, de *roguery*, da malandragem[883], da qual o grande repositório é *The English Rogue*, de Richard Read e Francis Kirkman[884], vasta coleção de novelas, autobiografias verdadeiras ou fictícias, anedotas, reflexões morais, sobre esse mundo da perdição. O elemento picaresco só reaparecerá muito mais tarde, e inteiramente anglicizado, em Defoe, Fielding e Smollett.

As reflexões e meditações moralísticas no *Unfortunate Traveller* parecem, à primeira vista, muito semelhantes às digressões do *Guzmán de Alfarache* e de outros romances picarescos espanhóis. Mas Nash é otimista, enquanto Alemán pertence à tradição estoica espanhola, da qual não existe *pendant* na Inglaterra. Esse estoicismo já aparece no *Lazarillo de Tormes*, como sabedoria de humanista plebeu, de erasmiano decaído, que o autor, provavelmente, era. Mas só no *Guzmán de Alfarache* e nos romances posteriores o estoicismo espanhol é aquela mistura de melancolia resignada ("desengaño") e cinismo frio ("todo mentira, todo falso") que é tão típico do Barroco. Esse naturalismo não é uma apresentação fiel da realidade social; antes se trata de uma deformação da realidade, correspondendo à desvalorização violenta do mundo por aquela filosofia sombria. É isso o que caracteriza o romance picaresco barroco. Não existe nada de semelhante fora da Espanha; os estrangeiros equivocaram-se, transformando em suas imitações o estoicismo cínico em sátira burlesca ou crítica social. Está equidistante de ambas o romance picaresco[885].

O primeiro romance picaresco do Barroco, o *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán[886], é o mais importante de todos. A sua fama póstuma foi prejudicada pela vizinhança cronológica do *D. Quixote* e pelo seu tamanho, que assusta a leitores modernos; só recentemente a crítica literária começou a apreciar devidamente essa obra, uma das maiores da literatura espanhola e da literatura universal. Guzmán conta, na primeira pessoa, as suas aventuras, que constituem um panorama enorme da vida espanhola dos começos do século XVII. Mas o romance não é meramente espanhol nem uma "period piece"; é um comentário da vida humana, de valor permanente. Guzmán passa a vida como malandro, jogador, falso fidalgo em Toledo, soldado, mendigo em Roma, palhaço do embaixador da França, alcoviteiro, comerciante logo falido, aluno de seminário teológico, rufião de sua própria

mulher, ladrão, presidiário, penitente enfim. O interesse novelístico e histórico da obra é extraordinário, e Alemán conta os acontecimentos mais repugnantes com aquela frieza cínica que é o apanágio de uma estirpe inteira de grandes romancistas, com análise implacável dos motivos psicológicos, em estilo elegante com ligeiras reminiscências de sintaxe latina. Alemán traduziu Horácio para o castelhano; e sempre guardou a compostura algo aristocrática do seu modelo, certo ar de superioridade. O resultado é um contraste fortíssimo entre a baixeza das personagens e a nobreza da apresentação. Só por vezes, quando o caráter autobiográfico da narração está por demais evidente, Alemán revela certa emoção, embora nunca efusiva; no meio da corrupção moral mais completa, Guzmán continua, pelo menos perante o foro íntimo, um *gentleman* perfeito. O panorama da época é desolador; Valbuena Prat chama ao *Guzmán de Alfarache* "o livro da decadência fatal da Espanha", e considera Alemán como espectador consciente e pessimista do desastre político, militar e moral da pátria, como precursor da atitude da geração de 1898. Contudo, o *Guzmán de Alfarache* não é obra realista, à maneira de "Rinconete y Cortadillo", de Cervantes; Alemán deforma a realidade, caricaturando-a até excessos de monstruosidade, em claro-escuro fantástico, como os grandes ilustradores do Barroco, como um Callot. O motivo, ou antes, um dos motivos da deformação, é o sentimento vivo da injustiça social neste mundo, que sujeita o pobre a todas as humilhações e corrupções e garante ao bem-nascido, não menos corrupto, a impunidade e a vida fácil: "yo sufro las afrentas de que nascen tus honras". O romance picaresco é o desmascaramento cruel do ideal aristocrático do Barroco, que já não é realidade, como na Idade Média, nem poesia romântica, como na Renascença, e sim uma imposição mentirosa. Só os pícaros observam ainda o código de honra; mas não lhes serve para nada. O mundo de Alemán é um inferno. Mas Guzmán não se revolta. Seu esforço desesperado é outro: transformar esse inferno em purgatório. No fundo da alma do pícaro existe um desejo de purificação do qual é difícil dizer se se trata de ascetismo castelhano ou de estoicismo barroco; na verdade, ambos os motivos estão presentes e dão como resultado as digressões e reflexões morais, que interrompem a cada passo a narração do pícaro cínico e imoral, exprimindo uma filosofia pessimista e resignada da vida. Essas digressões são, em parte, responsáveis pelo tamanho exagerado do

romance; dificultam, hoje, a sua leitura; e Lesage, que se aproveitou de episódios do *Guzmán* para o *Gil Blas*, já manifestou desagrado para com os "sermões intermináveis" do pícaro moralista. É que Lesage já não era homem barroco. Os contemporâneos compreenderam melhor a índole da obra, de modo que, apesar de tamanho e "sermões", apareceram do *Guzmán de Alfarache*, entre 1599 e 1605, nada menos que 23 edições – o maior sucesso de livraria da literatura espanhola. O êxito foi tão grande que, antes da publicação da segunda parte, em 1604, um autor sob pseudônimo, talvez certo Juan Martí, publicou em 1602 uma segunda parte apócrifa, que aliás muito bem se enquadra no conjunto, ao ponto de se levantarem dúvidas quanto à autoria e subsistir até hoje um problema bibliográfico em torno do *Guzmán de Alfarache*. À autêntica segunda parte, Alemán deu-lhe o subtítulo *Atalaya de la vida humana*, frisando o sentido filosófico da obra: "Todo fue vano, todo mentira, todo ilusión, todo falso y engaño de la imaginación, todo cisco y carbón, como tesoro de duende..." É expressão perfeita da mentalidade angustiada do Barroco, condensada em doutrina estoica e ascética, e contrastada com as experiências vitais que desmentem todas as doutrinas e só deixam na boca o gosto amargo de "cisco y carbón". Mas quem diria que essa experiência é somente do homem barroco? O *Guzmán de Alfarache*, obra bem barroca e bem espanhola, é um comentário permanente da vida humana.

Entre a grande massa dos romances espanhóis – exploração de um gênero em moda – encontram-se algumas obras diferentes, em parte notáveis; e quanto mais diferentes do tipo autêntico, tanto melhor compreensíveis e imitadas no estrangeiro. O romance da *Pícara Justina*, de López de Úbeda[887], apresenta a novidade de um pícaro feminino; mas o valor da obra, os hispanistas encontram-no apenas na riqueza do vocabulário popular, na matéria folclórica. *The English Rogue* é coisa semelhante. O outro pícaro feminino que se tornou notório, *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo[888], evoca um grande nome, e não sem direito: a pícara desse romance é uma filha do povo, corrompida nos círculos cortesãos, caindo depois até o fim trágico. Os estrangeiros interpretaram essa obra – que é do espírito de Mateo Alemán – como um belo romance sentimental, e gostaram dele; dele fez Scarron, nos *Hypocrites*, uma versão francesa, que não deixará de repercutir até em *Manon Lescaut*. O romance picaresco

toma feição mais psicológica e portanto mais geralmente humana, mais europeia, no *Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel[889], obra meio autobiográfica, na qual espírito engenhoso e sentimentalismo delicado colaboram para produzir uma obra de valor universal, que agradou em toda a parte: uma imitação holandesa, o *Vermakelijke Avonturier* (1695), de Nicolaes Heinsius Junior[890], é um dos romances mais espirituosos do século; e Lesage saberá aproveitar-se do *Marcos de Obregón* para o *Gil Blas*. Mas o romance francês é incontestavelmente uma obra de estilo e mentalidade diversas.

O melhor romance picaresco, depois do *Guzmán de Alfarache*, é a *Vida de Buscón* ou *El gran tacaño*: não podia ter resultado diferente a tentativa, no gênero, de um escritor tão grande como Quevedo[891]. A obra revela o autor: na amargura satírica, na força caricaturesca, na arte barroca de justapor contrastes violentos, na atmosfera sombria. A *Vida de Buscón* reúne, com a maior concisão, todas as qualidades do gênero; mas ao lado do *Guzmán de Alfarache* é apenas uma novela.

Os romances picarescos de Castillo Solórzano[892] são de qualidade algo inferior. Todos os autores do gênero se aproveitaram da novelística italiana para os seus enredos, principalmente quanto aos episódios e contos insertos, e Castillo Solórzano voltou mesmo à técnica da novela italiana: os seus romances são antes coleções de contos. Por isso, imitaram-no na Itália, onde Andrea Cavalcanti (1610-1673) revivificou a antiga arte florentina de narrar facécias e burlas, nas deliciosas *Notizie intorno alla vita di Curzio da Marignolle*.

Nas histórias antigas da literatura espanhola, Cristóbal Lozano[893] aparece – enquanto seu nome aparece – como dramaturgo de segunda ou terceira categoria, entre os discípulos de Calderón; a técnica das suas peças é frouxa e pouco artística, a atmosfera é fantástica e sombria. Essas peças estão incluídas, ao lado de novelas, nos romances de Lozano, aos quais a historiografia literária não deu importância alguma, tratando-se de leitura popular das classes baixas dos séculos XVII e XVIII. Mas esses romances são produtos muito curiosos. *Los reyes nuevos de Toledo*, história da capela sepulcral dos “Reyes nuevos” na catedral de Toledo, da qual Lozano era capelão, é a combinação fantástica de um romance de cavalaria com uma

história não menos fantástica dos reis medievais de Castela. De outro lado, um título como *Soledades de la vida*, *y Desengaños del Mundo* evoca toda a mentalidade barroca. Lozano mistura da maneira mais curiosa o tipo picaresco com a atmosfera calderoniana, produzindo a imagem de uma Espanha real e fantástica ao mesmo tempo, como um conjunto de quadros de Greco e Ribera, Zurbarán e Valdés Leal. Os românticos espanhóis do começo do século XIX conheciam e apreciavam esse escritor popular, hoje esquecido, que forneceu a Espronceda e Zorrilla a matéria de sua "Espanha antiga": visões fúnebres, igrejas misteriosas, palácios encantados, aparições de espectros, fidalgos mendigos e ministros assassinos. É o ponto em que Barroco e Romantismo se encontram, desmentido decisivo ao pretenso realismo do romance picaresco. Não há nada de semelhante fora da Espanha.

O romance picaresco fora da Espanha torna-se fatalmente outra coisa. Desaparece a situação social da vagabundagem, típica da Espanha da época do mercantilismo falido, e desaparece o estoicismo, que é na Espanha espécie de filosofia do homem da rua. O que fica é o realismo na descrição dos costumes, a sátira contra os ócios e vícios dos nobres, o humorismo de certas situações, tudo quanto caracteriza o chamado romance realista do século XVII na França[894]. Nada tem que ver com a literatura burlesca das epopeias herói-cômicas, a não ser o fato de que os seus autores escreveram também, por vezes, poemas assim. Mas quem podia fazer romance realista na França dos "précieux" e dos classicistas acadêmicos senão os párias da corte e da Academia, os poetas burlescos?

Paul Scarron[895], o criador do romance pícaro-burlesco, foi polígrafo, *virtuose* de todas as maneiras de divertir a gente. As suas comédias, tiradas de peças espanholas, não passam de Divertimentos; diversões são também os seus poemas herói-cômicos, à maneira italiana, a *Gigantomachie* e a *Enéide travestie*. A necessidade de arranjar novos e sempre novos meios de divertir levou o conhecedor da literatura espanhola ao romance picaresco, do qual deu versões livres, como revela a comparação dos *Hypocrites* com a *Hija de Celestina*, de Salas Barbadillo. Só o seu *Roman comique* é mais original em todos os sentidos: do romance picaresco apenas conserva a apresentação dos acontecimentos em viagens – embora transformando a simbólica "viagem pela vida" em viagem real para Le Mans – e o nome melancólico do herói: Le Destin. O ambiente burguês daquela cidade

provinciana de Le Mans e a miséria dos atores cômicos viajantes são caracterizados com realismo insubornado, enquanto o hábito da poesia burlesca produz as cenas humorísticas, irresistíveis, nas quais se defrontam os versos sublimes das tragédias representadas e a miséria material e moral dos atores. A propósito de Scarron já se lembrou Fielding; preferimos pensar em Smollett. Nunca mais a França produziu romance tão ingênuo e engenhoso.

Ao *Roman comique*, de Scarron, já se fez justiça; do *Roman bourgeois*, de Furetière[896], não existe edição acessível nem, sobre ele, estudo completo. Parece produzir efeitos póstumos a cólera da Académie Française, que excluiu o escritor por haver publicado um dicionário da língua francesa antes de sair o dicionário oficial. Furetière, com efeito, era acadêmico, amigo de Boileau, do qual aceitou a estética "naturalista" – interpretando-a de maneira diferente – e amigo de Molière, do qual é patrício no sentido mais estrito da palavra: são dois parisienses. Mas enquanto Molière é o dramaturgo "de la cour et de la ville", é Furetière o romancista apenas da "ville", dos burgueses de Paris e dos "parasitos" da vida burguesa, dos boêmios literários; é burguês com consciência, embora com o espírito e as franquezas morais do literato profissional. A mistura de burguês e literato deu o acadêmico e classicista – Furetière já não é burlesco e sim realista autêntico, precursor longínquo de Balzac. É um escritor admirável na apresentação de personagens cômicas e na narração viva. Mas foi somente André Gide, o burguês classicista, que se lembrou do *Roman bourgeois* a propósito de um inquérito sobre "les dix romans français que je préfère".

Furetière, como todos os romancistas realistas do século XVII, aprendeu no romance picaresco certos truques da técnica novelística e, antes de tudo, a coragem de apresentar a realidade; mas o *Roman bourgeois* não tem nada que ver com o *Guzmán de Alfarache* ou com *El gran tacaño*. A confusão é dos historiadores do século XIX. Quando Lesage apareceu com o seu *Gil Blas*, o primeiro romance picaresco em língua francesa, e contudo de espírito tão diferente, a obra deu a impressão de novidade absoluta.

O material do romance picaresco é o povo; mas os seus autores são homens letrados, cultos e até eruditos. O interesse pelo folclore, por tradições, contos, canções populares, é típico do Barroco: no século XVII descobriu Franciscus Junius a literatura anglo-saxônica, e Brynjulf Sveinsson a *Edda*.

A incansável erudição enciclopédica da época devora e rumina tudo, até a literatura oral. O tipo do folclorista erudito foi Michelangelo Buonarroti[897], o sobrinho do grande artista. Na Toscana, que é há quatro séculos a terra mais letrada da Europa, descobriu tesouros de fala popular na boca dos camponeses; em vez de colecioná-los em dicionários, apresentou-os em comédias populares – *Tancia*, *La Fiera* – que o seu espírito malicioso de florentino lhe inspirou. Em terra de civilização ainda mais antiga, entre os camponeses de Nápoles, o aristocrata erudito Giambattista Basile[898] descobriu as maravilhas linguísticas do dialeto da região; aplicando-o nas églogas das *Muse napoletane*, saíram poesias inteiramente diferentes de todas as éclogas estilizadas da Renascença ou do Barroco: cenas fielmente realistas da vida popular napolitana. Mas Basile tornou-se famoso, sobretudo, pela descoberta, também na boca dos camponeses napolitanos, dos contos de fadas, de cuja existência a literatura culta nunca tivera conhecimento; eram versões mediterrâneas dos contos de fadas que são propriedade comum dos povos indo-germânicos e que todo o mundo conhecerá nos *Contes de ma mère l'Oye*, de Charles Perrault, e nos *Contos de fadas para as crianças*, dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Mas, quando Basile reuniu, no *Cunto de li cunti* – outra vez em dialeto napolitano – esses contos populares, as suas reminiscências literárias das epopeias e do *Amadis* intervieram; e interveio muito mais a sua própria imaginação vivíssima, produzindo as narrações mais fabulosas que existem no mundo; e, apesar do dialeto napolitano, também interveio o gosto marinista, em forma de linguagem pomposa e complicada, que a todo o momento se converte em burlesca. Em suma: o *Cunto de li cunti* é uma das obras literárias mais curiosas do Barroco; e mereceu a honra de sugerir o interesse pela poesia popular ao napolitano Giambattista Vico. Mais tarde, o editor moderno do *Cunto de li Cunti* será o napolitano honorário Benedetto Croce.

A antítese mais perfeita desses folclorismos eruditos é a poesia de Petter Dass[899], pastor protestante, perdido numa paróquia do extremo norte da Noruega, Dass também não era alheio à erudição enciclopédica da sua época, e as suas "Vise" são salmos e canções eclesiásticas de angústia barroca. A sua obra principal, *Nordlands Trompet*, é um poema descritivo da natureza do Norte ártico e da vida dos pescadores e camponeses. O objetivo de Dass é, mais uma vez, meio erudito: o vigário pretendeu enriquecer os

conhecimentos de geografia pátria. Mas esse homem simples e sincero disse o que viu, com todos os prosaísmos e rudezas da sua gente. Dass é o fundador de uma literatura, da literatura norueguesa. Na segunda metade do século XVIII, a obra de Dass continuar-se-á através dos folcloristas do pré-romantismo.

Quando esse espírito popular – não o estoicismo erudito de um Alemán ou Quevedo – chega a informar um romance picaresco, eis o *Simplicissimus Teutsch*, de Grimmelshausen[900], um dos maiores livros do século XVII, um livro ainda hoje terrivelmente vivo. A literatura alemã barroca é bastante rica e, após o desprezo de três séculos, só agora devidamente apreciada; mas não é original, é literatura de segunda mão, de uma elite italianizada e afrancesada, sem raízes no espírito nacional. Espírito nacional não existe num país devastado durante 30 anos, e da maneira mais radical, pelos mercenários de todas as nações. O *Simplicissimus* é um panorama da Alemanha durante essa grande guerra: aldeias incendiadas, saques e violações, crimes e perversões de toda a espécie permanecendo impunes, gente e bichos morrendo de fome, ortodoxias fanáticas e bruxas queimadas, mercenários furiosos e eruditos supersticiosos e régulos e aristocratas pomposos – o *Simplicissimus* é o grande documento de tudo isso. O horror seria insuportável se não fosse o humorismo de Grimmelshausen, às vezes irônico, às vezes brutal, introduzido por um truque genial: o seu herói, o Simplicissimus, é um "simples", quer dizer, um menino que cresce, tornando-se adolescente e homem, observando e relatando aqueles horrores com espírito da mais perfeita ingenuidade; daí, tudo estar apresentado da maneira mais nua, mais cruel do que poderia ser o relato de um observador crítico, de espírito já formado; e tudo está atenuado por um raio de humorismo juvenil e pelo raio de esperança de que aqueles horrores acabarão, um dia. Mas, quando a guerra realmente acaba, Simplicissimus, agora já homem que passou por todas as experiências, torna-se de repente cristão e até eremita, retirando-se do mundo. É o exemplo do *Guzmán de Alfarache* que Simplicissimus está seguindo, e o romance da sua vida é realmente um romance picaresco, o único autêntico que foi escrito fora da Espanha, porque o seu autor, homem do povo, aprendeu na sabedoria popular algo parecido com o estoicismo popular dos espanhóis; apenas, o estoicismo de Grimmelshausen é o de um cristão, embora sem dogma. No seu "desengaño del mundo"

repercute a desilusão em face da luta insincera, luta materialista, entre católicos e protestantes. Aquilo a que Grimmelshausen aspirava era um cristianismo além das confissões dogmáticas, e o caminho da vida do seu Simplicissimus é um caminho de educação e autoeducação, através das tentações e experiências da vida. O *Simplicissimus* foi comparado a outra grande obra alemã de educação religiosa: o *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach; e também já foi comparado à grande obra de autoeducação profana, o *Wilhelm Meister*, de Goethe. As comparações estão certas, do ponto de vista da evolução histórica: Grimmelshausen criou o "Bildungsroman", o "romance de educação", variedade especificamente alemã do gênero "romance". Quanto ao valor literário é o *Simplicissimus* a maior obra da literatura alemã entre o *Nibelungenlied* e Goethe.

Durante todo o século XIX, o esquecimento completo da literatura barroca produziu a impressão de ser o *Simplicissimus* um fenômeno único, isolado, um oásis num deserto literário. Os companheiros literários de Grimmelshausen descobriram-se pouco a pouco, e o mais curioso deles só recentemente: Johannes Beer[901], conhecido há muito como músico austríaco e agora identificado com os vários pseudônimos que usou para assinar os seus romances, cheios de material folclórico e humorismo popular, às vezes de um sopro épico. O elemento satírico do romance picaresco aparece em forma bastante original nas comédias de Christian Reuter[902], quadros vivíssimos da vida estudantil, na Leipzig do século XVII. Reuter utilizou-se da personagem de Schelmuffsky, grande fanfarrão nas comédias, para escrever um verdadeiro romance picaresco, narração de uma viagem fabulosa, inteiramente inventada. Enfim, a mentira transformou-se em utopia na *Insel Felsenburg*, de Schnabel[903]: a fuga do pícaro de uma Saxônia pitoresca para uma ilha deserta, já não à procura da grande sorte ou da salvação da alma, mas de um Estado ideal, utópico, segundo as ideias do século XVIII. O romance de Schnabel já é imitação do *Robinson Crusoe*; mas o modelo é mais "moderno". O século XVIII de Schnabel não é o da Ilustração; é – como o revela o seu outro romance, *Der im Irrgarten del Liebe herumtaumeledde Cavalier* – uma Saxônia galante, de estatuetas de porcelana de Meissen; o Rococó é o herdeiro imediato do Barroco.

822 P. de Bouchaud: *La pastorale italienne*. Paris, 1920.

823 Sobre Torquato Tasso, cf. nota 832.
Aminta (1573).
Edições por A. Solerti, Torino, 1901, e por G. Lipparini, Milano, 1925.
G. Carducci: *Sull'Aminta del Tasso saggi tre*. Firenze, 1896. (*Opere*, vol. XV.)

824 Giambattista Guarini, 1538-1612.
Il Pastor fido (1590); *Rime* (1598).
Edição por G. Brognoligo, Bari, 1914.
V. Rossi: *Giambattista Guarini e il "Pastor Fido"*. 2.ª ed. Torino, 1926.
M. Marcazzan: "Guarani e la tragicomedia". (In: *Critica e Storicismo*. Bergamo, 1945.)

825 A. Mazzoleni: *La poesia drammatica pastorale in Italia*. Bergamo, 1888.
E. Carrara: *La poesia pastorale*. Milano, 1909.

826 Guidobaldo Bonarelli della Rovere, 1563-1608.
Filli di Sciro (1607).
B. Ottone: *La Filli di Guidobaldo Bonarelli e la poetica del dramma pastorale*. Ferrara, 1931.

827 Giulio Cesare Cortese, 1571-1627.
Rosa (1621); poema rústico *Vajasseide* (1621).
A. Ferolla: *Giulio Cesare Cortese, poeta napoletano del secolo XVII*. Napoli, 1907.

828 J. Marsan: *La pastorale dramatique en France à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe siècle*. Paris, 1905.

829 W. W. Greg: *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*. London, 1906.

830 Thomas Randolph, 1605-1635.
Poems and Amyntas (1638).
K. Kottas: *Thomas Randolph, sein Leben und seine Werke*. Wien, 1909.
G. C. Moore Smith: "Thomas Randolph". (In: *Proceedings of the British Academy*, 1927.)

831 L. Olschki: *Giambattista Guarini's "Pastor fido" in Deutschland*. Leipzig, 1908.

832 Torquato Tasso, 1544-1595. (Cf. nota 823.)
Rinaldo (1562); *Aminta* (1573); *Gerusalemme liberata* (escr. até 1575, publ. 1581); *Rime* (1582); *Torrismondo* (1587); *Il mondo creato* (1592); *Dialoghi* (1580/1592); *Gerusalemme conquistata* (1592); *Rime* (1592/1593); *Intrighi d'amore* (1604).
Edições: *Gerusalemme liberata* por A. Solerti, 2 vols., Firenze, 1895/1896, e por L. Bonfigli, Bari, 1930.
Rime por A. Solerti, 2 vols., Bologna, 1898/1902.
Teatro por G. Carducci. Bologna, 1895.

A. Solerti: *Vita di Torquato Tasso*. 3 vols. Torino, 1895.
A. Sainati: *La lirica di Torquato Tasso*. 2 vols. Pisa, 1912/1915.
G. Bonanni: *Saggio sullo spirito lirico del Tasso*. Firenze, 1913.
A. Marenduzzo: *La vita e le opere di Torquato Tasso*. Livorno, 1916.
G. B. Cervellini: *Torquato Tasso*. 2 vols. Messina, 1918/1920.
E. Donadoni: *Torquato Tasso*. 2 vols. Firenze, 1921.
W. P. Ker: *Tasso*. London, 1925.
L. Tonelli: *Torquato Tasso*. Torino, 1935.
C. Previtera: *La poesia e l'arte de Tasso*. Messina, 1936.
G. Natali: *Torquato Tasso*. Roma, 1943.
G. Getto: *Interpretazione del Tasso*. Napoli, 1951.
B. T. Sozzi: *Studi sul Tasso*. Pisa, 1954.

833 Cf. nota 823.

834 Th. Spoerri: *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*. Zuerich, 1922.

835 Cf. "Poesia e teatro da contrarreforma", nota 751.

836 Diego de Hojeda, 1570-1615.
La Cristiada (1611). – Edição Corcoran, Washington, 1935.
P. J. Rada y Ganio: *La Cristiada*. Madrid, 1917.
F. Pierce: *The Heroic Poem of the Spanish Golden Age*. London, 1947.

837 R. A. Sayce: *The French Biblical Epic in the Seventeenth Century*. Oxford, 1955.

838 Cf. "Misticismo, moralismo e classicismo", nota 1045.

839 H. H. Krempien: *Der Stil der "Davideis" von Cowley*. Hamburg, 1936.

840 A. Belloni: *Il poema epico e mitologico*. Milano, 1911.

841 Luigi Alamanni, 1495-1556.
Opere toscane (1533); *La coltivazione* (1546); *Avarchide* (publ. 1570).
H. Hauvette: *Un exilé florentin à la cour de France au XVIe siècle. Luigi Alamanni, sa vie et son oeuvre*. Paris, 1903.

842 Bernardo Tasso, 1493-1569.
Amadigi di Gaula (1544); *Rime* (1560).
E. Williamson: *Bernardo Tasso*. Cambridge, Mass., 1951.

843 A. Belloni: *Gli epigoni della "Gerusalemme liberata"*. Padova, 1893.

844 Cf. “Poesia e teatro da contrarreforma”, nota 758.

845 Bernardo de Balbuena, 1568-1625.
El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XVII.
J. Van Horne: *El Bernardo by Balbuena. A Study of the Poem.* Urbana (Ill.), 1927.
J. Van Horne: *Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica*. Urbana, 1940.

846 Cf. “Renascença internacional”, nota 549.

847 Notícias pormenorizadas sobre os poetas épicos espanhóis em:
G. Ticknor: *History of Spanish Literature*. 6.ª ed. New York, 1888.
I. Fitzmaurice-Kelly: *História de la literatura española* (tradução castelhana, anotada por A. Bonilla y San Martín). Madrid, 1905.

848 Teóf. Braga: *Os Seiscentistas*. Porto, 1916.
Fid. de Figueiredo: *História da Literatura Clássica. 2.ª Época 1580-1756.* Lisboa, 1920.
Fid. de Figueiredo: *A Épica Portuguesa no Século XVI*. São Paulo, 1938.
H. Cidade: *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*. Vol. I. 2.ª ed. Coimbra, 1942.

849 Brás Garcia de Mascarenhas, 1596-1656.
Viriato Trágico (publ. 1699).
A. Ribeiro de Vaconcelos: Brás *Garcia de Mascarenhas. Estudo de Investigação Histórica.* Coimbra, 1922.

850 R. Toinet: *Quelques recherches autour des poèmes héroiques épiques français du XVIIe siècle.* Paris, 1899.
A. Marni: *Allegory in the French Heroic Poem of the Seventeenth Century*. Princeton, 1936.

851 Cf. “Poesia e teatro da Contrarreforma”, nota 786.

852 William Chamberlayne, 1619-1689.
Pharonnida (1659).
Edição por S. W. Singer, London, 1920.
A. Higgins: *Secular Heroic Epic Poetry of the Caroline Period*. Bern, 1953.

853 Cf. “Renascença international”, nota 591.
V. Setschkareff: *Die Dichtung Gundulic's und ihr poetischer Stil. Ein Beitrag zur Erforschung des literarischen Barock*. Bonn, 1952.

854 Conde Nicolau Zrinyi, 1620-1664.
Obsidio Szigetiana Zrinyade (1651).

H. C. G. Stier: *Zrinyi und die Zrinyade*. 2ª ed. Budapest, 1876.
G. Szechy: *Nicolau Zrinyi*. 5 vols. Budapest, 1896/1902.
M. Sántay: *Zrinyi e Marino*. Budapest, 1915.

855 Karlernst Schmidt: *Vorstudien zu einer Geschichte des komischen Epos*. Halle, 1953.

856 N. Busetto: *La poesia eroicomica. Saggio d'una nuova interpretazione*. Venezia, 1903.

857 V. Santi: *La storia nella "Secchia Rapita"*. Modena, 1909.

858 A. Belloni: "La poesia del ridere". (In: *Seicento*. Milano, 1929.)

859 Alessandro Tassoni, 1565-1635.
Pensieri diversi (1608); *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* (1609); *Filippiche contro gli Spagnuoli* (1614/1615); *La Secchia Rapita* (1622).
Edição de *La Secchia Rapita* por G. Rossi, Bari, 1929.
E. Giorgi: *Alessandro Tassoni e la "Secchia Rapita"*. Trapani, 1921.
G. Bertoni: *Alessandro Tassoni*. Firenze, 1935.

860 Francesco Bracciolini, 1566-1645. (Cf. "Renascença internacional", nota 991.)
Poema herói-cômico: *Scherno degli dei* (1618-1626).
Epopeias heroicas: *La Croce riacquistata* (1605/1611); *L'Elezione di Urbano VIII* (1628); *La Bulgheria convertita* (1637).
Idílio: *Batino* (1618).
M. Barbi: *Notizie della vita e delle opere di Francesco Bracciolini*. Firenze, 1897.

861 José de Villaviciosa, 1589-1618.
La Mosquea (1615).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XVII.
A. González Palencia: "José de Villaviciosa y 'La Mosquea'". (In: *Boletín de la Real Academia Española,* 1925.)

862 Cf. "Misticismo, moralismo e classicismo", nota 1048.

863 Sobre Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), cf. "Misticismo, moralismo e classicismo", nota 1098.
Le Lutrin (1673/1683).
W. Knaacke: *"Le Lutrin" de Boileau et "The Rape of the Lock" de Pope*. Nordhausen, 1883.

864 Samuel Butler, 1612-1680.
Hudibras (1663, 1664, 1678).

Edição por A. R. Waller, 2 vols., London, 1908. (Vol. III, suplemento, edit. por R. Lamar, London,1928.)
W. F. Smith: in *The Cambridge History of English Literature*. Vol. VIII. 2ª ed., 1920.
I. Veldkamp: *Samuel Butler*. Hilversum, 1923.
E. A. Richards: *Hudibras in the Burlesque Tradition*. New York, 1937.

865 E. A. Richards: *Hudibras in the Burlesque Tradition*. New York, 1937.

866 Niccolò Forteguerri, 1674-1735.
Ricciardetto (escrito entre 1716 e 1725; publicado em Paris, 1738).
F. Bermini: *Il "Ricciardetto" di Niccolò Forteguerri*. Bologna, 1900.

867 Cf. "Renascença internacional", nota 585.

868 Cf. "Renascença internacional", nota 586.

869 Jean Regnauld de Segrais, 1624-1701.
Athys, pastorale (1635); *Eglogues* (1658).
A. Gasté: *Notes sur Segrais*. Paris, 1887.

870 J. Bonfiglio: *Les sources littéraires de l'"Astrée"*. Torino, 1911.

871 E. Cohn: *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts*. Berlin, 1921.
M. Magendie: *Le roman français au XVIIe siècle. De l'"Astrée" au "Grand Cyrus"*. Paris, 1933.

872 Gautier de Costes de la Calprenède, 1610-1663.
Cassandre (1642/1645); *Cléopâtre* (1647); *Faramond ou L'Histoire de France* (1661).
E. Seillière: *Le romancier du Grand Condé: La Calprenède*. Paris, 1921.

873 Madeleine de Scudéry, c. 1627-1681.
Ibrahim ou l'Illustre Bassa (1641); *Artamène ou Le Grand Cyrus* (1649/1653); *Clélie* (1654/1661); *Almahide ou l'esclave reine* (1660/1663).
Cl. Aragonnès: *Madeleine de Scudéry, reine du Tendre.* Paris, 1934.
G. Mongrédien: *Madeleine de Scudéry et son salon*. Paris, 1947.

874 C. E. Miller: *The Influence of the French Heroico-Historical Romance on Seventeenth Century English Prose Fiction*. Charlotteville, 1940.
W. Mann: *Drydens heroische Tragödien als Ausdruck hoefischer Barockkultur*. Tübingen, 1932.

875 César Vischard, abbé de Saint-Réal, 1639-1692.

Histoire de la conjuration des Espagnols contre la République de Vénise (1674); *Histoire de Dom Carlos* (1691).
G. Dulong: *L'abbé de Saint-Réal. Étude sur les rapports de l'histoire et du roman au XVIIe siècle*. Paris, 1921.

876 Aphra Behn, 1640-1689. (Cf. "O rococó", nota 1208.)
Oroonoko (1688) – Comédias: *The Rover* (1677/1681); *The Feigned Courtezans* (1679); *The Lucky Chance* (1686); etc.
Edição por M. Summers, 6 vols., London, 1915.
V. Sackville-West: *Aphra Behn, the Incomparable Astrea*. London, 1927.

877 F. Bobertag: *Geschichte des Romans in Deutschland*. 2 vols. Berlin, 1876/1884.

878 Cf. "O barroco protestante"; nota 991.

879 Philipp von Zesen, 1619-1689.
Poesias: *Der Rosenmund* (1651).
Romances: *Adriatische Rosemund* (1645); *Assenat* (1670); *Simson* (1679).
H. Koernchen: *Zesen's Romane*. Leipzig, 1912.
Heinr. Meyer: *Der deutsche Schäferroman des 17. Jahrhunderts*. Leipzig, 1927.

880 Charles Sorel, 1599-1674.
La vraie histoire comique de Francion, en laquelle sont découvertes les plus subtiles finesses et trompeuses inventions tant des hommes que des femmes de toutes sortes que conditions et d'âges, non moins profitable pour s'en garder que plaisante à la lecture (1622); *Le Berger extravagant où parmi des fantasies amoureuses on voit les impertinences des romans et de la poésie* (1627).
Edição de *Francion* por E. Roy, 4 vols., Paris, 1924/1931.
E. Roy: *La vie et les oeuvres de Charles Sorel*. Paris, 1891.

881 Cf. "Renascença internacional", nota 617.

882 Thomas Nash, 1567-1601.
The Unfortunate Traveller, or the Life of Jack Wilton (1594).
Edição por H. F. B. Brett-Smith. Oxford, 1927.
J. W. H. Atkins (In: *The Cambridge History of English Literature*. Vol. III. 3.ª ed. Cambridge, 1930).
F. Stamm: *Thomas Nash*. Basel, 1930.
F. T. Bowers: "Thomas Nash and the Picaresque Novel". (In: *Studies in Honor of John Calvin Metcalf.* Charlotteville Va., 1941.)

883 F. W. Chandler: *The Literature of Roguery*. 2 vols. New York, 1907.

884 Richard Head, c. 1637-c. 1686, e Francis Kirkman, c. 1632-c. 1674.
The English Rogue, described in the Life of Meriton Latroon. Being a Compleat History of the Most Eminent Cheats (1665, 1668, 1671). 10.ª ed., de 1786 (reimpressa, London, 1928).

885 A. Mireya Suárez: *La novela picaresca y el pícaro en la literatura española*. Madrid, 1928.
M. Bataillon: *Le roman picaresque*. Paris, 1931.
J. L. Sánchez Trincado: *La novela picaresca*. Valencia, 1933.
A. Valbuena Prat: *La novela picaresca en España*. Madrid, 1943.
G. T. Northrup; *The Picaresque Novel*. New York, 1935.
R. Alter: *Rake's Progress. Studies in the Picaresque Novel*. Cambridge, Mass., 1954.

886 Mateo Alemán, 1547-c. 1614.
Guzmán de Alfarache (I Parte, 1599; II Parte, *Atalaya de la vida humana*, 1604.)
Edições: Biblioteca de Autores Españoles, vol. III; por J. Cejador, Madrid, 1931, e por S. Gili Gaya, Madrid, 1942.
F. Rodríguez Marín: *Vida de Mateo Alemán*. Madrid, 1907.
U. Cronan: "Mateo Alemán and Miguel de Cervantes". (In: *Revue Hispanique*, 1911.)
G. Calabritto: *I romanzi picareschi di Mateo Alemán e Vicente Espinel*. Valetta, 1929.
A. Capdevila: "Guzmán de Alfarache o el pícaro moralista". (In: *Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias*. Buenos Aires, 1943.)
C. Moreno Baez: "Lección y sentido del *Guzmán de Alfarache*". (In: *Revista de Filología Española*, Anejo XL, 1948.)

887 Francisco López de Úbeda [sécs. XVI-XVII].
Libro de entretenimiento de la pícara Justina (1605). (A autoria de López de Úbeda – hipótese de Foulché-Delbosc – é duvidosa.)
Edição por J. Puyol Alonso, 3 vols. (vol. III: Estudio crítico), Madrid, 1912.
R. Foulché-Delbosc: "L'auteur de la *Pícara Justina*". (In: *Revue Hispanique*, 1903.)

888 Alonso Jerónimo de Salas Barbadilho, 1581-1635.
La hija de Celestina (1605).
Edição por E. Cotarello y Mir, 2 vols., Madrid, 1907/1909.

889 Vicente Espinel, 1550-1624.
Vida del escudero Marcos de Obregón (1618).
Edições por I. Pérez de Guzmán, Barcelona, 1881, e por S. Gili Gaya (Clásicos Castellanos).
G. Calabritto: *I romanzi picareschi de Mateo Alemán e Vicente Espinel*. Valleta, 1929.

890 Nicolaes Heinsius Junior, 1656-1718.
Der Vermakelijke Avonturier (1695).
Edição por C. J. Kelk, Amsterdam, 1955.

J. Ten Brink: *Nicolaes Heinsius Junior. Eene studie over den Hollandschen schelmenroman in 17de eeuw*. Rotterdam, 1885.

891 Sobre Quevedo, cf. "Antibarroco", nota 1111.
Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños (*El gran tacaño*) (1626).
L. Spitzer: "Die Kunst Quevedos in seinem Buscón". (In: *Archivum Romanicum*, 1927.)

892 Alonso de Castilho Solórzano, 1584-c. 1648.
Lisardo enamorado (1629); *La niña de los embustes* (1632); *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637): *La Garduña de Sevilla y Anzuelo de las bolsas* (1642), etc., etc.
Edição da *Garduña* por R. Morcuende (Clásicos Castellanos); outros romances, edit. por E. Cotarelo, 3 vols., Madrid, 1906/1908.
P. N. Dunn: *Castilho Solórzano and the Spanish Novel*. Oxford, 1952.

893 Cristobal Lozano, 1609-1667.
Soledades de la vida, y Desengaños del Mundo (1658); *Los Reyes nuevos de Toledo* (1667).
J. Entrambasaguas: *El dr. don Cristóbal Lozano*. Madrid, 1927.

894 G. Reynier: *Le roman réaliste au XVIIe siècle.* Paris, 1914.

895 Paul Scarron, 1610-1660.
Le Roman Comique (1651/1657); *Les Hypocrites* (1655); *Gigantomachie* (1644); *Enéide travestie* (1648/1653).
Comédias: *Jodelet ou Le Maître valet* (1645); *Don Japhet d'Arménie* (1655), etc.
Edição do *Roman Comique* por V. Fournel, Paris, 1857.
H. Chardon: *Scarron inconnu et les types des personnages du Roman Comique*. 2 vols. Paris, 1904.
E. Magne: *Scarron et son milieu*. 2ª ed. Paris, 1923.
H. d'Almeras: *Le roman comique de Scarron*. Paris, 1931.
N. F. Phelps: *The Queen's Invalid*. Baltimore, 1951.

896 Antoine Furetière, 1620-1688.
Les amours d'Enée et de Didon (1649); *Le roman bourgeois* (1666); *Dictionnaire universel* (1690).
Edição do *Roman bourgeois* por E. Fournier e Ch. Asselineau. Paris, 1854.
F. Wey: "Antoine Furetière, sa vie, ses oeuvres, ses démêlés avec l'Académie Française". (In: *Revue Contemporaine*, 1852.)
D. F. Dallas: *Le roman français de 1660 a 1680*. Paris, 1932.
A. Thérive: "Furetière". (In: *Tableau de la Littérature Française de Corneille à Chénier*. Paris, 1939.)

897 Michelangelo Buonarroti il giovane, 1568-1646.
Tancia (1612); *Fiera* (1618; publ. em 1726.)
Edição da *Tancia* por E. Allodoli, Firenze, 1936.
Sobre Buonarroti só existe uma monografia em língua húngara: A. Radó: *Az Ifjabb Michelangelo Buonarroti*. Budapest, 1896.

898 Giambattista Basile, 1575-1632.
Il Cunto de li Cunti (*Pentamerone*) (1634); *Muse napoletane* (1635).
Edição por B. Croce, Napoli, 1891.
Tradução para o italiano por B. Croce, Bari, 1925.
L. Di Francia: *Il Pentamerone di Giambattista Basile*. Torino, 1927.
A. Caccavelli: *Fiaba e realtà nel Pentamerone del Basile*. Napoli, 1928.

899 Petter Dass, 1647-1709.
Dale-Vise (1711); *Nordlands Trompet* (1739).
R. Sveen: *Dass og hans dikining*. Oslo, 1912.
H. Midboe: *Petter Dass*. Oslo, 1947.

900 Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen, 1622-1676.
Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch (1669); *Trutz Simplex oder Lebensbeschreibung der Ertzbetruegerin und Landstoertzerin Courage* (1669); *Der seltzame Springinsfeld* (1670); *Der Keusche Joseph* (1670); *Proximus und Lympida* (1672).
Edições por F. Bobertag, 3 vols., Stuttgart, 1882, e por H. H. Borcherdt, 4 vols., Berlin, 1921.
C. A. von Bloedau: *Grimmelshausens Simplicissimus und seine Vorgänger*. Berlin, 1908.
A. Bechstein: *Grimmelshausens und seine Zeit*. Heidelberg, 1914.
E. Ermatinger: "Weltdeutung in Grimmelshausens Simplizissimus". (In: *Euphorion*, Erg-Heft 17, 1925.)
J. Alt: *Grimmelshausens und der Simplizissimus*. Muenchen, 1936.
H. Scholte: *Der Simplizissimus und sein Dichter*. Tübingen, 1950.

901 Johannes Beer, 1655-1700.
Romance de cavalaria: *Printz Adimantus* (1678).
Romance picaresco: *Der simplicianische Welt-Kucker* (1677/1679).
Romances populares: *Die Teutschen Winternaechte* (1682); *Die Kurtzweiligen Sommertaege* (1683).
R. Alewyn: *Johannes Beer*. Leipzig, 1932.

902 Christian Reuter, 1665-1712.
Schelmuffskys warhafftige curioese und sehr gefaehrliche Reisebeschreibung zu Wasser und Land (1696); comédias*: L'honnête femme* (1695); *Der Frau Schlampampe Krankheit und Tod* (1696).
Edição do romance por A. Schullerus, Halle, 1885: edição das obras por G. Witkowski, 2 vols., Leipzig, 1916.

O. Deneke: *Schelmuffsky*. Göttingen, 1927.
H. Koenig: *Schelmuffsky als Typ barocken Bramarbasdichtungen*. Marburg, 1947.

903 Johann Gottfried Schnabel, 1692-c. 1750.
Wunderliche Fata einiger Seefahrer, absonderlich Alberti Julii, eines gebohrnen Sachsen. und seiner auf der Insel Felsenburg errichteten Colonien (1731/1743); *Der im Irrgarten der Liebe herumtaumelende Cavalier* (1738).
Edição da *Felsenburg* por H. Ullrich, Berlin, 1902.
Edição do *Irrgarten* por P. Ernst, Berlin, 1907.
L. K. Becker: *Die Romane Johann Gottfried Schnabels*. Bonn, 1911.
K. Schröder: *Schnabels Insel Felsenburg*. Marburg, 1912.

Capítulo IV

O BARROCO PROTESTANTE

NA INGLATERRA, a Renascença chegou atrasada. Os começos do humanismo – Colet, Thomas Morus, Erasmo – foram interrompidos pela "Reforma" do rei Henrique VIII; a poesia italianizante de Wyatt e Surrey não teve consequências imediatas. Só mais tarde, na segunda metade do século XVI, aparece o maior poeta da Renascença inglesa, Edmund Spenser, e pouco depois os primeiros grandes dramaturgos, Marlowe e Shakespeare. Nas suas obras reflete-se uma paisagem esplêndida: após a vitória sobre a Armada espanhola, a Inglaterra está no auge do poder político, prepara-se o imperialismo colonial, a prosperidade econômica satisfaz todas as classes da sociedade, a aristocracia culta, a burguesia abastada, o povo, ainda um pouco grosseiro, mas de inteligência viva e gosto espontâneo; e o centro dessa vida febril e feliz é a barulhenta, a opulentíssima cidade de Londres, em cujos teatros Shakespeare faz representar as suas tragédias patrióticas e comédias alegres. No conceito convencional da história literária inglesa, não é Spenser, e sim Shakespeare, o maior poeta da Renascença, a encarnação da força abundante da época da rainha Isabel. Depois, essa força teria começado a enfraquecer. Num manual divulgadíssimo (e recente) da literatura inglesa, o capítulo em que são estudados Ben Jonson, John Webster, Donne e Thomas Browne, é intitulado: "The Decline of the Renaissance". O fechamento dos teatros pelos puritanos, em 1642, é comentado como fim da "Merry Old England". A antiga alegria

ingênua não voltou nunca mais. A Inglaterra da Restauração, depois de 1660, pretende ser alegre, mas só atinge a obscenidade; pretende ser classicista, e consegue chegar apenas a pompas barrocas. O puritanismo hipócrita esmagara a Renascença.

Esse quadro da literatura inglesa entre 1590 e 1640 não corresponde à totalidade dos fatos literários. Baseia-se, em primeira linha, no menosprezo dos pretensos "sucessores" de Shakespeare que pareciam, aos críticos de 1850, epígonos mais ou menos degenerados; baseava-se também no esquecimento da poesia entre Shakespeare e Milton. Mas desde os tempos de Taine mudou muita coisa. Swinburne, voltando ao entusiasmo de Lamb e outros românticos, reabilitou os sucessores de Shakespeare, demonstrando o valor dramatúrgico e poético, extraordinário, das peças de Chapman, Ben Jonson, Webster, Ford; Jonson e Webster, pelo menos estes, chegaram a ser colocados ao lado do maior dos dramaturgos e poetas[904]. Gosse, Grierson, T. S. Eliot redescobriram, sucessivamente, reabilitaram a "metaphysical poetry" de Donne, George Herbert, Crashaw, Vaughan, Marvell[905]. Também a prosa da época – os sermões de Donne, os escritos de Robert Burton e Thomas Browne – é tida hoje novamente em altíssima consideração. Sobre o caráter barroco dessa prosa e da "metaphysical poetry" não pode haver dúvidas; mas a tradição que considera o teatro shakespeariano como expressão da Renascença ainda resiste aos ataques da crítica literária, e é este o motivo por que a história literária inglesa da primeira metade do século XVII continua a ser estudada, nos manuais, em dois capítulos inteiramente separados – teatro e poesia – como se não tivessem nada em comum.

Só pouco a pouco se reconhece a natureza barroca daquele teatro. Erudição barroca é o que antigamente parecia humanismo classicista, em Ben Jonson[906]. Não é casual a grande influência que Beaumont e Fletcher exerceram sobre o teatro pseudoclassicista, e na verdade barroco, da Restauração[907]. O barroquismo de Webster e Ford, espíritos quase antirrenascentistas, é evidente; e no último dos grandes dramaturgos, Shirley, descobriu-se o moralismo aristotélico, tão caro aos teóricos da estética barroca[908]. Enfim, o teatro chamado elisabetano não é elisabetano; Shakespeare escreveu suas maiores obras depois da morte da rainha, em 1603; e recebeu muito mais favores e estímulos da parte do sucessor, o rei

Jaime I, personalidade das mais barrocas da história britânica. Com a exceção de Marlowe, o grande teatro inglês da época é "jacobeu"; e é hoje reconhecido como arte barroca[909].

Contudo, quando Meissner[910] pretendeu demonstrar o caráter barroco de toda a literatura inglesa entre 1590 e 1680, a crítica inglesa não concordou. Essa literatura explora em grande parte motivos fornecidos pela Renascença italiana, apresentando-os, muitas vezes, em formas italianas. A situação da literatura inglesa por volta de 1580 é a mesma que a de Tasso na Itália: transição entre Renascença e Barroco. Muito do que Meissner considerava como Barroco é na verdade medieval. Nos dramaturgos prevalecem as ideias e conceitos medievais sobre a cosmologia e sobre as relações entre o homem e o Universo[911]. A Inglaterra elisabetana ainda era, como a Europa inteira de então, meio medieval, sendo a cultura da Renascença privilégio apenas das classes cultas; no teatro, arte e divertimento para as massas populares, o espírito medieval dessas massas prevaleceu. Shakespeare não é, neste sentido, o poeta mais representativo da época, nem qualquer dos outros dramaturgos, porque se acomodaram ao gosto do público misturado de aristocratas e populares; nem é representativo Spenser, o "poet's poet". Obra representativa da época é o curioso *Mirror for Magistrates*[912], obra coletiva, na qual é possível distinguir três camadas. A intenção era fornecer leitura popular, poemas narrativos à maneira de Gower ou Chaucer; pretendeu-se completar uma tradução inglesa do *De casibus virorum illustrium*, pela relação de "casos" de ingleses ilustres. Neste sentido, o *Mirror for Magistrates* é uma obra medieval. Na execução do projeto escolheram-se quase somente casos políticos: reis depostos ou assassinados, rainhas destituídas, ministros e juízes executados ou exilados; o subtítulo fala de "Princes as fell from their estate through the mutability of Fortune"; e essa ideia é bem renascentista. A grande maioria dos poemas que compõem o *Miror for Magistrates* vale pouco, excetuando – eis a terceira camada – uma Induction e *The Complaint or Henry Duke of Buckingham*, trabalhos de Thomas Sackville[913], que era poeta notável, um mestre do estilo solene, menos parecido com o estilo de Spenser do que com o de Milton; é um precursor do Barroco. Deste modo, o *Mirror for Magistrates* representa as três fases da época transitória à qual chamaram antigamente

"Renascença inglesa". Shakespeare pertence à fase renascentista pelas primeiras comédias, pelos dramas da história inglesa, e ainda pelo *Romeo and Juliet*, por *Midsummer-night's Dream*, *Twelfht Night*, *As You Like It*, *Much Ado About Nothing*. Quanto a *Julius Caesar* e *Hamlet*, já pode haver dúvidas. O resto – quer dizer, a parte superior em número e valor, da Obra – está mais perto de Middleton e Webster do que de qualquer arte dramática renascentista. Evidentemente, a arte de Shakespeare percorreu duas fases de evolução: uma primeira, alegre, amorosa e patriótica; e uma segunda, sombria, amarga, pessimista. Dowden baseou nessa distinção a biografia espiritual de Shakespeare, como de um homem pouco a pouco amargurado pelas experiências, evolvendo da alegria de *Love's Labour Lost* e da paixão erótica de *Romeo and Juliet* para o pessimismo de *King Lear*, *Macbeth* e *Timon*; a execução do Conde Essex, em 1601, teria sido o ponto crítico dessa evolução; e só no fim da vida, em *Cymbeline* e *Tempest*, Shakespeare teria recuperado a paz da alma. Esse esquema foi repetido em todas as biografias, até que a shakespeariologia rejeitou o método de extrair das peças indicações biográficas. Mas o fenômeno dos dois estilos de Shakespeare subsiste, exigindo nova interpretação.

Walzel foi o primeiro que ousou falar, a propósito de Shakespeare, em Barroco[914]: a composição das grandes tragédias, acusada de irregularidade pelos classicistas, parecia-lhe seguir as leis de composição assimétrica das obras de arte barrocas. Deutschbein demonstrou a índole barroca de *Macbeth*[915], e T. S. Eliot salienta, em Shakespeare, a influência de Sêneca, que é o grande modelo do teatro barroco. O ano da execução de Essex, 1601, como ponto crítico, também é reconhecido por um partidário da equação "Shakespeare-Renascença", como Dover Wilson[916], admitindo que deste modo só poucos anos de atividade literária de Shakespeare pertencem à "época alegre", enquanto o resto, com quase todas as obras capitais, pertence à "época sombria", quer dizer, ao Barroco; Shakespeare aparece hoje mais perto de Webster e Middleton, que aliás não são os seus sucessores, mas os seus contemporâneos, seguidos imediatamente por Fletcher e Webster, quase contemporâneos. As duas fases de Shakespeare não são resultados da sua experiência pessoal, mas da experiência da época inteira. Já não é admissível falar em "teatro elisabetano"; a maior época é a do "teatro jacobeu", sob o reinado de Jaime I; e uma fase importante do teatro inglês

pertence ao reinado acentuadamente barroco do rei Carlos I. Contudo, a distinção não é tão fácil como parece. O primeiro grande dramaturgo inglês, Marlowe, elisabetano típico, maneja o verso com todas as pompas barrocas; e Shakespeare nunca fala língua mais "marinista", barroca, do que justamente nas suas primeiras comédias, influenciadas pelo eufuísmo. O verdadeiro critério da distinção entre Renascença e Barroco no teatro inglês é a interpretação dramatúrgica da História, tão diferente nos dramas de história inglesa e nas grandes tragédias. Para interpretar bem o teatro inglês é preciso estudar as concepções político-históricas da época.

O título *Mirror for Magistrates* lembra um gênero literário, hoje esquecido, que nos séculos XVI e XVII, e até no XVIII, tinha importância considerável: chamavam-se essas obras "espelhos de príncipes" ou "príncipe cristão", ou "bússola política"; os títulos são sempre muito loquazes – o título *in extenso* do *Mirror for Magistrates* também enche uma página inteira – para indicar bem o fim didático dessas obras: ensinar aos herdeiros da coroa e aos candidatos a ministro a arte de governar bem o Estado, segundo as leis divinas e humanas, lembrando-se aos leitores as desgraças dos que falharam aos seus deveres e descrevendo a felicidade futura de um governo forte e justo; às vezes esta descrição amplia-se, constituindo verdadeira utopia; e às vezes prefere-se à exposição seca das doutrinas a forma de romance didático e utópico[917].

O exemplo antigo do gênero é a *Ciropedia*, de Xenofone, programa de educação modelar de um rei oriental por um filósofo grego; nos capítulos pedagógicos de Rabelais encontram-se vestígios desse modelo. A primeira obra dedicada exclusivamente à pedagogia política é o *Relox de Príncipes*, o *Libro Aureo del emperador Marco Aurelio*, de Antonio Guevara[918], obra ligada às doutrinas do universalismo monárquico de Carlos V. Francesco Patrizzi, no *Enéas* (1581), usou a epopeia de Virgílio como manual de educação de um futuro rei, e esse ramo humanista do gênero continua nos "espelhos de príncipe" de Mengozzi, Saravia, Jaquemot e Senault, para terminar na utilização da *Odisseia*, por Fénelon, para fins idênticos. Quanto mais absoluto se tornou o poder dos reis, tanto maior importância tinha a educação dos futuros príncipes, de cuja boa vontade e inteligência dependeriam os destinos do Estado e de todos os indivíduos. Ninguém sentiu isso mais do que os jesuítas, que esperavam a felicidade terrestre pela aliança da

Igreja com a monarquia absoluta; esforçavam-se por aplicar os seus princípios pedagógicos à pedagogia política, da qual forneceram duas obras-primas: o *Tratado de la Religión y Virtud que debe tener el Príncipe cristiano* (1595), do padre Pedro de Ribadeneyra, e o *De rege et Regis institutione* (1599), do grande Mariana. Os preceitos dos jesuítas não diferem muito dos ideais de política cristã dos leigos da época: *El gobernador cristiano* (1619), de Juan Marqués, e a *Política de dios, gobierno de Cristo*, *y tiranía de Satanás* (1626), de Quevedo, são títulos expressivos; convém acrescentar-lhes o comentário histórico-biográfico de Quevedo, a *Vida de Marco-Bruto* (1644). Encontram-se as mesmas ideias até no manual de um rei de convicções meio absolutistas e meio protestantes, o *Basilikon doron* (1607), do rei Jaime I da Inglaterra.

O primeiro país em que o absolutismo real conseguiu realização completa foi a França; daí a grande atenção dada à educação dos "Dauphins". O Arcebispo Hardouin de Péréfixe resumiu as suas ideias para a educação do futuro Luís XIV na *Institutio principis* (1647), e o grande Bossuet, autor da significativa *Politique tirée de l'Écriture Sainte* e preceptor do "Dauphin Louis", prestou conta das suas ideias pedagógicas numa carta importante ao Papa Inocêncio XI[919].

O mais famoso desses educadores de corte é Fénelon[920], preceptor do Duque de Borgonha e autor do romance político-pedagógico *Les aventures de Télémaque*. No fundo, é um romance heroico-galante, à maneira de La Calprenède e da Scudéry, uma deformação irritante da Antiguidade; apenas, as aventuras fantásticas servem para formar e advertir dos seus deveres o futuro rei de Ítaca. A obra inteira é uma alusão à situação e às necessidades futuras do reino de Luís XIV; daí o sucesso enorme – 20 edições só no ano da primeira publicação – que hoje não compreendemos. O estilo enfático e untuoso da narração constitui o desespero dos colegiais que ainda leem o *Télémaque* em "trechos seletos", e o programa político que o Arcebispo de Cambrai recomenda – absolutismo paternal e benevolente, feudalismo moderado – já não nos convence. Aos contemporâneos, *Les aventures de Télémaque* pareciam crítica audaciosa, como confissão da falência do ideal jesuítico da política cristã. A educação dos príncipes absolutos não dera certo; e aquele ideal, tão realista e prático em Mariana e Quevedo, tornou-se utopia. Os romances políticos do século XVIII são todos utopistas, de

maneira que aos ideais cristãos se substituem cada vez mais os da Ilustração: *Les voyages de Cyrus* (1727), de Ramsay, o *Sethos* (1732), do "abbé" Terrasson, o *Goldener Spiegel* (1772), de Wieland, educador do príncipe Carlos Augusto de Weimar, que será o amigo de Goethe. Um retrógrado é o poeta suíço Albrecht von Haller, defendendo nos romances *Usong* (1771), *Alfred* (1773) e *Fabius und Cato* (1774) o regime aristocrático de Berna, polemizando contra o seu patrício de Genebra, Rousseau: com efeito, o *Émile* é o sucessor democrático de *Télémaque*; Rousseau significa o fim da pedagogia monárquica e cristã.

O absolutismo é o terreno próprio dos gêneros "espelho de príncipe" e "romance político-pedagógico". O que carece de explicação é a uniformidade espantosa das ideias enunciadas pelos humanistas e jesuítas, protestantes e arcebispos; nem sequer individualidades tão independentes como Mariana e Quevedo se afastam do caminho. O motivo dessa unanimidade é o inimigo comum: Maquiavel. *O Príncipe* também é um tratado de educação política, embora muito diferente do *Príncipe cristiano*. Parece refutação de *Il Cortegiano*, de Castiglione, que vive só para arte e ciências, abstendo-se da política, que cai, deste modo, nas mãos dos criminosos ou dos imbecis. Maquiavel pretendeu "politizar" o "cortegiano", ensinando-lhe, além da arte pagã e da literatura pagã, uma política pagã. A esse intuito opõe-se a "Política de Dios", a dos jesuítas e a dos outros. Daí a uniformidade dos preceitos. Os jesuítas Ribadeneyra e Mariana, autores de "espelhos de príncipe", estão ao lado do jesuíta Possevino, todos eles autores de tratados antimaquiavelistas; e os seus argumentos não diferem muito dos do huguenote francês Gentillet, defendendo os seus correligionários contra o maquiavelismo de Catarina Médicis, rainha da França. Mas no começo do século XVII já era quase certo o malogro da "política cristã"; a *Política de Dios*, de Quevedo, já dá a impressão de uma utopia. Todos os príncipes, os cristãos e cristianíssimos inclusive, aplicam o maquiavelismo. A tentativa frustrada deixa uma melancolia, que aparece como resignação estoica; e, para resumir em poucas palavras as conclusões: aquela melancolia política é um dos motivos mais importantes do teatro barroco inglês[921].

Quando as circunstâncias políticas em que Maquiavel escrevera já estavam esquecidas, só se observaram as consequências da aplicação da sua doutrina por príncipes inescrupulosos; aquela doutrina parecia obra do

Diabo, e o próprio Maquiavel um mensageiro do Inferno. Assim como os jesuítas afirmaram que a própria Virgem Maria teria ditado a são Inácio os *Exercitia spiritualia*, assim o cardeal Reginald Pole afirmou, na *Apologia ad Carolum V Caesarem*, que o próprio Diabo teria ditado as obras de Maquiavel, e o jesuíta Ribadeneyra acrescenta: "A pior e a mais abominável seita que o Demônio jamais inventou é a dos chamados políticos, verdadeiros mensageiros do Inferno." E Quevedo, no título da sua obra, opõe ao "gobierno de Cristo" a "tiranía de Satanás". É digno de nota que a condenação já envolve "os políticos" em geral. O século XVII sentirá medo supersticioso da "política", da diplomacia feita atrás de portas fechadas nos gabinetes de reis e ministros; os jesuítas, adversários de Richelieu, alimentarão esse medo, espalhando o boato das artimanhas diabólicas da "éminence grise", do padre Joseph. No teatro dos séculos XVII e XVIII, até em *Kabale und Liebe*, de Schiller, o "secretário" (isto é, o conselheiro "secreto") ou cortesão é sempre uma pessoa suspeita de ter concluído um pacto com o Diabo; o teatro popular dos românticos conservou esse conceito, e os tribunos democráticos alimentam até hoje a maior desconfiança contra a "diplomacia dos gabinetes" – aliás, desconfiança justificada. O século XVII tinha vários motivos para interpretar toda a política como arte do Diabo, e um desses motivos era o caso de Antonio Pérez[922]; esse epistológrafo famosíssimo exerceu influência profunda, pelas suas cartas literariamente elaboradas, sobre a formação do estilo barroco e a sua divulgação internacional; mas foi mais profunda a influência da vida de Pérez. Ele é também autor de um tratado de educação política, o *Norte de Príncipes*, impresso só em 1788, mas geralmente conhecido já antes de 1600, em cópias manuscritas. A obra devia parecer mais útil do que outras semelhantes, porque o autor era homem da prática política: fora secretário particular do rei Filipe II da Espanha. Mas os contemporâneos, que adoravam o estilo epistolográfico de Pérez, sentiam medo supersticioso do *Norte de Príncipes*, que se dirige, no título, a "virreyes, presidentes, consejeros y gobernadores", a todos esses personagens suspeitos de pactos com o Diabo; o próprio subtítulo da obra invoca a "razón de Estado" de Maquiavel. Com efeito, atribuíram-se à influência de Pérez os atos de intolerância e violência do rei. O "secretário" era bem um diabo. De repente, porém, a Europa inteira se assustou, quando o rei e o secretário brigaram e este último foi

perseguido e exilado. Em face desse acontecimento misterioso, todos os conceitos morais sobre política mudaram. Aos estrangeiros, o rei e cristianíssimo da Espanha transformou-se em tirano terrível – assim aparece no romance de Saint-Réal e nas tragédias de Alfieri e Schiller – e o secretário diabólico transformou-se em mártir da resistência estoica contra o mal. Os espanhóis, porém, consideravam Pérez como traidor, e o rei como mártir da sua alta dignidade, suportando com a resignação estoica as traições e maldades, na solidão melancólica do seu gabinete no vasto palácio do Escorial; era, segundo o título da tragédia de Pérez de Montalbán, *El gran Séneca de España*, *Filipe II*.

Deste modo, ambos os partidos exploraram o caso Pérez conforme os conceitos do estoicismo, da filosofia de Sêneca, ressuscitada no século XVI por Lipsius e tantos outros ilustres humanistas[923]. A aplicação do estoicismo à teoria política encontrou-se no estudo de Tácito, até então muito menos considerado do que Lívio. O século XVII prefere Tácito[924], em quem encontrou a situação política e psicológica do indivíduo em face da tirania e a lição da resistência estoica. Os humanistas, mais perto de Maquiavel, também admiraram em Tácito a interpretação pragmática, quer dizer maquiavelista, da História. No dizer de Giorgio Dati, que traduziu em 1563 os *Anais* para impecável língua toscana, Tácito "racconta con meraviglioso ordine le cause motrici". Mas a mentalidade barroca não admitiu essa "maravilha". Não suportava outra historiografia senão a retórica ou então a pesquisa erudita de pormenores insignificantes. A História era o reino do caos irrazoável, daquilo que não podia ser transformado em ciência: Descartes rejeitou a historiografia como acientífica. Da tarefa que a Razão abandonara – tornara compreensível o caos dos fatos históricos – encarregou-se a dramaturgia. A história contemporânea forneceu os tipos dramáticos: o tirano, o mártir, o intrigante diabólico – o "villain" do teatro jacobeu. O "tacitismo" forneceu "le cause motrici", a rede de motivos e consequências. O estoicismo, finalmente, forneceu o "état d'âme" e a psicologia; e Sêneca, o estoico, é também o dramaturgo mais lido e mais admirado da época, o que não deixará de influenciar as formas dramáticas do teatro inglês[925].

O teatro inglês não é, evidentemente, um caso isolado. Mas antes de caracterizar os elementos que tem em comum com o teatro espanhol, será

preciso explicar as diferenças. Eram diferentes, na Espanha e na Inglaterra, os teatros populares que o Barroco encontrou; e disso resultarão diferentes convenções dramatúrgicas. Outra diferença refere-se ao conceito do estoicismo: na Espanha, uma filosofia popular; na Inglaterra, uma doutrina dos cultos. Enfim, o maquiavelismo, que forneceu ao teatro inglês os tipos da tragédia, não podia entrar no teatro dos países católicos, por motivos de teoria estética.

A aversão do Barroco à História baseia-se, pelo menos em parte, na filosofia aristotélica: à *Poética* de Aristóteles faz uma distinção tão nítida entre História, que é verdade, e Poesia, que é ficção, que a literatura barroca parece impedida de tratar assuntos históricos. O problema foi resolvido pelo teórico antiaristotélico Ludovico Castelvetro[926], da maneira seguinte: a poesia não pode tratar assuntos históricos, para não transformar-se em historiografia: nem pode inventar os seus assuntos, para não transformar-se em mentira; tem, pois, de tratar assuntos históricos que não estão certos e deixam margem para modificações inventadas sem ofender a verdade. O assunto da tragédia seria a história remota, lendária, meio incerta. Foi uma solução engenhosa. Até então, imitava-se assiduamente o teatro grego, mas sem bom êxito, porque o teatro grego se baseia no mito, alheio ao mundo cristão. A Contrarreforma baniu o mito pagão; e graças ao enredo inventado transformou-se a "favola pastorale" em comédia. A solução de Castelvetro abriu ao teatro jesuítico e ao teatro espanhol o repositório dos assuntos históricos, tratados como se fossem invenções; disso resultou a feição novelística das tragédias históricas espanholas, tragédias de tempos lendários da Espanha ou de países longínquos, pouco conhecidos. Quando os dramaturgos jesuítas trataram assuntos da história contemporânea, o ponto de vista era antimaquiavélico, polêmica moralista contra uma doutrina que dominava a atualidade política. Não assim na Inglaterra. Lá não havia o moralismo contrarreformista; e o maquiavelismo no teatro inglês é muito forte[927]: o nome do secretário florentino aparece sempre citado, e os seus conceitos são atribuídos aos "villains", sem lhe negar o gênio. Mas os dramaturgos elisabetanos não conheciam Maquiavel. A única obra que se traduziu relativamente cedo, em 1595, foram as *Istorie fiorentin*e. *O Príncipe*, na tradução de Edward Dacres, só foi publicado em 1640, dois anos antes do fechamento dos teatros pelos puritanos. Os dramaturgos deviam o

conhecimento da doutrina apenas a um obscuro panfleto antimaquiavelista, do huguenote francês Innocent Gentillet: *Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un royaume*, *Contre Nicolas Machiavel le Florentin*, publicado em 1576, e traduzido para o inglês por Simon Patericke, em 1602. Maquiavel, na Inglaterra, era uma "lenda", no sentido de Castelvetro, dando margem a construções dramáticas e interpretações psicológicas no sentido de Sêneca dramaturgo e de Sêneca estoico. A influência de Sêneca no teatro inglês é de importância capital; mas não só no teatro inglês, que aqui se enquadra na evolução da dramaturgia europeia.

As analogias notáveis entre o teatro espanhol e o teatro inglês provêm do fato de que ambos constituem sínteses de um teatro popular e de um teatro literário. Quem operou a síntese foi, em Espanha, o gênio Lope de Vega; na Inglaterra, um dramaturgo apenas extravagante, Thomas Kyd. Mas a diferença dos valores não tem importância, quando se trata de relações históricas. A base popular do teatro espanhol é mais renascentista do que medieval: Gil Vicente e os seus sucessores, depois a novelística italiana, preparada para o gosto espanhol. Os Mistérios medievais não parecem ter sido importantes na Espanha; são antecessores só de um ramo especial do teatro, os autos sacramentais, dos quais não existe *pendant* na Inglaterra meio protestante. Ali, ao contrário, os Mistérios medievais, os melhores da Europa, já contêm elementos essenciais da dramaturgia inglesa, na técnica dramática e na mistura constante de elementos trágicos e cômicos. E os sucessores dos Mistérios, os "Morality Plays", são os precursores imediatos do teatro popular da época da rainha Elizabeth. Os componentes literários, de literatura culta, dos dois teatros, não são menos diferentes. Na Espanha, é a Contrarreforma católica que influi, da qual a maior expressão dramática é o teatro jesuítico; a imitação do teatro latino de Sêneca não deu resultados apreciáveis na Espanha. Na Inglaterra, ao contrário, a influência de Sêneca, recebida através da França, foi decisiva.

O grande problema foi o assunto histórico. A tragédia grega, primeiro modelo dos humanistas, baseara-se no mito; e o mundo moderno não é capaz de acreditar no mito antigo nem possui mito próprio. A escolha estava entre enredo histórico e enredo inventado. O segundo é o apanágio do teatro popular; o primeiro não cabia no esquema da tragédia grega. Eis o

problema em face do qual se encontravam os dramaturgos italianos do século XVI[928].

Quando Gian Giorgio Trissino criou, em 1515, a primeira tragédia "regolar" da literatura italiana e europeia, segundo o modelo de Sófocles, estava bem consciente da impossibilidade de tratar um assunto mítico; o mito grego, no teatro moderno, dá "fábulas pastoris"[929], ou então paródias offenbachianas, intencionais ou involuntárias; por isso, escolheu um episódio da história romana, a *Sofonisba*[930]. A peça, prova da falta absoluta de talento dramático do autor, tem valor apenas cronológico: é a primeira do gênero. Mas foi intensamente admirada, e Giovanni Rucellai (*Rosmunda*, *Orestes*), Lodovico Martelli (*Tullia*) e Pomponio Torelli (*Merope*) imitaram-na em peças que tornam ainda mais evidentes as fraquezas do original: a falta de dramaticidade, o sentimentalismo, a retórica, defeitos inerentes a tantas outras imitações modernas do teatro grego. A crítica contemporânea observou bem essas falhas, mas explicou a falta de efeito trágico de outra maneira: como falta de efeito moralizador. Assim entendeu Giraldi Cintio[931] os preceitos dramatúrgicos da poética aristotélica: a tragédia produz "terror e compaixão" por meio da representação de horrores no palco, purificando assim, pela "catarse", a alma do espectador. Esse critério moralístico só parece aristotélico; na verdade, é um critério de moralismo religioso, católico, que já pressagia a Contrarreforma. Na tragédia grega, Giraldi não encontrou modelo de uma tragédia assim que não fosse, como o *Édipo*, mito pagão e por isso impossível no teatro moderno. Mas na tragédia latina de Sêneca, os mesmos enredos já não têm significação religiosa; são tragédias inteiramente humanas, e Giraldi apontou como modelo o *Thyestes* com os seus efeitos terríveis: assassínios, espectros, grande retórica dos coros. Sêneca foi o modelo de Giraldi, na tragédia *Orbecche*, que se tornou famosíssima como primeira tragédia moderna em que aparece o motivo do incesto, depois tão frequente no teatro inglês. Os defeitos dramáticos da *Orbecche* foram evitados na *Canace*, do famoso teórico Speroni[932], tragédia de hororosos incestos, assassínios e suicídios; foi imaginada como tragédia autenticamente grega, segundo o conceito aristotélico, com a peripécia como centro moral da obra; durante a polêmica que a *Canace* suscitou, convenceu-se Speroni do seu erro e modificou a pena à

maneira de Sêneca. Desde então, Sêneca foi o grande modelo dos dramaturgos italianos que transformaram o palco em dormitório poluído e matadouro sangrento. Peças como a *Marianna* (1565), de Ludovico Dolce, a *Dalida* (1572), de Luigi Groto, a *Semiramis* (1583), de Muzio Manfredi, a horrível *Acripanda* (1591), de Antonio Decio da Orte, mereciam, no dizer de Guinguené, antropófagos como espectadores; e essas peças foram realmente apresentadas perante plateias que derramaram lágrimas, chegando as mulheres, entre os espectadores, a desmaiar. Um dos últimos produtos desse gênero é o *Torrismondo* (1586), de Tasso, que já não teve sucessores. O moralismo cada vez mais rígido da Contrarreforma foi o motivo exterior do malogro: enquanto a tragédia senequiana não conseguiu a síntese com um teatro popular, o teatro estava condenado a permanecer teatro experimental dos literatos.

As evoluções espanhola e francesa foram perfeitamente análogas. Na Península Ibérica, a *Castro*, do português Antônio Ferreira[933], pertence ao mesmo gênero teatro "grego" de Trissino; Jerónimo Bermúdez imitou-a, de maneira muito exata, nas tragédias clássicas *Nise lastimosa* e *Nise laureada* (1577). A maneira dos senequistas italianos foi introduzida por Virués[934], dramaturgo violento, que mistura no palco os horrores mais crassos com belezas líricas e grande retórica; Virués lembra muito Marlowe. Uma tentativa séria de purificação e espanholização do teatro italianizante é a *Numancia*, de Cervantes[935]: peça de patriotismo retórico, exprimindo conceitos de grandeza da alma estoica, à maneira de Lucano e Sêneca, sem coros, mas introduzindo personagens alegóricas. É uma criação de todo original, se bem que de sucesso duvidoso; parece muito classicista, mas foi elogiada só pelos românticos do começo do século XIX, por August Wilhelm Schlegel, Schopenhauer, Southey, Shelley. A propósito da *Numancia*, Ticknor lembrou-se de *Macbeth*, e não sem razão; o teatro espanhol estaria mais perto do inglês, se a corrente senequista tivesse encontrado possibilidades de sintetizar-se com o teatro popular. Mas na Espanha só o estoicismo popular se encontra com o gênio nacional; o estoicismo erudito fica à margem; e foi outra síntese que venceu.

Em França[936], no começo, assim como em outras partes, surge uma imitação da *Sofonisba*, de Trissino: Mellin de Saint-Gelais traduziu-a em 1548. Sêneca entrou através dos colégios humanistas: para o colégio de

Bordeaux escrevera Marc-Antoine Muret, em 1544, um *Julius Caesar* em língua latina. O teórico francês que tem papel correspondente ao dos italianos Giraldi e Speroni, é o famoso latinista Julius Caesar Scaliger[937]: é, segundo a expressão de Lintilhac, "o fundador do classicismo, cem anos antes de Boileau", estabelecendo a regra das três unidades; e uma obra sua contra Cardano revela o seu aristotelismo contrarreformista. Distingue-se dos primeiros teóricos italianos, já preferindo Sêneca aos gregos, porque na tragédia grega as personagens agem conforme instintos e paixões imorais, enquanto na tragédia latina prevalecem as decisões éticas e razoáveis. A doutrina de Scaliger é senequista; mas não tem nada com o senequismo popular da literatura espanhola; antes favorece a retórica, o moralismo e a "Raison". Encontrará realização perfeita na tragédia classicista do século XVII. A do século XVI é diferente, por ser menos dramática e mais lírica. Corneille e Racine não são propriamente poetas líricos. Jodelle é poeta da Pléiade; e Garnier é até um grande poeta da Pléiade.

Jodelle[938] é maior como poeta lírico do que como dramaturgo; mas os assuntos das suas tragédias – *Cléopatra*, *Dido* – são significativos. No caso de Robert Garnier[939], é preciso modificar a definição: ele também é maior poeta lírico do que dramaturgo, mas revela esta superioridade nas próprias tragédias, que durante muito tempo só foram consideradas do ponto de vista da evolução histórica do gênero; parecem, então, inferiores, e Garnier mero precursor; na verdade, são grandes obras da poesia francesa. O primeiro aspecto do teatro de Garnier é o de incapacidade dramática: a ação é lenta e incoerente, substituída, através de atos inteiros, pela efusão lírica e retórica. A amostra mais característica desse verbalismo é o drama bíblico *Les Juives*, do qual um coro está em todas as antologias de poesia francesa, aquele que começa:

"Pauvres filles de Sion..."

e continua:

"Notre orgueilleuse Cité,
Qui les cités de la Terre
Passait en félicité,
N'est plus qu'un monceau de pierre."

Daí a opinião geral sobre Garnier: precursor imperfeito de Racine, seguindo mais Sêneca do que Eurípides, substituindo a psicologia das paixões pela retórica. As poesias líricas de Garnier não confirmam essa opinião: as grandes elegias dedicadas a Desportes e a Nicolas Ronsard e aquela sobre a morte de Pierre Ronsard são, sem dúvida, peças de alta retórica, mas de uma retórica disciplinada, perfeitamente clássica. Se Garnier se excedeu em verbalismo nas tragédias, não foi porque a forma dramática estivesse imperfeita, mas porque Garnier, imitador de Sêneca, considerava a tragédia como vaso das grandes emoções, sobretudo das emoções coletivas. Um coro da *Antigone* –

"Tu meurs, ô race généreuse,
Tu meurs, ô thébaine cité..." –

é comentário indispensável à compreensão daquele coro de *Les Juives*, e revela, junto com a tragédia *Troade*, a relação entre os modelos e a emoção pessoal do poeta: como Sêneca, prefere Garnier os espetáculos da agonia e morte porque sentiu a agonia; o protestante Garnier lamentou, na *Antigone*, a guerra fratricida na França, e em *Les Juives*, a destruição da sua própria gente. O protestantismo de Garnier talvez contribuísse para abrir à sua influência as portas do teatro inglês; o motivo íntimo foi o fato de Garnier ter combinado, de maneira admirável, a imitação de Sêneca e a emoção pessoal: e era isso o que os primeiros dramaturgos elisabetanos consideravam como ideal da arte dramática; por isso traduziram e imitaram as obras de Garnier. A semelhança entre estas e as peças inglesas entre 1580 e 1590 não é, deste modo, um acaso curioso. A crítica moderna procura analogia

sobretudo nas famosas “passagens demoníacas”, que abundam nas peças de assunto clássico de Garnier; cita-se a invocação, no quarto ato da *Porcie*:

“O terre! ô ciel! ô planètes luisantes!
O soleil éternel em courses rayonnantes!
O reine de la nuit, Hécate aux noirs chevaux!
O de l’air embruni les lumineux flambeaux!...”

Mas isso seria analogia só com os dramaturgos “demoníacos” da época jacobeia, com Webster, Ford, Tourneur; seria mais uma questão de afinidade entre gênios poéticos. A verdadeira analogia, é preciso procurá-la na única tragicomédia de assuntos fantásticos escrita por Garnier: *Bradamante*. Eis uma peça elisabetana em língua francesa. Mas na França não existia teatro popular capaz de servir de base para uma síntese à maneira espanhola ou inglesa.

Na Inglaterra existia um teatro popular assim: na sucessão dos “Morality Plays”, no teatro de John Bale e nas peças históricas, anônimas e populares, como *The True Tragedy of Richard III*, *The Famous Victories of Henry V*, *The troublesome Raigne of John*, predecessores imediatos do teatro histórico de Shakespeare. De outro lado, existia um teatro literário, o dos tradutores de Sêneca, o de Sackville e Gascoigne. A síntese dos dois teatros foi operada por Kyd sob a influência direta de Garnier, e deu o primeiro teatro elisabetano, o de Kyd, Marlowe, e das primeiras tragédias de Shakespeare. Só depois começou a assimilação da filosofia estoica de Sêneca, inspirando a grande tragédia do teatro jacobeu. O processo de “senequização” do teatro inglês é complicado; mas a sua compreensão, segundo estudos recentes, é o único caminho possível para chegar a uma definição exata do teatro barroco inglês[940].

As primeiras tragédias inglesas à maneira de Sêneca são trabalhos eruditos: o *Gorboduc* (1562), de Sackville[941], está fora de qualquer filiação inglesa; a *Jocasta* (1566) e o *Gismond of Salerne* (1567), de George Gascoigne, revelam que o teatro inglês estava a caminho de produzir formas semelhantes às de Garnier, mas com arte verbal incomparavelmente

inferior. As consequências teriam sido insignificantes, se não fosse a impressão profunda produzida, ao mesmo tempo, pela primeira tradução inglesa das dez tragédias de Sêneca[942]. Essa maravilha da grande arte de traduzir, na época dos Tudors, só comparável ao *Plutarco*, de North, facilitou aos contemporâneos a compreensão da arte verbal de Garnier; mas, mesmo assim, o teatro à maneira de Sêneca teria continuado apanágio exclusivo da gente culta, se não se tivesse encontrado com uma evolução parecida do teatro popular. O *Mirror for Magistrates* revela na narração poética das desgraças políticas um conceito trágico da História que não encontra analogia nas *Chronicles*, de Raphael Holinshed, conhecidas como fonte principal das peças de história inglesa de Shakespeare. Com efeito, Holinshed é apenas um compilador, e a sua fama baseia-se no caso da utilização da sua crônica por Shakespeare. Deu-se menos atenção ao seu predecessor Edward Hall, agora reconhecido como criador daquele conceito trágico da História[943], e, talvez, fonte imediata do *Mirror for Magistrates*. Assim se explica que o representante mais poderoso do teatro popular, Thomas Kyd, o autor de *Spanish Tragedie*, homem culto aliás, seja ao mesmo tempo o primeiro tradutor daquele dramaturgo francês: o seu *Pompey the Great, his Faire Corneliaes Tragedy* (impresso em 1595, mas já antes conhecido) é a versão inglesa da *Cornélie*, de Garnier. No estilo de Garnier escreveu Samuel Daniel a *Cleopatra* (1594) e o *Philotas* (1611).

A *Spanish Tragedie* (1589), de Kyd, é, pela primeira vez, uma síntese completa dos dois elementos constitutivos do teatro inglês. O enredo – vingança sangrenta de um pai por motivo do assassínio do filho – é popular e está em relação com a história, já então conhecidíssima, de Hamlet. Na elaboração da peça, Kyd tomou por modelo, para impressionar os espectadores populares, o *Thyestes*, de Sêneca: também tragédia de uma vingança sangrenta, com grandes explosões de retórica, assassínios e mortes no palco, aparição de espectros. Kyd criou um tipo. A tragédia de vingança tornou-se permanente no teatro inglês; e a história da sua evolução é o guia mais seguro pela evolução do drama elisabetano-jacobeu[944].

Elementos da "tragédia de vingança" aparecem no *Jew of Malta* (1592), de Marlowe. Mas o segundo grande representante do gênero, depois de Kyd, é o próprio Shakespeare: *Titus Andronicus* (1593), *Richard III* (1594), *Julius Caesar* (1599), marcam a evolução, até ao *Hamlet* (c. 1603), em que

a "tragédia de vingança" chega à sua expressão mais completa e a dramaturgia terrificante de Sêneca principia a completar-se pela filosofia estoica de Sêneca. Ao lado da purificação do gênero pela arte shakespeariana, continua a tragédia do horror "sans phrase" na *History of Antonio and Mellida* (1602), de Marston; chega a ser grande arte, diferente do tipo shakespeariano, na *Revenger's Tragedy* (1607), de Tourneur. Um poeta aristocrático e erudito, William Alexander[945], apresenta nas suas quatro "tragédias monárquicas" algo como uma transposição do *Mirror for Magistrates* para as regiões da história greco-romana, e consegue ao mesmo tempo anglicizar a filosofia estoica. *Macbeth* (c. 1606) é a obra capital desta síntese suprema do teatro histórico com a filosofia de Sêneca. Na *Revenge of Bussy d'Ambois* (1613), de Chapman, os dois elementos estão perfeitamente conjugados. O fim da evolução encontra-se nas obras curiosas e até impressionantes de Fulke Greville[946]: como poeta lírico, é um "cortegiano" da Renascença, de erotismo intenso, um grande senhor aristocrático; nas suas tragédias de vingança, é o mais barroco de todos os dramaturgos ingleses, poeta da "majesty of Power" e da luta entre "Passion and Reason", conforme as suas próprias palavras. Ao mesmo tempo é Greville um espírito inquieto, conhecedor de teorias "revolucionárias" da Renascença italiana, "republicano" e "ateísta" estoico indomável. A filosofia estoica, em Greville, converte-se, afinal, em religiosidade angustiada, e a resignação em lamento da "wearisome condition of humanity".

Depois, começa o declínio, que nem sempre é decadência, como demonstra o aprofundamento psicológico da tragédia de vingança no *Changeling* (1624), de Middleton. Mas o gênero mudou de significação. Já a *Yorkshire Tragedy* (1619), pseudo-shakespeariana, é uma tragédia novelística, burguesa, tratando um caso da crônica policial. O *Triumph of Death*, um dos quatro atos de *Four Plays in One*, de Beaumont e Fletcher, é, ao contrário, uma grande "máquina" barroca, pseudo-histórica. E no *Cardinal* (1641), de Shirley, o gênero desmente a teoria da qual nasceu, tratando um enredo novelístico como se fosse história contemporânea.

A evolução da "tragédia de vingança" é um guia pela evolução do teatro inglês: do teatro popular e meio medieval, através da Renascença elisabetana, ao Barroco jacobeu. Como critério de distinção, indicou-se o conceito da morte: do teatro medieval, a morte é uma advertência moral; no

teatro elisabetano, a morte é um caso trágico; no teatro jacobeu, barroco, a Morte exerce fascinação irresistível. Está isso em relação exata com três conceitos diferentes da História: no teatro popular – e a este pertencem, nesse sentido, as poesias pré-dramáticas do *Mirror for Magistrates* e as peças de história inglesa de Shakespeare – o conceito da História é patriótico e moralista, demonstrando-se a vitória das forças do bem; no teatro renascentista, o conceito da História é universal e trágico, a moral é concebida como suprema balança do Universo – assim nas peças de história romana de Shakespeare; no teatro barroco, ao qual pertence a maior parte do teatro inglês, a História volta a ser o grande caos com todas as consequências da perversão moral e do pessimismo cósmico. Esses conceitos renascentistas ou barrocos, quando representados em palco inglês, apareciam nas formas e convenções do teatro popular, que era, por sua vez, um desenvolvimento do teatro medieval. O século XVIII, acostumado às convenções teatrais do teatro clássico francês, de todo diferentes, não podia deixar de ver naquelas convenções elisabetanas um caos ou uma infantibilidade; a pretensão de condensar em poucas horas de representação teatral acontecimentos de anos ou gerações inteiras, ou então a pretensão de apresentar o mesmo palco primitivo ora como palácio real, poucos minutos depois como campo de batalha, e na cena seguinte como floresta, pareciam pretensões absurdas, só desculpáveis pela ingenuidade dos espectadores de então, e só suportáveis em virtude do gênio verbal de um Shakespeare. A crítica também só suportou aquilo como embaraço, apesar do qual Shakespeare teria realizado obras geniais. E só as pesquisas recentes de história teatral é que revelaram aquelas convenções como condição essencial da arte de Shakespeare e dos seus contemporâneos e sucessores[947].

O ponto de partida é o teatro medieval inglês, os *Mistérios*. Daí vêm duas particularidades do teatro elisabetano: a mistura íntima e contínua dos elementos trágico e cômico, mistura que mais tarde se transformou em arte barroca de contrastes fortes, de modo que o "double plot" – compondo-se as peças de dois enredos, um sério e outro humorístico – é a qualidade mais característica do teatro inglês; a outra é o hábito das reflexões morais, que serviram mais tarde ao Barroco para distinguir nitidamente, com preferência pelo monólogo revelador, os caracteres nobres e os infames, os "villains". O palco dos *Mistérios* era do tipo "simultâneo"; várias

construções, colocadas uma perto da outra, as "mansions", simbolizavam os diversos lugares em que se teriam passado os acontecimentos dramáticos. O teatro elisabetano permaneceu, no começo, nesse tipo de palco, menos nas representações na corte e nos palácios aristocráticos; ali se adotou o "palco unificado" do teatro italiano, quer dizer, um palco de arquitetura fixa, simbolizando um lugar neutro, sem determinação nítida do lugar. Esse segundo tipo, quando conservado com coerência, devia levar à unidade aristotélica de lugar, como no teatro clássico francês. O teatro elisabetano, porém, escolheu – e isso é bem inglês – uma "via media": um palco "unificado", em que certas construções primitivas (uma varanda, uma porta, etc.) eram capazes de simbolizar, segundo a vontade do autor, os lugares mais diferentes, de modo que o mesmo palco se apresentava já como palácio, logo depois como campo de batalha, e depois como floresta ou qualquer outra localidade. Daí a liberdade ilimitada do "lugar"; e, por consequência, a liberdade ilimitada do "tempo". À distinção rigorosa entre o espaço real do edifício e o espaço simbólico do palco corresponde a distinção rigorosa entre o tempo real da representação teatral e o tempo simbólico dos acontecimentos na peça. O teatro inglês tornou-se capaz de dramatizar epopeias e romances inteiros; "teatro épico", comparável ao "teatro novelístico" dos espanhóis, que partira de convenções diferentes. Mas a analogia também acaba ali. Porque o teatro espanhol insistia na "verdade" dos enredos representados, religiosos, históricos ou novelísticos, enquanto o teatro inglês renunciou cedo a essa pretensão; preferiu tornar verossímeis os acontecimentos teatrais por um outro meio: o verso branco. O metro da dramaturgia inglesa está mais perto da prosa do que o tetrâmetro do teatro espanhol, de modo que serve para exprimir tudo; difere, no entanto, essencialmente da prosa, criando uma linguagem simbólica, correspondente ao lugar simbólico e ao tempo simbólico; linguagem simbólica que separa a realidade dos espectadores da realidade das personagens no palco. O verdadeiro teatro inglês só principia com Marlowe, porque é ele o criador do verdadeiro verso branco dramático. Esse metro, de flexibilidade maravilhosa, permitiu uma coisa que não existiu nunca no teatro espanhol: a diferenciação exata de modos de falar de personagens diferentes, ao passo que no teatro espanhol todas as personagens falam a mesma linguagem dramática. Por isso, o teatro

espanhol é essencialmente teatro de ação; o teatro inglês é essencialmente teatro de caracteres.

As convenções teatrais constituem o elemento permanente do teatro inglês. O que se modificou durante a evolução foram os conceitos históricos e morais. Deste modo, é possível distinguir uma fase inicial, de teatro popular; em seguida, uma fase puramente renascentista, da qual Robert Greene é o representante; finalmente, a introdução do senequismo, quer dizer, a transição da Renascença ao Barroco, em Kyd, Marlowe e Shakespeare. Esta evolução é acompanhada pelos contemporâneos imediatos de Shakespeare: Chapman, Ben Jonson, Marston, Dekker, Middleton, Thomas Heywood. A última fase, puramente barroca, a de Beaumont e Fletcher, Massinger, Tourneur, Webster, Ford e Shirley, leva até à dissolução dos critérios morais barrocos e à sua substituição, pouco a pouco, pelos critérios morais burgueses. O fechamento dos teatros, em 1642, não é um fim; o teatro da Restauração continuou, vinte anos depois, onde os dramaturgos elisabetanos e jacobeu-carolinos acabaram. A história do teatro inglês constitui uma unidade[948].

O "missing link" entre os "Morality Plays" e o teatro popular da época elisabetana é o *Kynge John*, de John Bale[949], bispo de Ossory, peça que toma por assunto e pretexto a luta entre o rei João da Inglaterra e o Papa, para fazer propaganda do protestantismo; a presença de personagens alegóricas lembra os modelos de Bale, os "Morality Plays", mas o objetivo da atividade dramatúrgica já é diferente: já prenuncia o patriotismo típico dos elisabetanos. Numa peça posterior, anônima, *The Troublesome Raigne of John*, acrescenta-se aos interesses religiosos e político um terceiro: o interesse histórico e humano no destino do rei deposto pelos barões e envenenado por um monge, o que lembra as desgraças históricas do *Mirror for Magistrates*. E o *Troublesome Raigne* é, por sua vez, a base de uma terceira peça, na qual o motivo religioso desapareceu para se salientar apenas o elemento humano e o patriotismo: o *King John*, de Shakespeare.

O *Troublesome Raigne of John* faz parte de um grupo de peças anônimas[950], todas elas tiradas da história inglesa, e de interesse especial, porque os mesmos assuntos foram tratados por Shakespeare. São peças de dramaturgia muito primitiva, incoerentes, comparáveis às primeiras peças históricas do teatro espanhol. As comédias desse teatro popular inglês

também lembram *pendants* continentais: uma delas, *Calisto and Melibea*, é tirada de *La Celestina*; e as farsas meio medievais de John Heywood parecem-se muito com as farsas francesas. Só o *Ralph Roister Doister*, de Nicholas Udall, é diferente, porque o autor, homem culto e tradutor de Terêncio, fez a tentativa de adaptar a comédia latina ao gosto dos espectadores populares.

Essa adaptação, preludiando a síntese que é o "teatro elisabetano", foi obra dos "University wits", jovens humanistas que, após haverem saído das universidades, se perderam no meio boêmio dos literatos da capital. John Lyly[951], o criador do eufuísmo, é um deles: as suas comédias foram escritas para representações na corte ou em palácios aristocráticos, mas o fato importante é a tentativa de divertir os espectadores nobres com farsas populares, polindo-as e refinando-as; Lyly é o criador da comédia literária. Os outros "University wits" escolheram o caminho contrário: introduzir elementos literários em peças representadas publicamente para o povo. Entre eles – os Peeles, Lodges, Nashs – aparece um poeta autêntico: Robert Greene[952]. Poeta alegre, idílico, fantástico, Greene não é um grande dramaturgo. Suas peças são medíocres. Mas pelo seu lirismo merece sobremaneira, entre todos os dramaturgos elisabetanos, o título de representante da "Merry Old England". Não por acaso o seu romance pastoril *Pandosto* forneceu o enredo da *Winter's Tale*, de Shakespeare; em Greene já existe qualquer coisa das comédias fantásticas de Shakespeare.

O papel que Greene desempenhou na comédia, desempenhou-o Thomas Kyd[953] na tragédia; papel muito mais importante, porque Kyd, tradutor de Garnier, trouxe para o teatro inglês a influência de Sêneca. *The Spanish Tragedie* é a primeira "tragédia de vingança" à maneira de *Thyestes*; e a forma antiga foi tão perfeitamente anglicizada que a peça se tornou uma das mais populares do teatro elisabetano. Old Jeronimo, que vinga a morte do seu filho Horatio, virou personagem proverbial; em toda a parte se encontram alusões e reminiscência da *Spanish Tragedie*, até no *Hamlet*, e a retórica retumbante da peça não nos deve impedir de reconhecer, além da grande importância histórica da *Spanish Tragedie*, o poder dos efeitos teatrais e do verso dramático.

Nos últimos anos de sua curta existência, Kyd esteve envolvido no fim violento da vida, não menos curta, de Christopher Marlowe[954]. Até há bem

pouco se acreditava que Marlowe, boêmio devasso e desenfreado, de convicções ateístas e atitudes provocadoras, tivesse sido assassinado em consequência de uma denúncia de Kyd. Agora se sabe que o próprio Marlowe foi o denunciante; desconhecidos mataram-no, quando souberam que Marlowe era agente secreto da polícia. A revelação é decepcionante, embora não surpreenda: Marlowe foi um monstro, se bem que um monstro genial. Infame foi a sua vida, e infame a sua morte. Mas esse infame é o criador do grande teatro inglês; durante muito tempo, só foi apreciado como precursor de Shakespeare, mas hoje em dia são raros os críticos que não o considerem "gênio", no sentido mais alto da palavra.

A obra de Marlowe é tão monstruosa como o caráter do seu autor. E Marlowe parece ter tido consciência disso quando se idealizou a si mesmo na figura do titã *Tamburlaine*, que passa por todos os crimes para conquistar o mundo inteiro, e no fim se encontra desiludido e desesperado; é a tragédia do niilismo. Adaptado às convenções do teatro popular, *Tamburlaine*, cuja ação compreende um continente e uma vida humana inteira, é mais uma série incoerente de cenas do que um drama; a personagem central que lhe confere, no entanto, mais unidade do que têm as peças históricas de Shakespeare; e a retórica justifica-se também pelo elemento autobiográfico, pela tentativa de "mettre en scène" a própria personalidade. Mas a retórica de Marlowe ainda tem outro fim, mais consciente: pretende provocar. Provocação inédita é o seu poema *Hero and Leander*, hino ardente à sexualidade, a poesia mais sensual da língua inglesa, e de um poder verbal irresistível. Provocadora parece a tragédia do *Doctor Faustus*, que exalta menos a sede tirânica, renascentista, do saber, do que a resistência heroica contra a morte e todos os diabos. Marlowe está sempre exaltado, e no fundo não pretende outra coisa senão exaltar-se a si mesmo, chegando até às fronteiras da paródia. Só assim é possível interpretar a mais monstruosa das suas peças, *The Jew of Malta*; Eliot chama-lhe "farsa trágica", lembrando as caricaturas miguelangelescas de Daumier.

Nas monstruosidades de Marlowe há um elemento que as eleva acima da região do grito inarticulado: o verso branco. Marlowe é o criador do verso dramático do teatro inglês, e este seu mérito não pode ser sobreexaltado. Criou o verso – Ben Jonson o chamava de "mighty line" – que é capaz de exprimir todos os sentimentos humanos e simbolizar, pela

modulação do ritmo, as diferenças de caracteres e paisagens e a *durée* do tempo. O próprio Marlowe deu provas dessa capacidade verbal no lirismo exaltado do *Doctor Faustus* e, em estilo mais sentencioso, na melhor construída das suas peças, *Edward II*; há quem admita a superioridade dessa "história" sobre os primeiros dramas históricos de Shakespeare. Marlowe subordinou os motivos políticos à tragédia humana do rei. A história da deposição e morte do tirano Eduardo II não é um *Mirror for Magistrates*, mas a tragédia da decadência de um homem perverso e corrupto que se eleva, na hora da agonia, à grandeza trágica. O milagre de transformar personagens antipáticas em heróis nobres, realizou-o Marlowe pela nobreza do verso:

> "Pay nature's debt with cheerful countenance,
> Reduce we all our lessons unto this, –
> To die, sweet Spenser, therefore live we all;
> Spenser, all live to die, and rise to fall."

A subordinação da vida humana às leis da "Fortuna" parece sabedoria renascentista. Mas o "pay nature's debt" lembra antes o desejo dos estoicos de conformar-se com as leis da Natureza, e a "cheerful countenance", a resignação estoica. Marlowe é um homem barroco, fantasiado de boêmio da Renascença. Espírito barroco em forma renascentista seria a definição do teatro elisabetano inteiro, do qual Marlowe é o "spiritus rector", o primeiro gênio.

A revalorização atual de Marlowe faz parte de um movimento crítico de dimensões mais amplas, beneficiando também Ben Jonson, Middleton, John Webster e outros dramaturgos da época; repete-se com certa insistência que obras comparáveis a *Doctor Faustus*, *Volpone*, *The hangeling* e *The Duchess of Malfi* não se encontram entre as peças de Shakespeare. É um movimento saudável, capaz de tirar o maior dos dramaturgos da solidão incomunicável na qual a idolatria do século XIX o colocara. Contudo, é preciso moderar certas reivindicações: Shakespeare, se bem que outros o tivessem igualado em dados momentos, é imensamente superior a todos os dramaturgos da época quando se lhe considera a obra em conjunto. É o

maior dramaturgo e o maior poeta da língua inglesa. Enquanto a criação de um mundo poético completo for mantida como supremo critério, é Shakespeare superior a Cervantes, Goethe e Dostoievski; e só Dante participa dessa sua altura. Enquanto Shakespeare, pela liberdade soberana do seu espírito, está mais perto de nós e de todos os tempos futuros do que o maior poeta medieval, é Shakespeare o maior poeta dos tempos modernos e – salvo as limitações do nosso juízo crítico – de todos os tempos.

Infelizmente sabemos muito pouco da vida de William Shakespeare[955]. As hipóteses que enchem as biografias mais conhecidas desfizeram-se uma após outra, e o que nos fica nas mãos é coisa bem pobre: um ator hábil, que também escreveu peças de muito sucesso, ganhou muito dinheiro e se retirou cedo dos negócios, para morrer pouco depois. Em certo sentido, essa escassez de informação biográfica não deixa de ser benéfica: exclui as sutilidades, às vezes fantásticas, da interpretação psicológica, limitando a crítica à própria obra. A primeira tarefa é determinar a cronologia das peças. Várias delas saíram, quando o autor vivia ainda, em pequenas edições não autorizadas, os "quartos"; as outras peças só foram publicadas por dois amigos do poeta, John Heming e Henry Condell, em edição in-fólio, em 1623. Nas reedições posteriores da coleção acrescentaram-se outras peças, cuja autenticidade hoje não se admite, com exceção de *Pericles*, *Prince of Tyre*. Quanto à cronologia, as edições em quarto e as notícias conservadas fornecem certas indicações. Demonstrou-se também que Shakespeare cultivou nos começos da sua atividade teatral uma versificação mais exata, dando depois cada vez menos atenção à regularidade do verso; e o recenseamento estatístico dos versos regulares e irregulares confirmou certas hipóteses cronológicas, estabelecendo outras. Finalmente, as pesquisas de A. W. Pollard sobre a autenticidade de certos "quartos" modificaram radicalmente a história do texto shakespeariano. Dispomos hoje de uma tabela cronológica, longe de ser definitiva, porém mais ou menos suficiente.

O primeiro grupo das peças de Shakespeare compõe-se de comédias em estilo renascentista: a *Comedy of Errors*, versão dos *Menaechmi*, comicidade contrastada com o fundo sombrio das apreensões do pai dos gêmeos; *The Two Gentlemen of Verona*, comédia tirada do romance pastoril de Montemayor, com uma viravolta no fim que pode ser descuido dramatúrgico ou então experimento psicológico; *The Taming of the Shrew*, farsa

popular, um pouco barulhenta, mas de efeito irresistível. Enfim, *Love's Labour's Lost*, peça pastoril, com as usuais alusões políticas, em complicadíssimo estilo eufuísta, e da qual é difícil dizer se é paródia brilhante dos costumes aristocráticos ou, como hoje se prefere pensar, pastoril autêntico, de lirismo gracioso.

Uma das primeiras peças de Shakespeare deve ter sido *Titus Andronicus*: "tragédia de vingança" e de tantos horrores que muitos críticos não se animaram a atribuí-la a Shakespeare; mas a peça tem o grande estilo retórico e foi em nosso tempo reabilitada pela interpretação de Jan Kott e pela encenação de Peter Brook. As dúvidas estendem-se à autoria das três partes de *Henry VI*; quanto a estas, Shakespeare teria só revisto obras alheias ou então colaborado com outros. Com efeito, em *Henry VI* há mais de Greene e Marlowe do que de Shakespeare, mas o estilo dramático é o mesmo das outras "histórias" inglesas, e a terceira parte é inseparável do autêntico *Richard III*, tragédia marlowiana com a cena comovente do assassínio de Clarence, o humorismo burlesco da cena dos bispos, a aparição vingadora dos espectros antes da batalha final. A peça está de tal modo dominada pela grandiosa figura do rei criminoso que alcança quase a unidade do teatro clássico francês. Em comparação com *Richard III*, uma das peças mais representadas e de efeito mais forte no palco, *Richard II* parece retrocesso: menos pelo estilo do que pelo assunto, deposição do rei viciado e a sua elevação moral no fim; seria imitação de *Edward II*, de Marlowe, sendo até menos coerente e menos filosófica do que o modelo. Em compensação, o moralismo estoico de Marlowe é substituído pela poesia elegíaca da alma nobre humilhada; Ricardo II é o primeiro dos famosos "grandes senhores" de Shakespeare, expressões do seu legitimismo político muito marcado:

> "For every man that Bolingbroke hath press'd,
> To lift shrewd steel against our golden crown,
> Heaven for his Richard hath in heavenly pay
> A glorius angel: then, if angels fight,
> Weak men must fall; for heaven still guards the right."

Richard II voltou hoje a ser uma das peças mais representadas. A falta de interesse político transforma *King John* quase em tragédia doméstica das vítimas do mau rei; mas os discursos patrióticos do valente bastardo Faulconbridge situam a peça no ambiente elisabetano.

A maior das "histórias" é *Henry IV*: a tragédia política do rei que usurpou o trono e, assaltado pelas revoluções aristocráticas, sob a chefia do magnífico Percy Hotspur e que sofre de remorsos profundos, entrelaça-se com a não menos grandiosa comédia de Falstaff e dos seus companheiros na Boar's Head Tavern, inversão cervantina dos valores aristocráticos e glorificação imortal da "Merry Old England"; e no meio entre palácio e taverna está o "Prince of Wales", gozando da sua mocidade exuberante e revelando na continuação, em *Henry V*, a alma nobre do rei mais brilhante da Inglaterra medieval. As simpatias aristocráticas do poeta são evidentes, sobretudo no desprezo com que apresenta os movimentos populares. Mas a série das "histories" em conjunto revela imparcialidade superior e um conceito político acima do moralismo barato; as nove peças históricas constituem o maior monumento dramático que qualquer nação erigiu ao seu passado e (veja a nota 925) um imponente edifício dramático de profunda e tipicamente barroca sabedoria política.

Shakespeare, dramaturgo da Renascença internacional, revela-se primeiro em *Romeo and Juliet*, a mais mediterrânea das suas peças e certamente a mais famosa tragédia de amor de todos os tempos; mas convém salientar mais alguns outros aspectos: o realismo da "nurse" que lembra *La Celestina*; a sabedoria renascentista do Friar Laurence, a amarga queixa social, na cena do farmacêutico, o romantismo de contos de fadas, na descrição da Queen Mab, desenvolvida depois no *Midsummer-Night's Dream*, que é a mais bela das "favole pastorali", de poesia e humorismo irresistíveis. Comédia também é *The Merchant of Venice*, apesar das aparências; Shylock parece-nos uma das maiores personagens trágicas do poeta, mas os contemporâneos compreenderam-no como personagem de farsa trágica à maneira de Marlowe, e a sua desgraça serve para dissolver a nobre melancolia de Antonio, do "mercador de Veneza", e transfigurá-la na doce música de luar do último ato. Deste modo, a tragédia do judeu já seria a peça mais serena, mais feliz de Shakespeare, se não fosse seguida pelas comédias românticas de alegria quase celeste: as conversas espirituosas de

Much Ado About Nothing; a magnífica comédia pastoril de *As You Like It*, em que a mais encantadora poesia de amor nas florestas vence a melancolia misantrópica de Jacques; e a doce melancolia de *Twelfth Night*, interrompida, como que de entremezes, pelas maldades burlescas perpetradas contra o puritano Malvolio.

O espírito da Renascença começa a esvanecer-se em *Julius Caesar*: a peça é incoerente, decompondo-se em duas partes quase independentes, de modo que à tragédia do ditador assassinado se substitui a tragédia maior do republicano desiludido e vencido; César transforma-se em personagem tragicômica; na retórica de Antônio e na resignação estoica de Bruto aparece o Barroco. A obra de transição é *Hamlet*; e a crítica moderna salienta essa circunstância para explicar as misteriosas incoerências dessa obra, a maior de todas as "tragédias de vingança". Mas o público não prestou nunca atenção a essas restrições; continua inalterada a imensa popularidade de *Hamlet*, em que até leitores menos intelectualizados sentem com evidência o verdadeiro assunto: *Hamlet* é a tragédia da inteligência e do intelectual; e só a combinação desse tema de profundidade com o tema aparente da vingança produziu a aparente incoerência. O pensamento, em *Hamlet*, pode ser menos profundo do que parece. Mas não importa. É caso único na literatura dramática universal a combinação de um assunto filosófico com os mais irresistíveis, quase melodramáticos, efeitos cênicos. Um desses efeitos – "o palco no palco" – já é, aliás, tipicamente barroco: um "double plot", servindo para o "desengaño" trágico. Da primeira cena no terraço, quando aparece o espectro, até a cena no cemitério e até o fim, a atmosfera da obra é noturna. Desde então, Shakespeare é o dramaturgo da noite. Noturnas são todas as cenas importantes de *Othelo*: mais do que estudo penetrante da psicologia dos ciúmes é *Othelo* uma tragédia sofocliana, isto é, de encobrimento e revelação da verdade. O verso mais característico da peça – "Chaos is come again" – também se aplica imediatamente ao *King Lear*, outra tragédia noturna: noturna é a cena do temporal em que o "Fool", o palhaço, serve de coro trágico à loucura do velho rei; noturna a filosofia maniqueia dos versos:

"As flies to wanton boys, are we to the gods;

They kill us for their sport…";

e noturna é a sabedoria estoica em que culmina essa tragédia barroca:

"Men must endure
Their going hence, even as their coming hither:
Ripeness is all."

King Lear é a peça de dimensões cósmicas, na qual a Natureza inteira começa a girar em torno da crueldade incompreensível da existência humana; Kott compara essa tragédia existencialista ao *Godot* de Beckett. Em *Macbeth*, mais outra tragédia na qual todas as cenas decisivas se passam durante a noite, o mundo noturno dos assassinos e das bruxas é ligado ao mundo humano da única cena diurna (IV, 3) pela cena humorística do Porter, o famoso "Knocking at the gate", em que De Quincey descobriu a chave da peça: o sol da vulgaridade entra no inferno dos fantasmas irreais. *Macbeth*, a tragédia do niilismo –

".......a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing." –

é a mais barroca das peças de Shakespeare, e – segundo o consenso unânime – a maior das suas obras.

O conceito barroco do mundo como teatro levou Shakespeare a uma concepção altamente original da História: conceber a tragédia histórica como tragicomédia. *Antony and Cleopatra*, em que um mundo desaparece, é a tragicomédia de um amor perverso, trágica e ao mesmo tempo cômica num sentido muito alto, porque o cosmos, que é a cena dessa peça "mundial", compreende tudo: a construção dramática, em *Antony and Cleopatra*, é difusa; mas a música verbal do poeta dramático atinge nessa obra

seu ponto mais alto. E em *Coriolanus*, a vitória da plebe bruta sobre o herói viril é tão revoltante que a atitude do dramaturgo já foi interpretada como violentamente reacionária; na verdade, a peça parece dizer: a história pretende ser tragédia dos heróis e acaba em comédia dos imbecis. O mundo, para Shakespeare, tornou-se problema.

Daí as peças mais estranhas de Shakespeare: as comédias de problemas morais. A mais amarga é *Troilus and Cressida*, na qual os heróis homéricos se revelam como faladores imbecis e mulherengos ordinários. A mais profunda é *Measure for Measure*, em que o duque disfarçado, testemunha incógnita de orgias sexuais e angústias de morte, desmascara a hipocrisia do puritanismo moral. A mais furiosa é *Timon of Athens*, a maior explosão de misantropia em toda a literatura universal, e, no fundo, a comédia de um homem nobre que não sabia adaptar-se a esta vida infame.

Por esse mesmo tempo, Shakespeare escreveu – em colaboração com outro dramaturgo, ou então refundindo uma peça antiga – *Pericles, Prince of Tyre*, inserindo num enredo novelístico cenas de beleza inesperadamente harmoniosa. É a primeira das peças nas quais Shakespeare renunciou ao realismo trágico, transformando o mundo em sonho poético. *Cymbeline* é dramatização intensamente romântica de um enredo novelístico, ou antes, um grande conto de fadas. Em *The Winter's Tale*, o romance de amor pastoril entre Florizel e Perdita desmente a sombria tragédia "oteliana" de seus pais; a fonte, o romance pastoril *Pandosto*, do renascentista Greene, está perfeitamente "desrealizada". Enfim, "la vida es sueño": *The Tempest* ainda é paródia amarga, desta vez do utopismo renascentista que acreditava em paraísos e só encontrou Calibans. O Barroco não conhece utopia, porque este mundo lhe parece utopia às avessas, paródia da verdadeira realidade, que é sono e sonho –

"We are such stuff
As dreams are made of; and our little life
Is rounded with a sleep."

É o testamento poético de Shakespeare – dizem todos os que consideram a evolução de Shakespeare, de *Titus Andronicus* a *The Tempest*, como caminho de perfeição de uma vida pela poesia. A crítica literária do século XIX não se podia satisfazer com o ponto de vista dos classicistas do século XVIII – as "irregularidades" da obra de Shakespeare teriam sido experimentos meio grandiosos, meio frustrados, de um gênio inculto; nem com o ponto de vista dos românticos – a obra de Shakespeare teria sido erupção de um poeta em que se encarnara o espírito do mundo. A época vitoriana precisava de um Shakespeare sereno, calmo; e como as tragédias pessimistas se opunham a esse conceito, era preciso estabelecer uma evolução, uma acalmação progressiva. Acostumada a estabelecer relações causais entre a biografia e a obra poética, a crítica literária do século XIX, não dispondo e uma biografia pormenorizada do poeta, inventou uma, interpretando as peças como confissões autobiográficas. Shakespeare teria começado com tragédias bombásticas à maneira de Marlowe e comédias ligeiras à maneira de Greene; as primeiras experiências pessoais ter-lhe-iam aprofundado a noção da vida, revelando-se a mudança em tragédias como *Romeo and Juliet* e *Hamlet*, e nas comédias de alto estilo renascentista. Ao mesmo tempo, a observação dos grandes acontecimentos políticos da época ter-lhe-ia aguçado o senso histórico, e o resultado teriam sido as "histórias" inglesas e romanas. Desgraças pessoais e desilusões políticas – o caso Essex – teriam escurecido o espírito do poeta, até ao pessimismo e misantropia que se revelam nas grandes tragédias. Depois teria vindo a libertação interior, a retirada para Stratford, as serenas peças românticas e, em *The Tempest*, a despedida de um semideus. As comédias "problemáticas" – *Measure for Measure*, *Troilus and Cressida* – não encontraram lugar nessa evolução e foram desprezadas. Eis a interpretação de Shakespeare, muito divulgada pelos livros populares de Dowden e Brandes, e ainda mantida pela maioria dos leigos.

Poucos foram os que ousaram protestar contra essa biografia romanceada: não sabemos quase nada da mocidade de Shakespeare; da sua vida como ator, durante a época da atividade literária, só temos notícias comerciais e nada que possa apoiar a interpretação autobiográfica das peças; enfim, a retirada para Stratford dá menos a impressão de despedida de um feiticeiro poético do que da aposentadoria voluntária de um

comerciante enriquecido. Se essas objeções já pareciam crimes de lesa-majestade, os shakespeariólogos ortodoxos entristeceram-se ainda mais com as heresias de alguns franco-atiradores da crítica, como Ruemelin e Shaw: a construção irregular das peças não seria genialidade extraordinária, mas revelaria incoerências e inverossimilhanças psicológicas da pior espécie; Shakespeare salvar-se-ia apenas pela música verbal, e esta mesma seria em grande parte estragada pela retórica bombástica e pelo humorismo artificial ou grosseiro; e aquela música verbal esconderia mal a falta de uma filosofia da vida.

Essa crítica negativa só tem o mérito de haver chamado a atenção para certas falhas da positiva. Devemos a Coleridge o reconhecimento da unidade e homogeneidade estrutural das obras shakespearianas. Mas a Coleridge também se deve a preferência pelo estudo psicológico das grandes personagens: Hamlet, Macbeth e Lady Macbeth, Othello e Iago, Lear, Falstaff. O maior mestre desse método, Bradley, perdeu enfim, de vista a arte dramática de Shakespeare. As peças, então muito mais lidas do que representadas na Inglaterra, foram lidas assim como se leem romances modernos: como biografias imaginárias; ficaram de lado o teatro e a poesia.

A renovação da shakespeariologia foi iniciada pelo genial Harley Granville-Barker: admitindo corajosamente os "defeitos" dramatúrgicos (do ponto de vista da dramaturgia moderna) das peças de Shakespeare, e, valendo-se das suas próprias experiências na *mise-en-scène* das peças, explicou aqueles defeitos como consequências das convenções teatrais da época, às quais até um Shakespeare se devia submeter, e encontrou a grandeza do poeta na arte com que utilizou aquelas convenções, vencendo-as para produzir os maiores efeitos dramatúrgicos e poéticos. Substituiu-se o estudo psicológico das personagens, cultivado com tanta felicidade por Bradley, pela análise da estrutura poética das peças (Knights) e das convenções teatrais da época (Stoll). Os trabalhos de E. K. Chambers sobre a organização do teatro elisabetano são de especial importância. Shakespeare, embora em primeira linha poeta, passou pela vida como *playright*, dramaturgo profissional, fato que está de acordo com as suas atividades de ator e empresário comercial de teatros. As suas peças não são confissões autobiográficas, e sim experiências sucessivas de mediação entre o gosto dos espectadores, aristocráticos ou populares, e as suas necessidades de expressão

poética. Não é admissível identificar o poeta com certas personagens suas, nem procurar nas suas peças a expressão de uma filosofia da vida. Sempre se havia observado que o mundo poético de Shakespeare era um mundo completo, fechado em si, a ponto de Shakespeare ignorar a Providência e Deus; a não ser naquela comédia sombria, *Measure for Measure*, na qual a intervenção do Duque se parece com a ação da Providência divina. Seria melhor dizer que o poeta, como poeta, não tem filosofia nem religião; só tem estilo dramático e poético. A análise desse estilo – sobretudo das imagens e metáforas – tem sido feita com a precisão e os recursos da estatística moderna; e com o resultado desconcertante de que as "imagens-chaves" foram novamente usadas (ou abusadas) para considerar a poesia de Shakespeare como expressão alegórica de sabedoria e verdades escondidas. Essa tendência da crítica já está, porém, recuando. É mais importante manter o resultado: aquela aparente evolução psicológica se revela como evolução estilística, de começos renascentistas, através de transições meio barrocas, até ao pleno Barroco senequista, nas grandes tragédias pessimistas e nas "comédias problemáticas", enfim revalorizadas; e, por último, o que parecia "solução das dissonâncias, é a última fase barroca, a de transfiguração da realidade em *Gran teatro del mundo*. É mesmo o maior teatro do mundo.

No Barroco shakespeariano enquadra-se, finalmente, a parte mais misteriosa da sua obra: os 154 sonetos. Poesias obscuras, às vezes herméticas, em estilo densíssimo, servindo até há pouco de base a uma bibliografia imensa de interpretações biográficas, cada vez mais complicadas e menos satisfatórias. A análise estilística redimiu os sonetos: são poesias artificiais, "preciosas", mas realmente preciosas, partindo da doçura renascentista de Spenser, enchendo-se de petrarquismo sutil, eufuísmo conceituoso, emotividade excessiva, metáforas barrocas, atenuando o hermetismo pelas reminiscências familiares da paisagem inglesa e acabando numa severidade quase clássica. As poesias constituem a única parte da sua obra que o próprio poeta publicou; só ali ele se sentiu responsável pela sua missão poética, afirmando:

"Not marble, not the gilded monuments

Of princes shall outlive this powerful rime…"

O segredo dessa imortalidade do grande dramaturgo está na poesia de Shakespeare, ou mais exato, no seu verso. Shakespeare é o maior artista do verso inglês, e a interpretação da sua obra tem de ser, em primeira linha, interpretação poética, ao lado de análise dos valores humanos. Por isso, a shakespeariologia moderna, com todos os seus resultados admiráveis, não desvalorizou a crítica poética de um Coleridge, nem a psicológica de um Bradley. No fundo devemos conformar-nos com o fato de que a arte de Shakespeare sobreviverá a todas as nossas interpretações; ou, no dizer de T. S. Eliot: "About any one so great as Shakespeare it is probable that we can never be right, it is better that we should from time to time change our way of being wrong."

A incerteza quanto à autoria de certas peças shakespearianas ou quanto à sua colaboração com outros dramaturgos – só a sua colaboração com John Fletcher, em *Henry VIII* e *The Two Noble Kinsmen*, parece certa – liga-se à situação caótica do teatro elisabetano no que diz respeito a colaboração, pseudonímia e anonímia. Não é possível excluir a colaboração de outros com Shakespeare ou de Shakespeare com outros quando sabemos que o conceito de literatura dramática era então muito mais industrial do que literário. Trabalhava-se para os teatros, para os atores, refundiam-se e modificavam-se sem escrúpulos peças alheias. Um dramaturgo tão extraordinário como Middleton escreveu quase todas as suas obras em colaboração com outros. Ele, Fletcher, Chapman, Massinger construíram uma rede inextricável de "cooperativas" dramatúrgicas. Dramaturgos de segunda e terceira ordem como William Rowley e Nathan Field põem as mãos em muitas produções famosas dos grandes. A segunda edição in-fólio das obras de Beaumont e Fletcher, de 1679, é um verdadeiro repositório de peças de "varios ingenios". Deste modo, não é surpreendente a existência de mais de 40 peças pseudo-shakespearianas, algumas já publicadas em vida do pretenso autor, outras acrescentadas à terceira edição in-fólio, de 1664. Em certos casos, é muito possível que Shakespeare tenha colaborado com outros, por exemplo, com George Wilkins, no *Pericles, Prince of Tyre*; em outros casos, as peças só lhe teriam sido atribuídas para explorar a fama do

seu nome. Contudo, algumas dessas peças pseudo-shakespearianas são de valor notável[956].

Mas o valor não é indício da autoria. *Locrine* é uma impressionante "tragédia de vingança", mas não tem nada de shakespeariano; e a história *Edward III* recebeu, quando muito, alguns retoques do mestre. *Arden of Feversham* e *A Yorkshire Tragedy* são tragédias poderosas, não de todo indignas de Shakespeare; mas são tragédias "domésticas", passadas em ambiente burguês, e nada nos indica que o dramaturgo dos "grandes senhores infelizes" se tivesse jamais ocupado com assuntos semelhantes. O "aristocratismo" também é argumento contra a autoria de Marlowe, ao qual se gostaria de atribuir o interessantíssimo *London Prodigall*, transposição da parábola do filho pródigo para o ambiente da boêmia de Londres. O caso mais misterioso é o fragmento de *Thomas More* do qual possuímos o manuscrito; uma das cenas está escrita, segundo todas as evidências grafológicas, pela mão do próprio Shakespeare, mas não é possível afirmar se redigida ou copiada pelo mestre.

O problema das atribuições e colaborações depende em parte do critério de valor que aplicamos. Os shakespeariólogos alemães e franceses não deram muita importância ao problema, porque a distância entre Shakespeare e os seus contemporâneos lhes parecia tão grande que a confusão significava quase blasfêmia. Os ingleses, em geral, não adotam o mesmo critério. Ao contrário do que antigamente se pensava, o teatro elisabetano nunca esteve esquecido, e a "redescoberta" no século XVIII foi antes revalorização, caindo agora em esquecimento os contemporâneos de Shakespeare. Mas os românticos retificaram logo a injustiça[957]: Lamb, com o entusiasmo próprio do grande ensaísta, soube salientar os valores poéticos e dramatúrgicos de Jonson, Massinger, Middleton, Webster, Ford; e descobriu o esquecido Tourneur. Os poetas românticos ingleses foram, todos, admiradores do teatro "pós-shakespeariano", e a crítica de Swinburne, mais poética do que crítica, deu àquele entusiasmo a expressão mais intensa. Contra essa idolatria do teatro elisabetano levantou-se, com coragem notável, o crítico teatral William Archer, tradutor de Ibsen e amigo de Shaw; num livro-panfleto apaixonado, pretendeu demonstrar a superioridade do teatro moderno sobre o antigo, denunciando implacavelmente os efeitos dos dramaturgos elisabetanos: as inverossimilhanças grosseiras dos enredos, as incoerências

enormes da psicologia. Archer, porém, foi, por sua vez, incoerente: abriu exceção para Shakespeare, porque não ousou atacar o ídolo nacional. Deste modo, Shakespeare parecia, outra vez, separado dos seus sucessores por uma diferença incomensurável de valores. A shakespeariologia moderna já reduziu a distância, admitindo calmamente aqueles mesmos defeitos no próprio Shakespeare, denunciando implacavelmente os defeitos dos dramaturgos elisabetanos; e, no fundo, não são defeitos, porque o critério de Archer estava errado. O drama elisabetano não pode ser comparado com o de Ibsen ou Shaw, porque tem outros objetivos; não pretende, de maneira alguma, imitar ou representar a realidade. Os românticos tinham um pouco de razão quando chamavam "romântico" a Shakespeare; apenas seria mais exato o adjetivo "barroco". Do estilo barroco nos sucessores de Shakespeare já não duvida ninguém; mas é digno de nota que os "sucessores", na maior parte, não são sucessores, e sim companheiros. Dekker, Middleton, Jonson pertencem à geração de Shakespeare; Heywood, Tourneur e Fletcher nasceram pouco depois; só Webster, Ford e Massinger são "sucessores". Parte considerável do teatro elisabetano foi escrita quando Shakespeare ainda vivia, e Beaumont e Fletcher chegaram a exercer influência sobre o estilo das suas últimas comédias. Finalmente, as maiores obras de Shakespeare são posteriores a 1603: ele é também mais jacobeu do que elisabetano, é o *primus inter pares* dos chamados "pós-shakespearianos". A sua grandeza não é capaz de diminuir os outros que ocasionalmente o igualam; a distinção depende do critério estilístico, das fases diferentes da transição da Renascença para o barroco.

George Chapman[958] só pode ser assim interpretado. É alguns anos mais velho do que Shakespeare, e a sua grandiosa tradução de Homero constitui o cume linguístico da Renascença inglesa. Tanto mais curiosa é a dramaturgia pesada e inábil das sombrias "tragédia de vingança" *Bussy d'Ambois* e *Revenge of Bussy d'Ambois*, como se o poeta, depois da virtuosidade da tradução, começasse de novo; e a comicidade exuberante de *All Fools*, os fortes contrastes tragicômicos de *The Widdowes Teares* constituem surpresa. Chapman é um espírito filosófico: "most strangely intellectual fire", assim chamou ele à sua própria poesia. O sentido profundo da simultaneidade dos elementos trágicos e cômicos torna-se, em Chapaman, mais evidente do que no próprio Shakespeare:

"Oh of what contraries consists a man!
Oh what impossible mixtures! Vice and virtue,
Corruption and eterneness at one time,
And in one subject, let together, loose!"

Chapman é, segundo a observação de Dobrée, o primeiro dos "metaphysical poets", ensaiando-se no drama. Eis, aliás, um traço característico do teatro elisabetano-jacobeu inteiro: fraquezas dramatúrgicas, iluminadas por grande poesia dramática.

Antes de Chapman ser devidamente apreciado, considerava-se Ben Jonson[959] como o maior poeta renascentista entre os companheiros de Shakespeare. As poesias líricas de Jonson justificam, aliás, essa fama; são hoje novamente apreciadas, como representando a transição entre a poesia elisabetana e a "metafísica"; mas o seu modo próprio de expressão parece ter sido a prosa. A crítica sempre opôs ao gênio poético do escassamente culto Shakespeare o gênio prosaico do seu erudito amigo Jonson, explicando: a poesia de Shakespeare nutriu-se das excursões fantásticas da sua imaginação, ao passo que a inteligência prosaica de Jonson se nutriu das experiências de uma vida quase picaresca: Jonson foi sucessivamente *scholar* de Cambridge e pedreiro, soldado e ator, jornalista e "poeta laureatus" da coroa de Inglaterra. É preciso verificar se na sua obra dramática prevalece a cultura renascentista ou a vitalidade do homem do povo.

Teoricamente, Jonson é classicista de gosto italiano, antecipando doutrinas e gostos de Corneille, na tragédia romana, e de Molière, na comédia moralista. Reconhecendo o gênio de seu amigo Shakespeare, menosprezava no entanto o drama irregular dos seus companheiros, defendendo teorias aristotélicas. O seu gosto renascentista manifestava-se também na surpreendente capacidade do classicista algo pesado de escrever "masques" ligeiros como *The Hue and Cry after Cupid*, e pastorais poéticas como *The Sad Shepherd*. A erudição prejudicou-lhe as tragédias romanas. *Sejanus* e *Catiline*, obras de admirável reconstrução arqueológica mais do que de poesia dramática; peças sólidas e eficientes, mas algo frias, menos nas vigorosas cenas satíricas.

O mesmo Ben Jonson é comediógrafo satírico, abraçando o gosto popular. O *Alchemist* zomba das superstições da época; o seu enredo, magistralmente construído, foi comparado por Coleridge ao de *O Rei Édipo*. *Bathholomew Fair* é uma sátira mordaz contra os puritanos, cujo representante na peça tem o nome significativo de Rabbi Zeal-of-the-Land Busy – dir-se-ia personagem de Sinclair Lewis. *Every Man in his Humour* é uma revista de caracteres cômicos, cada um dos quais é viciado pelo excesso de uma qualidade característica, de um *humour*. Eis a contribuição principal de Jonson para a comédia de tipo plautino-terenciano; mas a teoria dos *humours* não é propriedade sua, é comum na Renascença e cumpre conhecê-la para compreender bem a "melancolia" de Hamlet ou de Jacques em *As You Like It*. Jonson serviu-se desse instrumento para exprimir o seu conceito pessimista da natureza humana, apresentando no palco verdadeiros monstros morais, ou antes, imorais, como Volpone, na comédia desse título, rico avarento que se finge de moribundo para arrancar presentes aos que nutrem esperanças de serem lembrados no seu testamento. *Volpone* é um verdadeiro museu de personagens corruptas, miseráveis e ridículas, e a comicidade irresistível das cenas magistralmente construídas deixa um travo amargo na boca. Eis a obra da qual nem o pessimismo de Shakespeare teria sido capaz, a obra em que Jonson supera o mestre.

O ambiente das melhores comédias de Jonson – *Volpone* e a farsa alegre *Epicoene* – é italiano, e o ambiente está bem caracterizado: uma dança frenética de desmoralizados em torno dos ídolos Ouro e Volúpia. As reminiscências da literatura antiga e os nomes italianos não bastam, porém, para definir a arte de Jonson; distingue-se de toda a arte renascentista pelo forte moralismo, que lembra aos críticos franceses a atitude de Molière e os tipos duramente modelados de La Bruyère. Deveriam também lembrar a psicologia pessimista de La Rochefoucauld, reduzindo as chamadas virtudes a expressões mais sutis de egoísmo e vaidade. Só assim é possível apreciar devidamente as tragédias romanas de Jonson: não se comparam aos panoramas dramáticos cheios de vida, de Shakespeare, mas são sátiras poderosas contra a corrupção humana, que é igual em todos os tempos. Daí a escolha de assuntos repugnantes, em *Catiline* e *Sejanus*; daí a eloquência poderosa da linguagem, servindo para exagerar os defeitos infra-humanos, e apresentar caricaturas grandiosas, assim como nas comédias. Eliot

reconhece em Jonson a suprema perfeição artística das monstruosidades geniais de Marlowe; mas seria isso ainda Renascença? O conjunto de erudição clássica e humorismo popular é antes uma antítese barroca, e ao Barroco também pertencem a teoria aristotélica e o moralismo amargo. Jonson é um Dryden sem peruca, superior ao grande satírico pela capacidade de criar um mundo completo de loucuras sinistras e caricaturas sombrias. Antigamente, a crítica considerava o teatro de Ben Jonson como uma sala fria de museu; hoje – a observação é outra vez de Eliot – o conjunto da brutalidade dos sentimentos e polidez das expressões das personagens de Jonson parece bastante moderno. Com efeito, *Volpone* tornou-se um dos maiores sucessos teatrais da nossa época. A arte de Jonson é menos humana do que a de Shakespeare. Mas artistas da sua espécie são tão raros como os Shakespeares, e a posteridade tem todos os motivos para concordar com a inscrição no seu túmulo: "O rare Ben Jonson!"

De todos os dramaturgos elisabetanos é Ben Jonson o menos popular; as criações da sua inteligência poderosa são "caviare to the general". Marston, Dekker, Heywood são os dramaturgos das massas barulhentas da cidade de Londres da rainha Elizabeth. Mas cada um deles revela à sua maneira a força irresistível da evolução Renascença – Barroco. John Marston[960] é um Jonson "to the general". É até grosseiro: quando pretende criar uma "tragédia de vingança" à maneira de Sêneca, sai *Antonio and Mellida*, produto monstruoso. Marston está à vontade na comédia, em *The Dutch Courtezan*, em *Eastward Hoe*, farsas barulhentas com tipos vivíssimos da vida inglesa, mesmo quando têm nomes italianos. A obra mais forte de Marston é *The Malcontent*: nada menos do que o assunto de *Measure of Measure*, concebido como comédia grotesca, na qual o duque disfarçado fala como *raisonneur* cínico; aí há qualquer coisa do melhor de Jonson. E quando Marston toca em assunto clássico – na *Tragedy of Sophonisba* – revela uma capacidade surpreendente de expressão poética que, apesar de todas as monstruosidades de mau gosto, é barroca. T. S. Eliot lembrou-se, a propósito de Marston, de Corneille, de um Corneille inculto, grosseiro, do Barroco popular.

Thomas Dekker[961] é, de todos os dramaturgos da época, o mais popular. É jornalista satírico, redigindo folhetos que se vendiam nas esquinas; às vezes usa a gíria da *roguery*, dos mendigos e criminosos. Um desses

escritos, *The Guls Hornebook*, é versão livre de *Grobianus* (1549), sátira latina do alemão Friedrich Dedeking, contra os costumes grosseiros (*grob* significa em alemão "grosseiro") da época, e a sátira não é menos "grobiana". Esse mesmo Dekker é um grande poeta dramático. *Old Fortunatus*, dramatização de um conto de fadas, está cheio de belezas líricas; trata, em *The Witch of Edmonton*, uma ocorrência da crônica policial, e sai uma comovente tragédia psicológica; e *The Shoemakers Holiday*, dramatização do romance popular *The Gentle Craft*, de Deloney, elogio jubiloso do pequeno-burguês londrino, realiza o milagre de transformar em poesia o ambiente *cockney*. Nesta obra há qualquer coisa de Dickens, e não foi casualmente que *The Shoemakers Holiday* se tornou uma das peças mais representadas e lidas do teatro inglês. Nós outros preferimos *The Honest Whore*: ali há também uma personagem dickensiana, Orlando Friscobaldo, de expressões rudes e coração de ouro, atingindo às vezes a emoção mais patética. Assim é na primeira parte, que Dekker escreveu em colaboração com Middleton, e que a interpretação de Hazlitt tornou famosa. Na segunda parte, Dekker revela o reverso da medalha: o mesmo Hippolito que converteu a "honest whore" Bellafront, pretende agora seduzi-la; e essa ironia dramática transforma a comédia moralíssima em sátira barroca.

A Thomas Heywood[962] atribui o seu biógrafo A. M. Clark a autoria ou principal autoria de *Appius and Virginia*, tragédia quase classicista, publicada como sendo de John Webster, e que representa exceção estranha entre as obras deste poeta noturno. Se a hipótese se verificasse, Heywood mereceria menos do que nunca o apelido pouco feliz que o seu admirador Lamb lhe conferiu: "the prose Shakespeare". Shakespeare é, segundo os conceitos modernos, antes de tudo um dramaturgo profissional, um *playwright*, que foi grande poeta. Heywood é apenas *playwright*, de atividade incansável, mestre de todos os efeitos baratos do palco – terror e sentimentalismo. A expressão *prose*, de Lamb, quer dizer que os seus assuntos preferidos eram a farsa popular, da qual *The Fair Maid of the West* é excelente exemplo, e a tragédia doméstica, de ambiente burguês, da qual Heywood criou a obra-prima: *A Woman Killed with Kindness*. Nenhum outro dramaturgo elisabetano parece tão moderno como este; apesar das incoerências da ação, é Heywood um grande realista, nos motivos psicológicos e no sentimentalismo moderado. Às vezes, o leitor acredita ler um poeta

romântico, como na famosa declaração de amor que começa “O speak no more!...”; outras vezes, lembra um poeta de hoje, como na passagem que T. S. Eliot admirava tanto:

“O God! O God! that it were posible
To undo things done; to call back yerterday…”

Na verdade, essa história sentimental de uma mulher seduzida que recebe o perdão do marido na agonia está cheia de poesia autêntica, lembrando a definição de Wilfred Owen: “The poetry is in the pity.” Heywood fez uma tentativa para enobrecer a vida da gente humilde. Dispondo de arte mais pura, poderia ter escrito uma tragédia de simplicidade clássica como *Appius and Virginia*. Em compensação, é um dos poucos dramaturgos elisabetanos que aparecem até hoje no palco.

O último e maior dramaturgo da geração de Shakespeare é Thomas Middleton[963]. Nos seus momentos mais felizes ombreia com Shakespeare, superando-o no descuido absoluto pelo destino literário da sua obra dramática. As mais das vezes admitiu colaboradores, até nas suas maiores peças, para facilitar ou apressar o trabalho, colaborando ele mesmo nas peças de outros, sem que seja possível sempre distinguir o que realmente lhe pertence. A parte mais autêntica da sua obra – as comédias da vida das classes baixas de Londres – revelam um observador agudo, grande realista, com uma forte dose de cinismo imoral. *A Chaste Maid in Cheapside* é farsa de um “triângulo” adulterino à melhor maneira parisiense. Em *A Trick to Catch the Old One*, Middleton toma o partido de um boêmio duvidoso, e em *Michaelmas Term* consegue tornar simpático um usurário. Por meio deste cinismo, Middleton parece precursor da comédia imoral da Restauração. Mas talvez o cinismo seja apenas aparente, expressão do forte interesse de Middleton em casos psicológicos, explicando-se assim a atitude moralíssima, quase heroica, da duvidosa Moll Cutpurse no ambiente picaresco da *Roaring Girl*. Evidentemente, Middleton é um grande realista, mas o seu realismo não é o realismo alegre de Dekker nem o sentimental de Heywood; aproxima-se mais do moralismo satírico de Jonson, superando-o

pela coragem de intervir nos negócios públicos: *A Game at Chesse*, chamada com razão "aristofânica", é uma sátira alegórica contra a política exterior, então hispanófila, do governo inglês. Middleton é o intérprete fiel dos sentimentos da massa, para a qual escreve. No prefácio da *Roaring Girl*, o próprio Middleton afirma a sua resolução de acompanhar sempre o gosto do público que exigiria agora comédias ligeiras. Será Middleton realmente o precursor das comédias imorais da Restauração? Já se admite hoje, nestas últimas, um fundo de moralismo, e o próprio Middleton se revela mais moralista do que realista nas suas tragédias; moralismo no sentido francês da palavra, como análise psicológica de casos de consciência. A *Fair Quarrel*, que mereceu a admiração de Lamb, trata da crise moral por que passa uma mulher que tem de confessar ao próprio filho os pecados do seu passado. Middleton é o maior mestre de psicologia feminina entre os elisabetanos. Em *Women Beware Women*, a "tragédia de vingança" é motivada pela traição repentina de uma mulher, sucumbindo à sedução, perseguindo depois o marido. Bianca, a heroína criminosa, não é porém de todo responsável; ela apenas aceita as consequências de um fato irreparável:

"Can You weep Fate from its determined purpose?"

O chamado imoralismo de Middleton baseia-se no determinismo psicológico: eis o tema da sua obra-prima, *The Changeling*: Beatrice ama Alsemero, e, para livrar-se do noivo, Alonso, aluga o assassino De Flores; o preço que tem de pagar é o seu próprio corpo, e ela acaba amante, dedicada até a morte, do criminoso, que antes lhe inspirava repugnância física. Beatrice e De Flores sacrificam suas vidas a paixões pelas quais não se acreditam responsáveis. A ação da peça, violenta, licenciosa, inverossímil, mas de alta eficiência dramática, só serve para *mettre en scène* aquele determinismo; o sentido moral da peça é até acentuado pelo enredo episódico, o *double plot*, que se assemelha ao enredo principal, passando-se em um manicômio. Esse episódio burlesco escandalizou os admiradores mais entusiasmados da tragédia, até que Empson o revelou como chave da interpretação

psicológica[964] da peça e da interpretação histórica do teatro elisabetano inteiro: o *double plot* é a expressão mais característica da síntese entre Barroco culto e espírito popular, que constitui o teatro inglês. O paralelismo dos crimes no palácio e das loucuras no manicômio envolve *The Changeling* em atmosfera meio trágica, meio burlesca. A peça, que é, ao lado de *Macbeth*, das maiores do teatro barroco inglês, é sintoma de uma crise nos conceitos morais da época: o fim da moral renascentista. Deste modo, *The Changeling*, além de ser uma tragédia shakespeariana, é uma data histórica da literatura inglesa.

Jonson e Middleton são os grandes dramaturgos que operam a transformação do teatro elisabetano em teatro jacobeu, ao qual já pertencem; Webster e Ford continuar-lhes-ão a obra. As modificações são tão profundas quanto intensas: concentração da técnica dramatúrgica em torno de assuntos da violência mais crassa, escurecimento da atmosfera, pessimismo cínico, abalo dos *standards* morais. O mundo de Marlowe e Chapman e das comédias renascentistas de Shakespeare já está longe. Mas o próprio Shakespeare pertence, pela segunda metade de sua carreira literária, ao teatro jacobeu: *Macbeth* e *Antony and Cleopatra*, *Measure for Measure* e *Timon*, são peças das mais poderosas do novo estilo; as últimas comédias fantásticas de Shakespeare nasceram mesmo sob a influência dos dramaturgos jacobeus Beaumont e Fletcher. O que antigamente se considerava como mudança psicológica no indivíduo Shakespeare é na verdade um dos sintomas da modificação radical do teatro inglês, em transição para a época jacobeia. Alegou-se a impressão penosa do caso de Essex em 1601. Em vez do fato político prefere-se agora salientar o fato social: de 1600 é a primeira "Poor Law", medida brutal contra o *chômage*, consequência da inflação e outros distúrbios econômicos. A estrutura social da Inglaterra elisabetana, a comunidade nacional da "Merry Old England", abala-se. O teatro jacobeu é um fenômeno de dissociação: de separação entre política e povo, espírito aristocrático e espírito popular, cuja unidade constituíra o espírito elisabetano. A separação não é completa: isto acontecerá somente mais tarde, na época da revolução puritana contra a monarquia aristocrática do Stuarts. Por enquanto, continua uma síntese precária, convivência de aristocratismo e grosseria, romantismo e obscenidade, dentro das mesmas obras, dos mesmos autores: uma antítese típica do Barroco. O teatro jacobeu revela

qualidades de grandiosa caricatura trágica. A poesia dramática torna-se mais intensa, a construção dramatúrgica mais eficiente; mas torna-se precário o critério moral em que se baseava o teatro inglês: o que fora problema angustioso em Middleton, é mera convenção teatral em Massinger e mero jogo de palavras em Beaumont e Fletcher; e em Webster e Ford acontecerá qualquer coisa como um colapso.

Já durante os últimos anos de Shakespeare, a glória de John Fletcher e Francis Beaumont[965], colaboradores inseparáveis, eclipsou a do mestre; e na época do esquecimento, embora sempre relativo, do teatro elisabetano, os dramaturgos-gêmeos continuaram sempre famosíssimos. A sua obra, mais do que a de qualquer outro dramaturgo inglês, lembra o teatro espanhol: pela intensa fecundidade dos autores, pela variedade dos assuntos, pelo romantismo algo fantástico, pela linguagem cuidada. A posteridade viu principalmente esses dois aspectos: a riqueza de matéria dramatúrgica, e o estilo poético, que durante os séculos XVII e XVIII, e até no tempo de Keats, foi considerado magnífico e exemplar. Samuel Johnson, o austero crítico classicista, chamou ao verso de Fletcher e Beaumont o mais perfeito da língua inglesa, preferível ao de Shakespeare e Milton; Keats dedicou aos dois poetas a famosa "Ode on the Poets" ("Bards of Passion and of Mirth"), chamando-lhes poetas "sans phrase"; e o século XIX concedeu-lhes, sem hesitação, o segundo lugar depois de Shakespeare. Hoje, pensa-se de maneira diferente.

Fletcher parece o maior dos dois: a sua comédia pastoril *The Faithful Shepherdess* já revela o encanto lírico que em geral se atribui a Beaumont. Mas nas obras de colaboração é difícil, senão impossível, separar a parte de cada um. As tragédias dos poetas assemelham-se às de Middleton: são tragédias de problemas morais, tratados com virtuosidade cênica bastante maior, mas sem angústia, até sem seriedade. A famosíssima *Maid's Tragedy*, história do casamento forçado de um cortesão com a amante do rei, e das consequências sangrentas, já foi comparada às grandes tragédias do teatro clássico francês; exibe, realmente, efeitos tremendos com eloquência patética. Mas não se sente a necessidade trágica da ação. *A King and no a King* é a primeira das muitas tragédias de incesto do teatro inglês; e a impressão é mais de horror que de frêmito trágico. As comédias, como *The Scornful Lady*, revelam mestria igual no diálogo cômico e trágico, sem

se elevarem acima do nível geral da comédia elisabetana. O terreno próprio dos dois poetas está situado entre tragédia e comédia: comédias romântico-fantásticas, à maneira de *As You Like It* e *Twelfth Night*, mas de um lirismo mais terno, mais melancólico, que lembra a *Cymbeline*. É assim a outra peça famosíssima dos dois autores: *Philaster*. Mas é só jogo de cenas e palavras, teatro apenas. Essas mãos escreveram também a divertida farsa *The Knight of the Burning Pestle*, paródia cervantina das loucuras de cavalaria de um aprendiz de quitandeiro.

Fletcher e Beaumont são poetas essencialmente aristocráticos; daí a sua semelhança com o teatro espanhol, daí o estilo poético, a procura de enredos sempre novos e inéditos, a virtuosidade dos efeitos cênicos – Beaumont e Fletcher introduziram no teatro inglês as reviravoltas surpreendentes, a *thrill*, a sensação, os desfechos inesperados. Só a escolha de enredos e ambientes fantásticos torna suportáveis as enormes inverossimilhanças; e entre os instrumentos dos dois poetas para impressionar e fascinar os espectadores está, ao lado da dicção lírica, a obscenidade intencional. Todo esse virtuosismo é barroco, no sentido algo pejorativo da palavra. É um barroco exterior, de fachada, que se satisfaz com as aparências. A arte de Beaumont e Fletcher é enfeite, e podia servir a outros para enfeitar coisas boas e até menos boas. Shakespeare, nas suas últimas peças – *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *The Tempest* – utilizou-se realmente de certos efeitos cênicos e lirismos fantásticos de Beaumont e Fletcher, cuja arte pomposa e aristocrática podia também, sem alterações essenciais, servir de fonte à tragédia heroico-romântica da Restauração: Dryden, Otway, Lee. A situação histórica de Beaumont e Fletcher, entre o teatro antigo e o moderno, é notável.

Na obra independente de Fletcher encontram-se algumas boas comédias românticas – *Monsieur Thomas*, *The Humorous Lieutenant* – que justificam recentes tentativas de revalorização. Sua colaboração com mais outros dramaturgos apresenta maior número de peças de valor, sem se distinguir muito da obra que realizou com Beaumont. Fletcher dispõe, nas tragédias (*Bonduca*, *Valentiniau*), de retórica eficiente, e algumas das suas comédias (*The Wild-Goose Chase*, *Rule a Wife and Have a Wife*) são de construção magistral. Na colaboração com Massinger, Fletcher aproxima-se cada vez mais da comédia licenciosa da Restauração, cujos dramaturgos refundiram

com êxito peças como *The Little Lawyer* e *The Spanish Curate*. A impressão é a de comédias espanholas, mas sem o rigor das convenções morais da sociedade espanhola; e isso é de importância capital.

A presença, mesmo subentendida, de certas convenções morais no teatro, é condição indispensável à existência de uma arte dramática. Sem convenções assim, com respeito às quais autor e público concordam, o espectador não é capaz de distinguir quem está, na tragédia, com a razão, e quem é culpado; nem é capaz de distinguir, na comédia, quem é ridículo e quem é razoável. Sem o critério moral, a tragédia degenera em anedota entristecedora ou em acumulação de horrores, e a comédia em farsa divertida. Esse critério moral do teatro pode coincidir com os critérios da moral reinante, mas não é mister que isto aconteça: a convenção da honra no teatro espanhol não se harmoniza bem com a moral católica, e as convenções morais do teatro de Ibsen e Shaw não se harmonizam com a moral burguesa do século XIX. Mas sem convenções assim não há teatro. Na Antiguidade e na Espanha, a convenção moral do teatro estava garantida, respectivamente, pelo mito e pelo dogma. Na Inglaterra, não havendo mito nem sendo de tanto rigor o dogma, reinava um equilíbrio precário entre a moral renascentista e a forma barroca do teatro. A autonomia do mundo dramático de Shakespeare é tão completa que existe equilíbrio perfeito; é, por assim dizer, uma moral laicista sem Deus, que nem pelo pessimismo do poeta é quebrada. Ben Jonson já tem de defender a sua posição pela sátira moralista, e em Middleton as convenções morais tornam-se problemáticas. Em um dramaturgo de mentalidade burguesa, como Heywood, começa a substituição dos conceitos renascentistas pelos conceitos da moral burguesa, de sentimentalismo e perdão; daí a aparente modernidade de Heywood. Em dramaturgos de mentalidade aristocrática como Fletcher e Beaumont, a convenção moral já é mera convenção de palco, sem seriedade; os conflitos sexuais nas suas tragédias e a licenciosidade nas suas comédias não são imorais (isso também seria convenção moral, apenas oposta à reinante), e sim amorais; por isso, falta-lhes o sentido superior.

O teatro de Philip Massinger[966], colaborador ocasional de Fletcher, representa uma tentativa de restabelecer o equilíbrio. Massinger era católico e conhecia bem o teatro espanhol. Dali tirou tantos enredos que o seu teatro é um dos mais ricos e interessantes do tempo. Ninguém, na época jacobeia,

escreveu comédias tão finas como *The Great Duke of Florence*, ou tão divertidas como *A New Way to Pay Old Debts*, a mais famosa obra-prima de Massinger – o personagem do usurário *Sir* Giles Overreach atraiu todos os grandes atores ingleses. A fraqueza de Massinger revela-se nas comédias sérias, embora estas sejam também excelentes: a honestidade de *A Very Woman* é tão inacreditável quanto a maldade demoníaca de Luke Frugal, na melhor comédia de Massinger, *The City Madam*. Pela mesma falta de seriedade superior, várias tragédias de Massinger parecem-se muito com as de Fletcher e Beaumont: *The Unnatural Combat*, uma das muitas tragédias de incesto do teatro jacobeu; *The Duke of Milan*, tragédia dos ciúmes, muito inferior a *El mayor monstruo los celos*, de Calderón, que trata o mesmo assunto, e quase é uma caricatura de *Othello*. O ponto de apoio de Massinger era o seu credo católico; mas teatro, arte coletiva, não se baseia em convicções pessoais. *The Virgin Martyr*, tentativa de renovação contrarreformista dos mistérios medievais, é, na Inglaterra protestante, um anacronismo. Em *The Roman Actor*, a conversão repentina do ator Paris, que faz no palco o papel de um mártir cristão e se torna, depois, mártir de verdade, é um golpe teatral da maior eficiência; mas só isto. Um enredo à maneira de Middleton, a infidelidade de uma mulher irresponsável, transforma-se, tratado por Massinger, em tragédia de horrores, *The Fatal Dowry*; Rowe, na *Fair Penitent* (1703), revelará as possibilidades trágicas do assunto. Massinger é, realmente, o precusor da tragédia da Restauração, pelo romantismo sem emoção profunda, pelo heroísmo meramente decorativo, e – *last but not least* – pela cultura do seu estilo poético. Entre os dramaturgos ingleses é Massinger, sem ser grande poeta, um dos maiores mestres do verso. E a sua habilidade, aliás bem espanhola, na composição dramatúrgica, foi reconhecida até por um Archer.

A outra atitude possível era a negação consciente das convenções morais. Não se trata de provocação antimoralista, como em Marlowe; os dramaturgos jacobeus não eram “University wits”, escreveram para o público. Mas esse público estava – ao que parece – preparado para ver no palco os horrores mais tremendos e as perversões mais abjetas, as visões infernais do pessimismo cósmico de Webster e Ford. Há nisso algo de enigmático. Um público moderno mal suporta peças assim no palco; e a grande poesia verbal, na qual se apresentam aqueles horrores, seria hoje um dos

obstáculos. Parece que o mal-estar e a angústia que geraram *Timon* e *Volpone* eram comuns na época, e isso já muito antes de Webster e Ford. O precursor de Webster e Ford, Cyril Tourneur[967], é quase contemporâneo de Shakespeare. Não sabemos quase nada da personalidade do poeta; esteve esquecido durante dois séculos, até que Lamb o redescobriu, e Swinburne, na Inglaterra, e depois Marcel Schwob, na França, o celebraram. Não está, aliás, inteiramente certa a autoria da única peça pela qual Tourneur existe para nós; mas esta é poderosíssima: *The Revenger's Tragedy*. É uma "tragédia de vingança" senequiana, como tantas outras, mas que supera a todas. O ambiente – a corte de um duque italiano, Lussurioso – é um verdadeiro inferno de seduções, adultérios, vinganças sangrentas, assassínios, e o herói, com o nome significativo de Vindice, aparece como chama viva, iluminando um mundo noturno de abjeção. Sendo já impossível a representação da peça, continua a falar-nos a eloquência grandiosa, torrencial, de Tourneur, condensando-se nos momentos decisivos em versos epigramáticos como o famoso

"Tis well he died; he was a witch."

The Revenger's Tragedy é expressão de um pessimismo incurável e cínico. Eliot explicou-a bem como obra-prima única de um homem moço amargurado por uma experiência terrível e que depois se cala para sempre. O que Tourneur deixou é como que uma voz chamando do além-túmulo contra este mundo.

Muitas vozes noturnas assim, reunidas em coro fúnebres – eis o mundo dramático de John Webster[968]. E não há lirismo excessivo nessa definição, porque o teatro de Webster, apesar dos fortíssimos efeitos cênicos, é essencialmente lírico. É a adaptação do "teatro de horrores" italiano de Giraldi e Speroni – as tragédias de Webster passam-se na Itália renascentista – a um estado de alma lírico, em que reminiscências do Sêneca dramaturgo e do Sêneca moralista se misturam com as luzes infernais do "maquiavelismo" lendário: criaturas humanas caindo vítimas de uma política diabólica de gabinetes secretos que é o instrumento de uma ordem, ou antes, desordem,

cósmica. Eis o drama barroco de Webster. No *White Devil*, Vittoria Corombona, mulher sedutora e sem escrúpulos, instiga aos piores crimes, purifica-se no processo contra ela instaurado, e cai, vítima de vingança, como heroína. Tampouco a *Duchess of Malfi* é vítima passiva: casando, contra a vontade de seus irmãos, o Duque Fernando e o Cardeal, com o mordomo Antônio, ela desafia as violências deles e do assassino Bosola, suporta o massacre de marido e filhos, desafia a loucura que lhe pretendem insuflar, e morre como um anjo.

Os críticos ingleses costumam colocar Webster ao lado de Shakespeare. Mas que significa isto? Duas tragédias de horrores, por mais poderosas que sejam, não suportam a comparação com o mundo dramático completo de Shakespeare. Em realidade, aqueles críticos só pretendem afirmar que o próprio Shakespeare não quis ou não era capaz de exprimir certos aspectos noturnos e fúnebres de alma e vida que Webster conseguiu apresentar, representando, portanto, o que falta em Shakespeare. Isto já é grande coisa, se bem que Webster tenha pago por isto preço elevado. As tragédias de Webster, cheias de ações violentas sem motivação psicológica, cheias de incoerências, crassas, não são dramas humanos: são coleções de cenas magníficas, cenas de horror fascinante. São dramalhões monstruosos, exibições de um sadismo torturante. O elemento humano em meio dos horrores acumulados é a poesia verbal. Webster é um dos maiores poetas da literatura universal, mas, por assim dizer, um poeta especializado em melancolia fúnebre. A posteridade escolheu bem, citando sempre, como o seu verso mais famoso, as palavras do Duque Ferdinand em face da irmã assassinada por ordem sua:

“Cover her face: mine eye dazzle; she died young.”

A alma da poesia de Webster é “pity”. O dramaturgo é moralista; em suas tragédias, os horrores são consequências inelutáveis de atos da vontade livre (“How tedious is a guilty conscience!”). As suas criaturas caem vítimas da ambição, da crueldade, da volúpia: “We fall by ambition, blood, or lust”. Mas Webster pretende – e nisto reside a novidade da sua posição

moral – desculpá-las. Sente “pity” dos “friendless bodies of unburied men”, transforma o monstro Vittoria em heroína angélica; desculpa tudo o que perpetraram, pelo determinismo mais angustiado:

> “My soul, like to a ship in a black storm
> Is driven, I know not whither.”

As personagens de Webster estão presas em cárceres infernais – aquelas cortes de política diabólica – e a única saída parece ser a morte voluntária:

> “Death hath tem thousand several doors
> For men to take their exits.”

O pensamento consolador de Sêneca, a possibilidade permanente de sair deste mundo por vontade própria, é, em Webster, um pesadelo porque não há verdadeira saída: o cosmo inteiro é um inferno.

> “.../...that which was made for man,
> The world, to sink to that was made for devils,
> Eternal darkness.”

Nenhum outro poeta sentiu, nem exprimiu com tanta força, a significação cósmica que a morte individual tem para o indivíduo; embora o mundo continue, para o morto já não existe. E todos nós temos de morrer. Webster é gênio; isso justifica a justaposição. Desapareceram os últimos vestígios do imanetismo da Renascença; afirma-se em Webster, com a maior força, o pensamento da vaidade deste mundo, como se fosse um Calderón ateu. A vida é um sonho, sim, mas um pesadelo. É o último cume do teatro jacobeu.

Pela expressão, não pelo pensamento, é Webster o mais moderno dos dramaturgos jacobeus: a propósito das suas metáforas noturnas, mais de um

crítico se lembrou do surrealismo. Mas isso parece depender só do assunto. Em *Appius and Virginia* (se Webster é realmente o autor desta obra), tanto a expressão como a composição têm simplicidade surpreendente, quase classicista; todos os dramaturgos jacobeus são, em certos aspectos ou momentos, precursores do teatro da Restauração. Deste modo, John Ford[969] afirma a sua posição histórica ao lado de Webster: a sua "história" inglesa *Perkin Warbeck* é uma peça regular, sem excessos; os críticos acadêmicos consideram-na sempre como a sua obra-prima. Rejeitaram, porém, as outras peças como sintomas de horrorosa decadência moral. E pelo mesmo motivo essas peças foram, por volta de 1920, muito elogiadas. O fatalismo do irresistível amor incestuoso entre irmão e irmã em '*Tis Pity She's a Whore*, e as impressionantes cenas de *The Broken Heart*, nas quais se misturam morte cruel e dança dionisíaca – definiu-os bem o próprio Ford:

> "......................never yet
> Incest and murder have so strangely met" –

compreende-se, enfim, o interesse febril da época da psicanálise por essas peças, que foram em nosso tempo até representadas, pela primeira vez depois do século XVII. O que não se harmoniza bem com os enredos é a língua poética de Ford, romântica, melancólica, intensa, mas não eloquente como a de Webster – Ford é um dos poetas mais "puros" do século XVII, poeta de músicas angélicas. Defende a paixão erótica, mesmo que seja incestuosa, e esta sua atitude foi possivelmente reação contra o poder crescente do puritanismo. Mas é defesa sem rebeldia, como a língua poética revela; o título mais característico de Ford é *Lover's Melancholy*. Ford não é decadente no que diz respeito à arte dramática; naquela época de grandes dramaturgos, ele ainda é de primeira ordem. Nem é decadente no sentido em que Webster o é; não nega o mundo, mas afirma-lhe a paixão. Nem é decadente em sentido moral; as suas peças de incesto são incomparavelmente mais sérias do que as de Fletcher e Beaumont. Ao contrário, Ford exprime com seriedade o que é apenas jogo cênico nos poetas-gêmeos. Mas justamente nesse "progresso" reside a verdadeira decadência de Ford:

tomando a sério o que aqueles inventaram como *thrill*, Ford admite que as convenções morais da Renascença já não existem.

Neste sentido, é Ford o último dos grandes dramaturgos ingleses. A síntese entre moral renascentista e arte barroca – base do teatro inglês – já não existia, porque o público, segundo a confissão de Middleton, mudou; já não é a massa popular, e sim uma burguesia que em breve se revoltará contra o rei aristocrático. A moral renascentista é sentida como provocação imoral. Resta só a arte barroca de construir dramas eficientes, e nesses dramas tem de prevalecer, agora, outro elemento barroco: o aristotelismo, interpretado em país protestante como simples moralismo, moralismo burguês. O representante dessa última fase é Shirley[970]: não é acaso que ele é católico, sem as pretensões de propaganda religiosa que aparecem às vezes em Massinger. Nas peças de Shirley triunfa sempre a moral, e o "villain" cai vencido. Tragédias políticas como *The Traitor* e *The Cardinal* apresentam a interpretação (e a condensação) católica e burguesa daquele "maquiavelism" lendário com que o teatro barroco inglês começara. Em tudo mais, Shirley merece o elogio de Lamb: "The last of a great race." Sem profundidade, é um mestre da cena, impressionante nas tragédias, divertido em comédias como *Hyde Park* e *The Lady of Pleasure*, que precedem imediatamente a comédia da Restauração. Mesmo sem o fechamento dos teatros em 1642, o antigo teatro inglês teria acabado; mas o "moderno" – o teatro da Restauração – já estava pronto.

Entre os dramaturgos elisabetano-jacobeus, pelo menos Jonson, Middleton e Webster são de primeira ordem; e há mais algumas peças de Chapman, Heywood, Dekker, Massinger, Tourneur, Ford, que não seriam inteiramente indignas de Shakespeare. Mas há uma diferença importante: Shakespeare continua a dominar o palco inglês e o de vários países do continente, enquanto que as tentativas de representar as obras dos seus companheiros, com poucas exceções, falharam. No começo do século XIX só uma peça das antigas estava no repertório: *A New Way to Pay Old Debts*. Depois, as *reprises* de outras peças por Phelps e Carr não tiveram êxito, e o mesmo se pode dizer das tentativas de Paul Fort, Maeterlinck, Schwob e Copeau na França, Reinhart e Jessner na Alemanha. O antigo teatro inglês pertence a um tipo diverso do nosso, e a diferença é tão grande que nem sequer para as peças de Shakespeare se encontrou, até hoje, um modo

perfeitamente adequado de representá-las. As obras-primas do teatro elisabetano-jacobeu sobrevivem como peças para leitura, como poemas dialogados, em virtude do poder poético dos dramaturgos. Nenhum deles foi, porém, grande poeta lírico fora do drama, e até em Shakespeare existe, como já se notou, separação estrita entre as obras dramáticas e os sonetos. Conhecendo só os dramaturgos daquele tempo, ninguém adivinharia que são contemporâneos de Donne, Herber, Herrick, Milton, Vaughan, de uma das maiores épocas da poesia lírica inglesa. Eis um problema com que a historiografia literária ainda não se ocupou. Depois da revelação da índole barroca do teatro jacobeu, certas dificuldades daquele problema deixam de existir. Mas continua a dificuldade principal: por que os dramaturgos barrocos e os poetas líricos barrocos da Inglaterra se exprimiram de maneira tão diferente que nos primeiros falta quase todo o vestígio da "metaphysical poetry", característica dos segundos? Uma solução aproximada do problema – não se pode tratar de mais, por enquanto – será facilitada pela comparação com o Barroco contemporâneo na literatura alemã, o qual, por sua vez, não pode ser bem compreendido antes de ter-se estudado o Barroco literário holandês, do qual dependem os alemães. Em ambos os países, e ainda na Suécia, encontra-se uma forte corrente "marinista", com acessos de angústia religiosa e veleidades de poesia erótica e tragédia política. De modo que se completa, assim, o panorama do Barroco protestante.

A literatura holandesa de antes do século XVII não foi das mais importantes. A Renascença chegou tarde, como na Inglaterra, encontrando fortes resíduos medievais e mais forte mentalidade protestante. Daí resultou uma síntese[971]: burguesia medieval e desejo de representação aristocrática, inteligência erasmiana e democracia calvinista. A literatura correspondente a essa fase de evolução espiritual e social encaminha-se logo para o estilo barroco. Hooft, Bredero, Vondel começam como renascentistas; mas a obra principal de Bredero é a dramatização de um romance picaresco, Hooft passa de Petrarca a Sêneca; e Sêneca chega, como na Inglaterra, através de Garnier, ao conhecimento de Vondel, que se torna depois dramaturgo barroco. O panorama completa-se com o realismo de Cats e Asselijn: panorama de uma literatura de primeira ordem[972].

Hooft[973] é geralmente considerado como a figura mais típica da Renascença holandesa: pela cultura italiana, pelo lirismo petrarquesco – que é,

aliás, em Hooft, muito pessoal e sincero – e pelo classicismo sereno da sua obra historiográfica. Não convém incluir nessa enumeração o drama pastoril *Granida*, por ser mais parecido com o *Pastor fido* que com o *Aminta*; nem a comédia *Warenar*, na qual o modelo, a *Aulularia*, de Plauto, não é tratado à maneira de Ariosto ou Grazzini, mas transfigurado em quadro claro-escuro à maneira de Terborch. As primeiras tragédias de Hooft acompanham o estilo de Trissino; *Baeto*, a obra capital de Hooft, é uma poderosa tragédia senequiana, com acentos de individualismo estoico. A impressão geral da obra de Hooft é de literatura culta de uma elite erudita e viajada, que cultiva um patriotismo artificial de uma liberdade moderada.

De um ponto de partida oposto chegou o gênio malogrado de Bredero[974] a um Barroco diferente. Filho de um sapateiro, tendo passado por formação clássica e erudita, Bredero voltou, em suas farsas ("Kluchten"), a ser o poeta das classes populares de Amsterdam, já com alguns traços de naturalismo violento à maneira de Caravaggio ou Brouwer. A sua obra-prima, a comédia *De Spaansche Brabander*, é uma dramatização burlesca do *Lazarillo de Tormes*; a paródia do falso aristocratismo lembra um pouco Molière, revelando o fundo burguês da civilização urbana, da qual Bredero é rebento. Mas é um filho pródigo da pequena burguesia, poeta lírico de violentos acentos eróticos e, finalmente, de profunda emoção religiosa. Mais alguns anos de vida, e Bredero teria sido um dos grandes dramaturgos barrocos: foi a sorte que coube a Vondel.

Joost Van den Vondel[975] é o maior poeta da língua holandesa e um dos maiores da literatura universal. A sua obra constitui uma enciclopédia do século XVII. É o século do teatro; e Vondel é dramaturgo. Mas a sua arte é principalmente lírica, e no lirismo chegou a um classicismo que o aproxima de Milton: nas magníficas elegias *Lijkangen*, na poesia religiosa dos *Altaergeheimenissen*. Vondel não chegou sem luta a essa calma olímpica, assim como lhe custou a conversão do protestantismo sectário ao catolicismo. Precedeu a conversão vasta literatura de controvérsia política e religiosa, e os epigramas *Hekeldichten* revelam um Vondel satírico e humorístico, que a crítica acadêmica gostava de ignorar. A poesia de Vondel é, realmente, segundo a definição de Wordsworth, "emotion recollected in tranquillity". A mesma tranquilidade serena inspirou-lhe os esplêndidos coros líricos de *Gysbreght van Aemstel* e *Lucifer*. Mas só em outro sentido

se pode afirmar que todo o teatro de Vondel é lírico: apenas no drama o seu lirismo é emoção livre, capaz de exteriorizar-se e exprimir uma civilização inteira.

O ponto de partida de Vondel é a cultura burguesa, meio medieval, das cidades holandesas. As fábulas da *Vorstelijke warande der dieren* lembram ainda o gótico "flamboyant". A cultura clássica veio-lhe da França, através de Garnier: *Hierusalem verwoest* já é uma tragédia senequiana; depois, os *Batavische Gebroeders*, tratando a mais antiga história holandesa, segundo a narração de Tácito. Neste caminho, Vondel ter-se-ia encontrado com o italianismo renascentista de Hooft; mas os amigos "humanistas" – eruditos barrocos como Vossius e Grotius – transmitiram-lhe as teorias aristotélicas, de modo que a exigência de "regularidade clássica" deu fatalmente como resultado uma poesia contrarreformista. As formas são evidentemente barrocas: a transfiguração inesquecível da paisagem holandesa em *De Leeuwendalers* é uma comédia pastoril, e *Lucifer*, a tragédia mais regular (e mais famosa) de Vondel, é, em forma dramática, comparável às epopeias heroico-religiosas da época; a influência de Vondel é evidente no *Paradise Lost*, de Milton. Do "grande Barroco" aproximou-se Vondel através de reminiscências do cristianismo medieval. No drama patriótico *Gysbreght van Aemstel*, o poeta dedica especial carinho às cenas da celebração de Natal, e os dramas bíblicos *Joseph in Egypten* e *Joseph in Dothan* têm a vivacidade do sabor popular dos mistérios medievais. Depois veio, em 1641, a conversão. Entre as obras especificamente católicas de Vondel, a mais característica é a tragédia *Maria Stuart*, de espírito contrarreformista. A consequência mais importante da conversão é a desistência definitiva das pretensões classicistas. Vondel chega a um barroco nacional, denso como o de Rembrandt, mas menos sombrio, mais burguês e suntuoso. Vondel não foi pensador. As profundidades que a crítica patriótica dos seus patrícios lhe atribui não se encontram em suas obras. É um grande artista do verso, da língua. As odes ao *Rynstroom*, à *Beurs van Amsterdam*, para a *Inwyding van't tandhuys*, ao *Zeetriomf der Vrye Nederlanden* são os maiores monumentos da grandeza política, civil e econômica dos Países-Baixos no século XVII, e a tragédia bíblica *Jephta* é a maior expressão do espírito religioso da nação. Vondel não mantinha esse grande estilo. *Adam in ballingschap* tem algo de bucólico, e *Zungchin*, tragédia chinesa, ideada como obra de extensão do

tragicismo clássico a assuntos remotos no espaço, já é uma chinesice à maneira do Rococó. Os 90 anos de vida de Vondel acompanham um século de civilização europeia.

Vondel é uma síntese. Os poetas menores do seu século desenvolvem aspectos parciais da sua obra; são, em geral, de valor apenas histórico. Huygens[976], poeta diletante, marinista e epigramático, transfigura os arredores de Haia em vale arcádico; é o lado classicista de Vondel. Antonides Van der Goes[977], o panegirista retórico de Amsterdam e do seu *Ijstroom*, é discípulo direto de Vondel, mas imitando-lhe só os aspectos exteriormente barrocos da obra. O realismo satírico do mestre ressurge, com surpresa geral, em Thomas Asselijn[978]: a sua comédia *Jan Klaasz*, farsa do amante, disfarçado em criada que os pais da moça encarregam de vigiá-la – com todas as consequências – é o desmentido enérgico do puritanismo, como que dizendo: isso também é holandês. Mas a preocupação mais profunda da época é a religião. Vondel é, antes de tudo, um grande poeta religioso. Notáveis poetas religiosos são Camphuysen, Revius e Luyken[979]. O maior é Dullaert[980], e este é, enfim, um grande poeta, um dos maiores do século. Os *Christus Sonnetten* e a poesia fúnebre *Aan mijn uitbrandende kaerse* seriam dignos de Donne, se não fossem poesia mais pura, mais íntima, numa língua metafórica na qual os simbolistas holandeses de 1880 reconhecerão os seus próprios ideais já realizados. Mas convém observar que Asselijn foi lançado ao ostracismo e Dullaert esquecido, ao passo que a nação considerou, durante dois séculos, como alta poesia as obras de Jacob Cats[981], moralizador insuportável e trivial. Sua obra é o breviário da gente menos poética do mundo. Em forma epigramática, embora sem *esprit* algum, voltara o espírito didático da burguesia medieval. O Barroco holandês é apenas forma artística; serviu para substituir uma Renascença que não chegara ao pleno desenvolvimento, pela intervenção da Reforma. E – excetuando-se Bredero e Vondel – mero classicismo barroco.

Em todo o caso, o resultado foi uma poderosa literatura nacional; nos países protestantes, a introdução do estilo barroco é continuação direta da Renascença internacional interrompida ali pela Reforma. Trata-se de algo como uma "Contrarreforma protestante".

No mesmo sentido, o modelo do sueco Stjernhjelm[982], poeta barroco, é Ronsard. A pretensão de criar um Barroco nacional inspira a Dahlstjerna[983], marinista autêntico, tradutor do *Pastor fido* para a língua sueca. O seu panegírico à morte do rei Carlos XI, *Kungaskald*, com os lamentos das quatro "classes" ou "ordens" do reino perante o ataúde do monarca, é uma grande "máquina" barroca, comparável às impressionantes esculturas do gênero das de Bernini, que os escultores italianos criaram naquela época para as capelas reais das capitais nórdicas. Mas no canto bélico *Goeta-Kaempavisa*, celebrando as vitórias do rei Carlos XII sobre os russos, volta Dahlstjerna aos sons rudes da poesia popular, medieval. Finalmente, os *Sonetos sobre a Paixã*o, do islandês Petursson[984], uma das obras mais poderosas do século XVII, expressão de profundas experiências religiosas em versos herméticos, artificialíssimos, são considerados obra capital do Barroco protestante; mas pelo menos uma parte daqueles artifícios é volta às formas complicadas da poesia escáldica da Idade Média. Em toda a parte o Barroco protestante, bem barroco, desempenha funções da Renascença, que falhara nesses países: desenvolve as línguas nacionais e prepara literaturas nacionais.

O século XVII é a época mais negra da história alemã: a da Guerra de Trinta Anos, da qual resultou a destruição material completa do país e, por muito tempo, o fim da sua civilização. O *Simplicissimus*, de Grimmelshausen, é o panorama perfeito, sem reticências, da época, e a historiografia literária teimou, durante muito tempo, em declará-lo o único documento digno de nota da literatura alemã do século. Os poetas e escritores alemães contemporâneos de Grimmelshausen são muito diferentes: marinistas, traduzindo Tasso e Guarini, cantando angústias místicas e amores obscenos, escrevendo tragédias artificiais à maneira de Sêneca e Vondel, e tudo isso em linguagem "gongórica", bombástica – de modo que o século XVII parecia o século perdido da literatura alemã. A crítica do século XIX mediu essa época com os critérios da literatura classicista e popular ao mesmo tempo, do século XVIII, de Goethe e Schiller. Só percebeu, no século XVII alemão, artificialismos da pequena elite aristocrática da Silésia barroca, italianizada e hispanizante, insensível aos sofrimentos do povo. Grimmelshausen, porta-voz do povo, só ele teria salvo a honra da literatura alemã do século XVII. Eis a opinião corrente, até há mais ou menos 50 anos.

Não pode haver nada de mais inexato. O realismo documentário é apenas um dos aspectos da obra de Grimmelshausen: no seu romance picaresco prevalecem elementos de estoicismo barroco e reminiscências do cristianismo gótico, e o "porta-voz do povo" não desdenhou escrever romances heroico-galantes com muita erudição antiquária – *Der Keusche Joseph, Proximus und Lympida* – bem à maneira dos romancistas barrocos Zesen, Buchholtz e Ziegler. E estes, assim como Grimmelshausen, também não são aristocratas. Entre os poetas alemães do século XVII há pouca aristocracia. Quando muito, são membros da alta burocracia, enobrecidos em recompensa de bons serviços. São juízes, altos funcionários e pastores protestantes, quer dizer, intelectuais burgueses. Conhecedores das literaturas estrangeiras, particularmente da italiana e da holandesa, e contaminados, literariamente, pelo Barroco contrarreformista e jesuítico dos seus vizinhos imediatos, dos alemães católicos, aqueles poetas adotam, sem hesitações, o estilo marinista do Barroco internacional; imbuídos de forte sentimento patriótico, doeu-lhes o atraso vergonhoso da civilização na sua pátria devastada, a grosseria da língua, a literatura bárbara, meio medieval; desejavam ficar à altura da época no estrangeiro. Até que ponto eles conseguiram esse fim, é outra questão. Mas é certo que o Barroco protestante na Alemanha é dos mais típicos: angústia mística e erotismo obsceno, tragédias senequianas e naturalismo popular – essas antíteses dialéticas já são bem conhecidas. Ou antes, tornaram-se internacionalmente conhecidas graças à renovação do estudo da literatura barroca alemã[985]. Fenômenos importantes, como a fusão do estilo senequiano da tragédia com o "maquiavelismo" lendário, foram primeiramente descobertos em obras alemãs do século XVII; toda a interpretação nova do Barroco originou-se naqueles estudos. E entre muitos documentos de alto interesse histórico descobriram-se inesperadamente obras de grandes poetas.

Em consequência do malogro parcial da Reforma luterana – metade da Alemanha foi recuperada pelo catolicismo e a outra metade desunida pelo sectarismo – a nova língua alemã, a de Lutero, não conseguiu conquistar a nação inteira. Ao contrário, recomeçou o processo do desmembramento em dialetos regionais. Os cultos preferiam escrever em latim, e a língua alemã, abandonada ao sabor dos incultos, tornou-se outra vez grosseira, incapaz de expressão literária. A reação contra esse estado de coisas iniciou-se com a

fundação dos "Sprachgesellschaften", "sociedades literárias" para melhorar a língua e promover boas traduções. O programa dessas sociedades inclui, em germe, o preciosismo marinista e a imitação do Barroco estrangeiro. A única figura literária importante que surgiu dessas ambições foi Martin Opitz[986], tradutor de Sêneca, poeta pastoril e religioso, autor de um livro teórico *Buch von der deutschen Poeterey*, em que ensinou aos poetas alemães os conceitos e regras da poética aristotélica e os metros latinos e italianos. Não sendo grande poeta, foi Opitz uma das personalidades medíocres que, pela cooperação de circunstâncias, fizeram história. A sua pretensão foi tornar clássica a literatura alemã; escolhendo os seus modelos na Holanda contemporânea, tornou-a barroca, e não lhe perdoaram isso os classicistas do século XVIII, declarando-o pedante inepto. Mas o seu mérito histórico de fundador da literatura alemã moderna ressalta com evidência cada vez maior.

Opitz era silesiano; e quase todos os poetas alemães importantes do século XVII foram silesianos. A circunstância é digna de nota. Na Silésia, protestantes e católicos viviam misturados, e aqueles poetas, funcionários burocráticos de cortes e cidades protestantes, juristas de formação latina, abriram-se com certa facilidade à influência dos vizinhos católicos de formação jesuítica, barroca. Mas havia também na Silésia um folclore muito vivo – a Silésia é um dos centros do *lied*, da canção popular – e havia um forte movimento místico, talvez consequência da mistura dos silesianos com sangue eslavo. Eis as raízes da literatura barroca alemã.

O aspecto popular é representado por Paul Fleming[987], o primeiro poeta lírico notável de língua alemã depois da Idade Média. Em formas "modernas", quer dizer, do barroco italiano, mas conservando sempre a simplicidade e sinceridade da poesia popular, Fleming exprimiu uma alma rica: rica em amor e patriotismo, religiosidade e estoicismo. Morreu moço; mas só a imperfeição da língua o impediu de tornar-se grande poeta, consideração que também se aplica ao vigoroso poeta erótico Stieler[988]. Neste caso já não se encontra – uma geração depois – Hofmannswaldau[989], o representante mais perfeito do marinismo alemão; menos sincero do que Fleming, porém maior artista. O tradutor do *Pastor fido* é o mais artificial de todos os poetas alemães, um *virtuose* de sintaxe complicada e metáforas abstrusas, hipócrita de emoções religiosas, sincero apenas quando erótico, envolvendo

em ritmos irresistivelmente musicais a obscenidade. Mas ali estava realizado o que Opitz desejara, e após a desmoralização do Barroco alemão pelos classicistas a poesia alemã precisava de mais de um século para chegar outra vez a semelhante cultura da forma.

As duas correntes reúnem-se em Andréas Gryphius[990], e eis um autêntico poeta, mesmo um grande poeta. A historiografia literária antiga, hostil ao Barroco, lamentou, em Gryphius, os conceitos marinistas na poesia religiosa, a desfiguração da canção luterana eclesiástica pelo estilo artificial da moda; só eram apreciadas as suas comédias, o *Horribilicribrifax*, sátira plautina contra os pedantes, e a *Gelibte Dornrose*, comédia pastoril, realista, em dialeto silesiano, como de um Hauptmann do século XVII. Gryphius era realista quando se tratava de ver, de olhos bem abertos, a miséria deste mundo; as devastações e sofrimentos trazidos pela guerra crudelíssima arrancaram-lhe alguns dos seus sonetos mais sentidos (*Thraenen des Vaterlands Anno 1636*), confirmando-o na sua profunda melancolia, já próxima da loucura religiosa. A imaginação de Gryphius estava povoada de cemitérios e decomposição, demônios e anjos-mensageiros do Juízo Final; está claro que essa mentalidade apocalíptica não se podia exprimir nas palavras e metros simples da canção popular. Em compensação, Gryphius é o mais profundo ou pelo menos o mais profundamente emocionado poeta religioso de língua alemã, poeta da vida deste mundo, de visões calderonianas da "vida como sonho, perturbado pela angústia":

> ".........und was sind unsre taten,
> Als ein mit herber angst durchaus vermischter traum?"

A mesma angústia de "vida es sueño" domina a sua tragédia fantástica *Cardenio und Celinde*, antigamente considerada a melhor das suas peças, porque livre dos conceitos políticos que irritaram os críticos "liberais" nas outras tragédias. Pois como pôde o poeta protestante defender, em *Carolus Stuardus*, o rei absolutista e catolizante, degolado pelos puritanos? Que sentido tinha a representação dos horrores da corte imperial de Bizâncio, em

Leo Arminius? Gryphius traduziu e imitou Vondel, e parte das suas inegáveis falhas dramatúrgicas provém da contradição entre a forma classicista do modelo e o conteúdo barroco do seu pensamento. Gryphius é um dramaturgo jacobeu, e não dos menores. O seu verdadeiro modelo, através de Vondel, é Sêneca, e os horrores acumulados nas suas tragédias são consequência de seu pensamento dramático-político, que não é outro senão aquele "maquiavelismo" lendário, com os seus tiranos, mártires e vilãos diabólicos, criaturas de um pessimismo político e cósmico. Calmando a sua angústia pela vontade de resignação estoica, aliando à dramaturgia senequiana a filosofia senequiana, realizou Gryphius a sua maior tragédia: *Papinianus*, a tragédia do jurisconsulto romano que morre como mártir da resistência contra o despotismo. A grande emoção retórica, nesta peça, explicar-se-ia como autodramatização do poeta-jurisconsulto, que transfigura a sua própria condição. *Papinianus* não é de todo indigno de Massinger ou até de Webster. No entanto, e apesar dos grandes elogios que a crítica inglesa moderna consagra ao teatro de Gryphius, sua verdadeira grandeza reside na poesia lírica.

Quase caricatura, porém ainda poderosa, da dramaturgia de Gryphius, é a de Lohenstein[991], possesso de visões sexuais e fúnebres e de erudição enciclopédica; pelo menos a sua *Sophonisbe* é impressionante versão barroca do assunto que serviria aos experimentos renascentistas de Trissino. A literatura alemã do século XVII seria, então, uma das expressões mais típicas do Barroco. A sua revalorização deve-se ao novo entusiasmo por esse estilo; mas o ponto de partida e o resultado não são fatalmente idênticos. A mentalidade barroca dessa literatura está tão fora de dúvida como a expressão marinista. O problema, porém, reside na função histórica do Barroco protestante. Cysarz salientou a base social da literatura silesiana do século XVII nos círculos de intelectuais burgueses, a pretensão de criar uma língua culta de elite, o zelo em traduzir modelos estrangeiros, a escolha desses modelos nas literaturas neolatinas e na literatura latinizada da Holanda: todos esses elementos são característicos da Renascença. Os países protestantes – a Alemanha e a Holanda em primeira linha – não tiveram verdadeira Renascença, porque a Reforma interrompeu a evolução. O Barroco protestante tem a função histórica de substituir a Renascença falhada, recuperar o tempo perdido. Aos críticos do século XIX o malogro

desse experimento parecia explicado pelo caráter aristocrático daquela literatura, sem raízes no povo, produzindo só artifícios. Na verdade, dá-se o contrário. Essa "Renascença" atrasada foi perturbada e desviada pela intervenção de resíduos populares, ainda vivos, do espírito gótico e do cristianismo protestante. Mas criou-se, assim, uma síntese precária, que forneceu aos literatos cultos a possibilidade de se exprimirem igualmente na poesia individual, lírica, e na poesia coletiva do teatro.

Seria esta a solução do problema da coexistência de uma dramaturgia barroca popular e de uma poesia lírica, barroca e aristocrática – independentes e separadas – na Inglaterra. Ao Barroco aristocrático e contrarreformista corresponde, na Inglaterra, a "metaphysical poetry"; e convém notar que os "cavalier poets" monarquistas, partidários dos Stuarts, simpatizaram com o catolicismo; que Donne era católico nato; que Herbert pertenceu à ala catolizante do anglicanismo; que Crashaw se converteu ao catolicismo. Este Barroco autêntico não teve base popular na Inglaterra, e, por isso, não encontrou expressão teatral, não tem dramaturgos. O católico Massinger também não fala a língua dos "metaphysical poets", porque o seu público não a teria compreendido. Mas à síntese precária de elementos cultos e populares no Barroco protestante alemão-holandês corresponde a síntese mais perfeita do teatro elisabetano-jacobeu e mais uma outra coisa: a poesia lírica classicista. Nas literaturas neolatinas, a poesia barroca é acompanhada por uma reação classicista, a dos Chiabrera, Argensola, Malherbe. Na Inglaterra, a poesia classicista do século XVII é a expressão dos intelectuais burgueses e protestantes, puritanos de formação latina assim como os poetas-burocratas da Silésia. Mas dispõem de uma língua madura, culta; entre eles nasceu um Milton, um Marvell.

Essas conclusões explicam suficientemente a separação entre o teatro elisabetano-jacobeu e a "metaphysical poetry", e a existência, ao lado desta última, de uma poesia classicista-puritana. A explicação por analogia, do caso alemão, não é descabida: existem relações entre os dois países, se não literárias, pelo menos filosófico-religiosas, capazes de influir na evolução literária. A "metaphysical poetry" não é realmente metafísica no sentido moderno da palavra; é retórica e religiosa, mistura que se encontra também em certas expressões místicas; e o ambiente místico da "metaphisical poetry" foi criado por influências continentais.

A grande expressão da mística barroca alemã é Johannes Scheffler[992], geralmente chamado "Angelus Silesius", pseudônimo sob o qual publicou o *Cherubinischer Wandersmann*. Um anjo é ele realmente, um mensageiro de outros mundos que o poeta encontrara nas profundidades da alma humana. Na própria alma ficam o céu e o inferno de Angelus Silesius; o nascimento de Cristo, a Paixão de Gólgota e o Juízo Final são acontecimentos de toda a hora no "foro íntimo" e a doutrina ortodoxa da "imitatio Christi" transforma-se, para o jesuíta silesiano, em identificação perfeita, em união mística. A forma pela qual Scheffler se exprime é o epigrama; a sua poesia enquadra-se na epigramática e emblemática barrocas, que Quarles já adaptara ao pensamento religioso. Scheffler gosta de inversões e *enjambements* complicados, de metáforas surpreendentes, de trocadilhos espirituosos, e, contudo, essa arte intelectual exprime emoções profundas, realiza versos, infelizmente intraduzíveis, mas inesquecíveis como estes que dizem: que estaríamos perdidos para sempre, se o Cristo tivesse apenas nascido em Belém e não também em nós; e que a cruz só nos salvará, se não apenas erigida em Gólgota, mas também em nós:

"Waer' Christus tausendmal in Bethlehem geboren,
Und nicht in dir, du waerst doch ewiglich verloren.
Das Kreuz auf Golgatha kann dich nicht von dem Bösen,
So es nicht auch in dir wird aufgericht', erlösen."

As fontes da mística de Scheffler constituem objeto de controvérsias. Além da disposição mística do povo silesiano, meio eslavo, ao qual o "Angelus Silesius" pertencia, trata-se de saber se ele se tornou místico antes ou depois da sua conversão ao catolicismo e ingresso na Companhia de Jesus. Os estudiosos jesuítas opinam em favor da segunda hipótese e apontam, como mestre de Scheffler, o místico Maximilianus Sandaeus († 1656). Outros lembram o silesiano Valentin Weigl (1533-1588), um dos últimos rebentos do movimento sectário da época da Reforma, observando-se que do grupo weigeliano surgiu o outro grande místico silesiano, Jacob Boehme[993], o sapateiro de Goerlitz que os pastores luteranos perseguiram

cruelmente, o pensador poderoso que colocou a origem do bem e do mal no seio da divindade, do "Urgrund". A dialética religiosa de Boehme exerceu profunda influência sobre os românticos: Schelling, Novalis, Tieck, Adam Mueller, na Alemanha; Coleridge e Shelley, na Inglaterra. Na Alemanha, Boehme foi uma descoberta dos românticos; na Inglaterra existia uma tradição boehmiana, muito mais antiga. Blake era boehmiano, e antes dele o sectário William Law; e no século XVII estavam os escritos de Boehme bastante divulgados entre os ingleses. Newton foi grande admirador de Boehme, conheceu-lhe a mística em Cambridge, onde Cudworth e Henry More, os chamados "Cambridge Platonists", cultivaram um platonismo místico. Milton não menciona o nome de Boehme; mas a sua influência é evidente na *Doctrina Christiana*. Pensamentos ou antes sentimentos boehmianos encontram-se nos "metaphisical poets" Vaughan e Traherne. A filosofia de Boehme faz parte do ambiente espiritual em que a "metaphysical poetry" floresceu.

Mas a mística não é o centro do fenômeno complicado daquela poesia que constitui hoje o objeto dos estudos mais assíduos da crítica literária anglo-americana[994]. Os "metaphysical poets" são, em geral, representantes da "via media" anglicana, são catolizantes; alguns entre eles, até se converteram ao catolicismo romano; por isso mesmo pertencem ao mais autêntico Barroco. Mas são ingleses. Certo realismo empirista não lhes é alheio; e à erudição medieval, escolástica, aliam os primeiros conhecimentos da filosofia de Bacon, da astronomia de Copérnico, da física de Galileu, da fisiologia de Harvey. Doutrinas aristotélicas sobre a alma e a teoria da circulação do sangue misturam-se de maneira inquietante, produzindo nova ambiguidade além da ambiguidade religiosa da "via media" entre protestantismo e catolicismo. E isso não é tudo. A alteração dos conceitos morais da Renascença, já evidente em dramaturgos como Middleton e Ford, produz o erotismo violento e obsceno dos "cavalier poets" como Carew, Suckling e Lovelace, inspira naturalismo erótico ao poeta sacro Donne; é responsável pelo evasionismo dos Herbert e Vaughan. Mas esse evasionismo tem mais uma fonte: os "metaphysical poets" são contemporâneos de graves crises sociais, da guerra civil dos puritanos contra a monarquia e da ditadura republicana de Cromwell. O erotismo dos "cavalier poets" que se batem pela causa perdida do rei Carlos I, o verdadeiro entusiasmo de Donne

e Thomas Browne pelas coisas fúnebres, o ascetismo de Herbert, a mística transcendental de Crashaw e Vaughan, a retirada de Walton para a pesca à linha fora da cidade – são formas diferentes de evasão, atitudes ambíguas que podem ser fontes de grande poesia.

A arma poética com que os "metaphysical poets" dominam as dificuldades da sua condição humana é a inteligência; o termo técnico da época é *wit*. Pela inteligência engenhosa conseguem a transformação das visões místicas em metáforas naturalistas, tomadas ao mundo sensível, e a retransformação dos sentimentos eróticos em alusões metafóricas, tomadas ao mundo religioso. Daí o marinismo e o gongorismo das suas expressões que os tornou tão antipáticos aos classicistas do século XVIII e tão incompreensíveis aos críticos do século XIX. Por volta de 1800, Hazlitt confessa que não os conhece; e por volta de 1900 existem manuais da literatura inglesa nos quais o nome de Donne não aparece. Se essa antipatia ainda persiste em certos círculos acadêmicos, a expressão "metaphysical poetry" é, em parte, responsável por ela. É uma expressão equívoca. Não são poetas filosóficos, não metrificam doutrinas metafísicas. Dryden, que, segundo parece, inventou a expressão, só pretendeu afirmar que aqueles poetas oferecem análises psicológicas do sentimento erótico; e a psicologia foi considerada, então, como parte da metafísica. Em Samuel Johnson, a expressão já é pejorativa: chama ele "metaphysical" às metáforas barrocas, à junção violenta de expressões naturalistas e às vezes científicas com sentimentos místicos ou amorosos. Aos críticos românticos e realistas do século XIX, acostumados a uma poesia sentimental e de afirmações "sérias", aquela poesia intelectualista era ainda mais inacessível. A "high seriousness" de Matthew Arnold era incompatível com a ironia dos "metaphysical poets", conscientes de que os símbolos da poesia exprimem estados da alma e não verdades absolutas; e por isso, eram considerados "insinceros". A mistura de estilo coloquial e sutileza metafórica, retórica eclesiástica e naturalismo obsceno só começou a desemaranhar-se pela análise histórica: como efeito da desilusão da época jacobeia a respeito das ilusões da Renascença; como reação psicológica, cada vez mais sutil e lembrando as distinções escolásticas dos poetas provençais, contra o realismo despreocupado da Renascença. A análise científica das razões históricas, iniciada por Gosse, não foi suficiente para compreender a "metaphysical poetry",

condenada e esquecida. Só a época seguinte à Primeira Guerra Mundial – a época das desilusões políticas e sociais, dos movimentos místicos e da psicanálise – se encontrava em estado de alma parecido, e criou, por isso, uma poesia semelhante: compreendeu o Barroco, e o Barroco inglês, reconhecendo-o como uma das maiores épocas da poesia inglesa[995]. Desde então, o nome de Donne está inscrito ao lado do nome de Shakespeare – não como igual dele, mas em detrimento da glória de Milton. Mas logo começa a esboçar-se uma reação. Em contraposição a T. S. Eliot, nota-se que a admiração a Donne e a admiração a Milton não são incompatíveis[996], o classicista representa outro aspecto do idolatrado Barroco. E o nome do "metaphysical poet" classicista e puritano barroco Marvell, hoje já objeto de admirações unânimes, serve como sinal de reconciliação.

Grierson, organizando a sua famosa antologia dos "metaphysical poets", incluiu, naturalmente, Marvell, excluiu o classicista pós-elisabetano Herrick, e escolheu de Milton só duas poesias barrocas da mocidade. No que respeita aos começos, a distinção entre poetas renascentistas e poetas barrocos não é muito fácil. Pois as metáforas tão típicas dos "metaphysicals" já se encontram nos poetas elisabetanos[997]; a evolução se realizou sem solução de continuidade. Existem precursores, dos quais o mais importante é William Drummond of Hawthornden[998]. Esse poeta renascentista é o único do século XVII que dispõe dos acordes serenos de Sidney e Spenser; uma ode como "Phoebus arise!...", um madrigal como "Like the Idalian queen", e os sonetos religiosos, parecem escritos sob o céu da Itália; a sua famosa expressão "uncreate beauty, all-creating love" é o credo de um neoplatônico que lera Leone Ebreo. Mas o céu azul e de ouro do soneto "Marvell of Incarnation" lembra as decorações pomposas de Góngora, e o fim niilista ("....dissolve in nought") de uma poesia sobre "this life" revela outro estado de espírito: o poeta no seu castelo na solidão da Escócia sonhava apenas com a Itália; e quando acordou, em meio da guerra civil, soube apenas responder como o seu "Saint John Baptiste, the last and greatest Herald of Heaven's King": "Repent!" Por trás de uma linguagem maravilhosamente clara, é Drummond um poeta fantástico, o primeiro dos muitos ingleses excêntricos que, como Swift e Landor, pareciam classicistas. O primeiro que domina plenamente a nova linguagem poética é

Aurelian Townshend[999], redescoberto só em nosso tempo, poeta erótico e espirituoso; pelo menos em uma poesia, para a qual T. S. Eliot chamou a atenção, "A Dialogue betwixt Time and a Pilgrime", as suas antíteses engenhosas se aproximam da profundidade, mas sempre com aquela graça que distingue da metafísica toda a "metaphysical poetry". Esta graça é o apanágio particular dos "cavalier poets", "bon-vivants" devassos e partidários belicosos dos Stuarts contra os puritanos; assim os "cavalier poets" lembram e conhecem a Pléiade francesa. São poetas meio renascentistas, quer dizer, de uma "Renascença anglicana", o que já é uma das definições possíveis do Barroco inglês.

Os "cavalier poets" são também aristocratas alegres, acostumados a viver com o povo: últimos representantes da "Merry Old England", e certamente os últimos "habitués" apaixonados dos teatros; ao mesmo tempo, são tão sutilmente espirituosos como os "metaphysical poets", e, assim como estes, dignam-se, de vez em quando, escrever poesia "divina", hinos ao Deus do outro amor e da Igreja anglicana. As vidas dos "cavalier poets" são comparáveis aos *double plots* do teatro elisabetano-jacobeu: e esta comparação pretende revelar, enfim, a analogia secreta entre o teatro e a poesia do Barroco inglês: ao *double plot* do teatro corresponde a ambiguidade da "metaphysical poetry".

O primeiro dos "cavalier poets" e talvez o maior entre eles é Thomas Carew[1000]. Todo o mundo lhe conhece as peças antológicas, "Give me more Love, or more Disdain", "Know Celia", "When thou, poore excommunicate", "Ask me no more where Jove bestowes"; e a tentação é grande de confundi-lo com um anacreôntico como Herrick. Mas, em vez de traduzir o "carpe diem" horaciano em melódico "Gather ye rosebuds...", escreveu "persuasions love". Carew não é um anacreôntico, e sim um erótico brutal, um "rude male". Num poema como *The Rapture*, série de propostas das mais audaciosas e diretas à sua Célia, Carew consegue transformar em poesia – em "poésie pure" – uma cena ao gosto de D. H. Lawrence. Apenas, Carew não idolatrava o sexo; estava consciente da ambiguidade das suas atitudes, entre o erotismo e a defesa da Igreja e do Rei. Na elegia dirigida a Sandys, o tradutor dos salmos, confessa ou promete que –

"My unwashd Muse pollutes not things Divine...";

e na elegia profundamente sentida sobre a morte do maior dos "metaphysical poets", Donne é, para ele, apenas o rei da "universall Monarchy of wit". "Unwashd", a musa de Carew é; mas nunca ordinária. Carew é um grande artista. Nenhum outro "cavalier" encontrou expressões dão "donnianas" como "the golden atoms of the day" e "the warme firme Apple, tipt with corall berry"; mas também soube apresentar-se como "penitente, ouvindo a liturgia sacra sem assistir ao sacrifício solene", e falar, com sinceridade evidente, do "dry leavelesse Trunk Golgotha". Os "cavalier poets" foram assim.

Suckling[1001], outro autor de peças antológicas como "Out upon it" e "Why so pale and wan, fond lover", não dispõe da arte verbal de Carew. Em compensação, escreveu um legítimo tratado de apologética religiosa contra os heréticos a par de alguns versos dos mais obscenos – e alguns dos mais humorísticos – da língua inglesa; era um oficial valente e, vendo malogradas as suas aventuras em favor do absolutismo real, acabou suicidando-se.

O mais famoso dos "cavalier poets" é Richard Lovelace[1002]. Tão notória se tornou a sua vida devassa que, ainda no século XVIII, Samuel Richardson se lembrou de Lovelace para dar nome característico ao sedutor, no romance *Clarissa Harlowe*. Mas nem todos os "Don Juans" sabem fazer versos como os seus, peças antológicas admiráveis*: To Lucasta*, *Toing beyond the Seas*; *To Althaea*, *from Prison*; *To Lucasta*, *Going to the Wars*, que imortalizaram a beleza perecível dessas damas. E Lovelace conquistou com maior facilidade do que Carew ou Suckling o favor dos antologistas, porque o seu erotismo é mais delicado, mais perto de Herrick e da tradição romântica de Spenser. Um Lovelace maior encontra-se em outros poemas, "metafísicos", complicados e engenhosíssimos, como *The Grasshopper*; e o cinismo franco do sedutor é resgatado pela confissão do oficial destemido:

"I could not love thee, Dear, so much,

Loved I not Honour more."

Lovelace encarnava um tipo simpático, mas já condenado.

O último dos "cavaliers" já é diferente: Edmund Waller[1003], o autor de poesias conhecidíssimas, como "That which her slender waist confined" e "Go, lovely Rose". Waller foi, politicamente, menos "cavalier" do que os outros: conspirou contra o Parlamento, salvou-se de maneira pouco digna, serviu a Cromwell e depois ao rei Carlos II; sabia por que se tornou, no Parlamento da Restauração, apóstolo da tolerância política e religiosa. As ambiguidades intrínsecas da "cavalier poetry" viram em Waller atitudes oportunistas. O poeta engenhoso acabou como orador parlamentar e conversador espirituoso no clube, e essa transformação é mais importante, porque mais sintomática do que a sua poesia: Waller, o último "cavalier", é o primeiro *gentleman.*

O precursor – ou o "cavalier" – da "metaphisical poetry" religiosa é o jesuíta Robert Southwell[1004], que morreu como mártir da sua fé. Tinha uma enorme paixão religiosa, quase erótica, dedicada com predileção ao Cristo-menino – Southwell é o poeta do Natal, e *The Burning Babe* é a mais famosa das suas poesias – paixão religiosa que pretende exprimir-se nas formas algo pálidas e algo preciosas da Renascença italiana. *Saint Peters Complaint* está, entre os dois modelos, mais perto de Tansillo do que de Malherbe, mas mesmo assim a linguagem pré-barroca do italiano perde, na boca de Southwell, a compostura, transformando-se em expressão balbuciante do inefável, recuperando o equilíbrio linguístico apenas por meio de antíteses violentas como o "humble pomp" do Cristo-menino. Só ou quase só pela sinceridade perfeita se distingue essa poesia de ambiguidade dos estados de alma antitéticos de Donne.

Para nos iniciarmos na poesia de Donne e nas complicações psicológicas que a criaram não há meio melhor do que ler trechos bem seletos da *Anatomy of Melancholy*, do seu contemporâneo Robert Burton[1005]. Trechos apenas, porque o livro inteiro não será digerível. É, à maneira de certas compilações medievais, uma coleção imensa de reflexões, meditações, citações, anedotas, frutos de leitura à margem de uma vida de estudos de um humanista; tudo isso unificado e transfigurado pelas esquisitices de um

espírito excêntrico, bem inglês, entre melancolia e humorismo. A *Anatomy of Melancholy* é um livro da predileção de Charlie Chaplin. Mas não será conveniente exagerar a "atualidade" da obra. O humorismo de Burton é de uma espécie antiquada, humorismo de trocadilhos e bufonarias, e a palavra "melancolia" tem para ele sentido diferente do que tem para nós. É um dos "quatro temperamentos" da psicologia renascentista, tal como aparece nos heróis "melancólicos" do teatro elisabetano; significa, em parte, aquela incoerência pela qual o melancólico Hamlet se distingue; e esse humorismo melancólico torna vasto, incoerente e estranho o livro de Robert Burton. Este "phantastic, great old man", como dizia, dois séculos mais tarde, o seu discípulo grato Lamb, era vigário de aldeia; e, como muitos da sua profissão, ocupava-se nas horas de ócio com estudos de medicina, procurando como autodidata tratamentos e remédios para as doenças e dores imaginárias que ele, grande hipocondríaco, sentia. Os seus conhecimentos científicos eram vastíssimos, mas não estavam bem à altura do tempo. Burton era muito supersticioso, e os capítulos mais deliciosos da *Anatomy of Melancholy* tratam das influências benéficas ou perniciosas dos "black spirits" e "white spirits", confundindo, da maneira mais engraçada, os sátiros e ninfas da mitologia grega com os espectros, gigantes, anões e fadas da superstição folclórica inglesa. E Burton explica essas confusões com ar grave de pensador, invocando argumentos da escolástica medieval. Não ignora as descobertas da ciência, mas serve-se delas de maneira por assim dizer apenas estilística: se Copérnico tem razão e o Sol se encontra no centro do Universo, então – conclui Burton – a Terra é uma espécie de Lua, e está claro porque todos nós somos uns lunáticos. O trocadilho pretende ser tomado a sério. Burton explica a melancolia da gente como loucura, causada pelo amor e pelo fígado, e dá receitas, misturadas de purgativos e rezas, que, conforme a sua própria confissão, não dão muito resultado. O mundo continua louco, e a melancolia de Robert Burton não passa de uma variedade particular de loucura; é difícil, porém, distingui-la da sabedoria.

Entre a poesia de John Donne[1006] existem três que, pela semelhança dos títulos, convidam a confundi-las. *The First Anniversary*, também chamada *The Anatomy of the World*, é uma daquelas muitas poesias eróticas que são, pela originalidade absoluta dos conceitos, a parte mais característica da sua obra, como *The Good-morrow*, *The sun Rising*, *Aire and Angels*, *The*

Dream, *A Valediction*, *of weeping, A Valediction, forbidding mourning*, *The Message*. O outro poema, *The Second Anniversary*, também chamado *Of the Progress of the soul*, pertence à série de poesias elegíacas como *The Funeral* e *The Relic*, nas quais o pensamento da morte serve para afirmar com maior energia a importância da união física dos sexos. Enfim, *The Progress of the soul* é, apesar do título quase idêntico, obra muito diferente: longo poema filosófico sobre a teoria pitagórica da metempsicose. O conjunto dessas três poesias dá ideia da multiformidade do pensamento poético de Donne; mas não das suas contradições. Em idade juvenil, escreveu os *Paradoxes and Problems*, que lembram um pouco Robert Burton: defesa do riso como suprema sabedoria, da infidelidade erótica como supremo encanto da mulher, e até uma defesa do suicídio. O mesmo "advocatus diaboli" escreveu os *Essays in Divinity* para provar a sua ortodoxia anglicana. Precisava disso, porque nascera católico, e mesmo depois da sua conversão continuava a salientar os elementos católicos dentro da "via media" anglicana: nos sermões, volta com insistência à doutrina do "corpus Christi mysticum", e *The Cross* e *The Litanie* são poesias que, se fossem em latim, poderiam fazer parte da liturgia romana. Mas Donne não exibiu ortodoxia anglicana para se defender contra perseguições, e sim para se habilitar à ordenação como sacerdote da Igreja oficial da Inglaterra, visto que o seu passado não se harmonizava bem com o sacerdócio. Quando moço, tinha raptado uma garota de 16 anos, casado com ela contra a vontade do pai; secretário de grandes senhores, tinha-se servido dos seus vastos conhecimentos de direito civil para intervir no escandaloso processo de divórcio da Condessa de Oxford, da mesma maneira como abusava constantemente da sua virtuosidade poética para bajulações da maior insinceridade; e John Donne vai terminar a vida como decano da igreja de St. Paul's, em Londres, asceta severo, o maior orador sacro do seu tempo, venerado pelos paroquianos, morrendo em cheiro de santidade.

A crítica biográfico-psicológica, que dominava no século XIX, explicando a obra literária pelas circunstâncias da vida, não chegaria a compreender a poesia de Donne. "Mentira poética de um *virtuose* das palavras" – seria este o julgamento; e as dificuldades da sintaxe, a linguagem hermética, o verso duro e arbitrário de Donne seriam interpretados (e foram interpretados) como consequências poéticas da sua duvidosa atitude humana. A

crítica moderna elogia o que antigamente se censurava; considera Donne como o maior poeta barroco, ao lado do seu contemporâneo Góngora. Na ambiguidade a crítica de Richards e Empson reconheceu a fonte da maior poesia, e ambíguo é Donne em todas as facetas da sua obra. Foi capaz das mais graciosas expressões de amor ligeiro ("Stay, o sweet, and do not rise!...), como um poeta do *flirt*; foi capaz das expressões de amor platônico (*The Canonization*) e de amor apaixonado (*Ecstasy*), e chegou a verdadeiros delírios dos sentidos – como em *To his Mistress going to Bed*, os versos:

"Licence my roving hands, and let them go,
Before behind, between, above, below."

Nenhum poeta inglês – e poucos em outras línguas – celebrou tanto o corpo feminino ("her body thought"), e sempre nas expressões mais diretas, até obscenas e às vezes cínicas. A poesia erótica de Donne é a mais original do mundo, e aí está o seu papel na história da poesia inglesa: foi ele quem acabou com o petrarquismo da Renascença. Substituiu-o por uma mistura de neoplatonismo exaltado e naturalismo sexual, representando assim uma nova definição do Barroco. As expressões convencionais não prestavam para essa poesia nova. Donne é revolucionário: substituiu as usuais alusões mitológicas por *concetti* originais, as comparações clássicas por metáforas inéditas, encontradas em todos os setores da sua erudição enciclopédica, os sentimentos meigos por trocadilhos espirituosos, o estilo harmonioso por desigualdades veementes, a cadência musical por ásperos ritmos que aborreceram os ouvidos de Samuel Johnson. Porque a tradição poética que Donne pretendeu destruir é a de Spenser, Sidney e Shakespeare, e será a de Milton, Pope, Wordsworth, Shelley, Keats e Tennyson. Só Robert Browning revela, às vezes, a qualidade dramática da linguagem de Donne, e só a poesia inglesa moderna – T. S. Eliot, Auden – lhe acompanha os processos poéticos. Só como poeta barroco Donne pode ser compreendido, abstraindo-se de todos os cânones clássicos. Os naturalismos de Donne – aquilo a que Eliot chama seu "estilo coloquial" – são expressões das suas experiências ambíguas; a sua poesia não é fruto de sentimentos românticos,

mas de uma inteligência vivíssima que transforma tudo em imagens; e essas imagens são as mais surpreendentes, porque Donne é homem de transição entre duas épocas, imbuído de escolástica e erudição medievais, e fortemente impregnado dos conceitos da nova geografia, astronomia e filosofia. A essa ambiguidade filosófica corresponde a ambiguidade religiosa entre o catolicismo e o protestantismo – a poesia de Donne personifica o paradoxo da "via media" anglicana. Daí a mistura de imagens sacras e profanas, a "metaphysical poetry" que assustou Johnson; daí o realismo audacioso da sua mística ("God is as visible as Green"); daí as suas excursões para a especulação pitagórica, em *The Progress of the Soul*, e daí o cepticismo amargo de Donne, reverso da sua obsessão da morte.

A poesia religiosa de Donne não podia ser compreendida na época de indiferentismo religioso do século XVIII, nem na época de liberalismo do século XIX. Pertence à corrente anglo-católica que prevaleceu na Igreja anglicana até à revolução dos puritanos; Donne é poeta jacobino-carolino, contemporâneo dos bispos Andrewes e Laud. *A Hymn to God the Father, A Hymm to Christ, at the Authors last going into Germany, Goodfriday 1613*, *Riding Westward, Litanie*, são poesias litúrgicas. Contudo, Donne fala, as mais das vezes, na primeira pessoa. Pertence a uma Igreja que ainda cultiva a liturgia, e isto lhe fornece formas poéticas; mas o que o preocupa é a salvação da sua própria pessoa, da mesma que se preocupa com os prazeres da própria carne; é mesmo egoísmo religioso; e trata-se outra vez só da carne, da carne submetida à morte e à decomposição. Os *Holy Sonnets* exprimem só um medo –

"Thou hast made me, And shall thy Work decay? –

e só uma esperança:

"...And death shall be no more; death, thou shalt die."

Donne está cheio de angústias fúnebres, como Miguel Ângelo, e cheio de esperanças de imortalidade e receios do céptico, como Unamuno.

Afirmam que Donne foi o maior orador sacro do seu tempo; e os seus sermões continuam a impressionar o leitor moderno. A prosa de Donne é tão artificial como a sua poesia; e realiza o mesmo milagre de uma grande inteligência que fala diretamente ao coração, falando sempre da mesma coisa: a morte. A eloquência de Donne é inesgotável quando se trata da morte: "God is the Lord of Hosts, and he can proceed by martial law: he can hang thee upon the next tree"; "Enter into thy grave, thy metaphorical, thy quotidian grave, thy bed"; "This death after burial, this dissolution after dissolution, this death of corruption and putrefaction, of vermiculation and incineration". Grierson observou bem que a advertência fúnebre é o lugar-comum mais frequente na oratória sacra há quase dois mil anos; nos sermões de Donne, o mesmo lugar-comum é novo e poderoso como uma fuga de órgão de Bach, porque as imagens retóricas dessa eloquência saem das profundidades de uma alma angustiada. A morte foi a maior preocupação desse grande egoísta e, ao mesmo tempo, a sua grande esperança de reunir-se aos outros numa grande comunidade, maior do que a dos vivos, e na qual desaparecerão as torturas da carne e da solidão humana. "No man is an Iland, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine… any mans death diminishes me, because I am involved in Mankinde; And therefore never send to Know for whom the bell tolls; It tolls for thee."

Os sermões de Donne, nos quais o poeta para poucos se dirigia à comunidade dos fiéis, representam na sua obra o papel das *Soledades* na obra de Góngora: "história sacra" em vez de "história ideal"; mas o motivo é o mesmo: procurar fundamentos permanentes de uma civilização de elite, orgulhosa e angustiada. O nosso tempo, ligado ao século XVII por afinidades de mentalidade e analogias de situação social, talvez seja capaz de compreender os dois grandes poetas melhor do que os próprios contemporâneos. Sabe-se que aquelas palavras sacras do poeta inglês, esquecido durante três séculos, serviram de epígrafe a um romance moderno que emocionou todo o mundo. Donne é hoje o poeta mais célebre da literatura inglesa. Contudo, aquelas semelhanças desaparecerão, e a moda de Donne passará, também por outro motivo: Donne é inimitável. A sua grandeza toda pessoal estragaria a poesia inglesa – os "donnianos" modernos já se esquecem, às vezes, de que a imagem de Donne não era o fim e sim o meio de

expressão do seu espírito *sui generis*. Já começam a "out-Donne the Donne". É preciso acabar com certos exageros. Donne não é um poeta universal nem um poeta-grande homem; não é um Shakespeare nem um Milton. Não é o maior poeta inglês; mas é o poeta inglês mais original, mais extraordinário. E isso é grande coisa.

O próprio século XVII não gira inteiramente em torno de Donne. Ele parece o criador da "metaphysical poetry", mas os "metaphysical poets" são personalidades independentes, assim como os prosadores – Burton, Jeremy Taylor, Thomas Browne – que escrevem "metaphysical prose". Os temas são, em grande parte, os mesmos; é o mesmo espírito que os informa; mas as realizações são tão pessoais como as do mestre.

Thomas Browne[1007] é – quanto ao estilo – um Donne leigo. Um médico e cientista, fazendo excursões pelos campos para colecionar borboletas e plantas, estudar os vestígios da população pré-histórica das ilhas britânicas, os seus cemitérios e cerâmicas, urnas e ossos. Conversando e discutindo com os camponeses, pretende convencê-los do absurdo das suas superstições populares, mas em compensação comunica-lhes outras, as superstições científicas do seu tempo. Browne entende de zoologia e mineralogia, astronomia e história. Não acredita que o pelicano sacrifique o seu sangue pelos filhos, nem que o cristal de rocha seja água condensada, nem que a Lua seja uma face humana, nem que os druidas tenham sido feiticeiros. Mas acredita na existência do licorne, na possibilidade de transformar chumbo em ouro, nas conjunções dos astros e nas bruxas. Eis o tema da sua *Pseudodoxia Epidemica*. Browne escreveu um livro, *The Garden of Cyrus*, sobre as qualidades naturais e místicas do pentagrama que ele encontrou, como um monomaníaco, nas constelações, na formação das montanhas e na geografia subterrânea do Inferno. É cristão, filho fiel da Igreja anglicana, observando-lhe os ritos e defendendo-lhe os dogmas. Mas o autor da *Religio medici* é, ao mesmo tempo, livre-pensador *sui generis* e quase contra a vontade, porque encontra boas coisas em todas as religiões, no catolicismo, nas seitas, e até entre judeus e maometanos, de modo que uma super-religião tolerante seria o seu ideal de médico e cientista barroco, ao qual todas as coisas razoáveis se apresentam como objetos de meditação religiosa. Em Norfolk, os trabalhadores rurais descobrem urnas funerárias, pré-históricas ou romanas: Browne examina-as da maneira mais razoável, estuda o

processo de incineração dos cadáveres – e logo lhe ocorrem todos os modos, conhecidos na História, de enterrar ou queimar os mortos, todos os métodos jamais usados para imortalizar a memória dos que foram para sempre; a inutilidade desses esforços angustia-lhe a alma, e Browne escreve afinal um sermão de leigo sobre *Hydriotaphia*, *Urn Burial*, *or a Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk*, mais retórico e mais emocionante do que os sermões fúnebres do próprio Donne: "In vain do individuals hope for immortality, or any patent from oblivion, in preservations below the Moon. ...Pyramides, arches, obelisks, were but the irregularities of vainglory, and wild enormities of ancient magnanimities… The greater part must be content to be as though they had not been, to be found in the Register of God, not in the Recod of Man." Mas nenhuma situação pode dar ideia da magnificência musical desses períodos, o "sensible fit of that harmony which intellectually sounds in the ears of God" como a música das esferas, na qual o médico *Sir* Thomas Browne acreditava. "Intellectually" é boa definição do seu estilo, modelado artificialmente, de harmonia com os modelos latinos. E não convém acentuar demais a solenidade desse estilo; Saintsbury acertou bem ao observar a frequência de trocadilhos humorísticos e alusões engenhosas. O capítulo V do *Urn Burial* é, em prosa, a maior ode em língua inglesa; mas no meio dos períodos que parecem majestosas fugas bachianas, não falta o humorismo sutil do – "What song the Syrens sang... though puzzling questions...". Browne é um "metaphysical poet" em prosa. Mas seu latinismo é mais uma das suas superstições. Os romanos, até aqueles cujos corpos foram incinerados em Norfolk, não tinham a menor ideia do mundo noturno de Browne, inimigo da "Diuturnity, a dream and folly of expectation". Esse médico é uma maravilha do Barroco; contra todas as suas predições, imortalizou-se ele como o prosador mais impressionante do século. O seu monumento não é da espécie dos "Pyramides, arches, obelisks", mas um pequeno livro, um dos maiores da grande literatura inglesa.

A tensão enorme que é o nervo da poesia e prosa de Donne não podia ser mantida indefinidamente. Os seus sucessores tinham de atenuar a veemência das suas expressões e procurar ilhas de paz no tumulto da guerra civil, sobretudo quando eram sacerdotes e bispos da Igreja anglicana, Igreja da "via media", da conciliação e pacificação. Assim é Jeremy Taylor[1008], o

maior orador sacro depois de Donne. Nos seus sermões também aparecem "dissolutio and eternal ashes"; mas o que Taylor recomenda aos fiéis é "prayer, the peace of our spirit, the stillness of our thoughts, the evenness of recollection, the seat of meditation, the rest of our cares, and the calm of our tempest". E, então, o sol de fora invade a igreja, as janelas se abrem, e no púlpito aparecem as imagens da paisagem inglesa, as estações do ano com as frutas da terra e o canto dos pássaros, e o próprio sermão "made a prosperous flight, and did rise and sing, as if it had learned music and motion from an angel". Taylor é um grande poeta em prosa, poeta elisabetano que passou pela escola de Donne. Coisa semelhante se pode dizer de Henry King[1009], que chegou à dignidade de bispo de Ossory e passou dignamente pelas tempestades da guerra e da época puritana. Este poeta raro parece ser o último dos elisabetanos; tem certa afinidade com Campion, mas é menos leve; e a sua poesia amorosa dirige-se, naturalmente, só à sua esposa legítima. No entanto, King, poeta terno e suave, é da estirpe de Donne, e em meio da Exequy, canção emocionante sobre a morte da sua mulher, aparecem os versos – ?

> "...My Pulse like a soft Drum
> Beats my approach, tells Thee I come;
> And slow howere my marches be,
> I shall at last sit down by Thee."

– que são dos mais impressionantes da língua inglesa: Poe achou-os terrificantes.

A religiosidade catolizante mas anglicana passou de Donne para George Herbert[1010], o único poeta do grupo "metafísico" que se tornou popular, e até mesmo o poeta religioso mais popular da língua. Essa popularidade prejudicou, em nossos dias, a fama do poeta; vários críticos o consideraram como um "Donne para a massa", um Donne atenuado, poeta oficial da Igreja anglicana. Mas a popularidade de Herbert é um problema; porque se trata de um poeta sutil, de riqueza espantosa de ritmos e cadências, procurando efeitos musicais que se diriam simbolistas; poeta metafórico como

poucos no Barroco, usando imagens da vida doméstica, da vida das profissões, do Universo inteiro para ilustrar os seus sentimentos religiosos; por meio de metáforas violentas, às vezes de mau gosto, Herbert reúne o mais sacro e o mais profano, de modo que a palavra "metaphysical" no sentido pejorativo de Jonson a nenhum outro poeta se aplica melhor do que a George Herbert. Contudo, *The Temple* é o breviário poético da Igreja anglicana.

Herbert veio ao mundo, da corte. Só nos últimos anos de uma vida distraída e elegante se converteu, tornando-se vigário de aldeia. Foi uma conversão sincera, levando uma nova vida de asceta e até de santo. Mas Herbert não esqueceu o mundo que renegara. No seu maior poema, *The Sacrifice*, revela-se a luta íntima entre a religiosidade intensa e os sentidos revoltados, a mesma ambiguidade psicológica que em Donne e em Herbert é fonte da grande poesia. A luta decidiu-se em favor de Deus, mas sem sacrifício completo do mundo:

"... – Both heav'n and earth
Paid me my wagens in a world of mirth."

Sacrificar tudo a Deus, isto significou para Herbert: depositar no altar de Deus todas as riquezas deste mundo. As coisas mais profanas transfiguraram-se em santidade e devoção:

"You must sit down, says Love, and traste my meat.
So I did sit and eat."

A igreja em que Herbert oficiou encheu-se das flores, do ouro, das pedras preciosas das suas imagens, quase como uma igreja católica. Mas não era bem isso. A Igreja à qual Herbert serviu não é, decerto, a invisível Igreja dos protestantes, e sim a Igreja concreta dos "católicos", no sentido amplo da palavra; mas não a Igreja "estrangeira" de Roma, e sim a "anglo-católica" da Inglaterra, a Igreja anglicana a que Herbert apostrofou:

"Beauty in Thee takes up her place."

É o poeta da liturgia inglesa, do "service" das rubricas, das grandes festas; canta as portas, as naves, as janelas, a cúpula da igreja, e sobretudo o altar, chegando a dispor tipograficamente as poesias em forma de altares e de vasos sacros, antecipando processos poéticos de Apollinaire, nos *Calligrammes*, e da poesia concreta.

Herbert é poeta de religiosidade muito pessoal, protestante, rezando numa igreja católica. É o poeta da "via media", da Igreja anglicana. Nesse caminho, chegou a exprimir os sentimentos íntimos de todos os seus irmãos naquela Igreja, dos cultos e dos simples, criando poemas como *The Quip*, *Life*, *The Collar*, *Love*, *The Pulley*, *Discipline*, que penetraram em todos os corações e na memória da nação. Enfim, Herbert perdeu quase a personalidade, cantando como um coro de fiéis

"who plainly say: My God, My King!"

Tornou-se um santo no coro celeste. Nos versos do *Quip*, em que o poeta já não quer responder às tentações de Beleza, Mundo, Glória e Gênio, afirmando:

"But thou shalt answer, Lord, for me." –

nestes versos há algo da harmonia do "Paraíso", de Dante. Mas é um paraíso em que todo o mundo entra e se senta, como numa igreja de aldeia inglesa.

A segunda geração dos "metaphysical poets" é diferente. As tentações e a ambiguidade como que desaparecem; na verdade, escondem-se sob uma floresta densa de imagens barrocas ou transfiguram-se em visões místicas. Já não se trata de angústias vagas, e sim de experiências reais. Monarquia e Igreja caíram por terra, e os fiéis fogem para os braços largamente abertos

da Igreja da Roma, ou então, através da solidão escura, para a união mística. O primeiro caminho foi escolhido por Richard Crashaw[1011]. É o único católico romano entre os "metaphysical poets" e, muito logicamente, o mais barroco entre eles. O cônego inglês da igreja della Casa Santa, em Loreto, pertence ao Barroco católico, contrarreformista. Traduziu para o inglês uma parte da *Strage degli Innocenti*, de Marino; é mesmo marinista. Mas está longe da frivolidade e do oportunismo artístico do italiano. O simbolismo obscuro das suas imagens, as elipses forçadas da sua sintaxe, a rapidez vertiginosa dos seus metros não provêm de ambiguidades e angústias. Crashaw já se sente no Céu, já vê a glória de Deus e dos seus santos, e a sua poesia, por mais engenhosa que seja, confessa-se incapaz de exprimir o inefável, os "intolerable joys" que "Angels cannot tell". Em êxtase, Crashaw vê

> "...The sacred flames
> Of thousand souls.....",

e então santa Teresa, à qual dedicou dois hinos admiráveis, é o seu guia –

> "Whereso'er He set His white
> steps, walk with Him those ways of light".

Quando Crashaw desperta das suas visões, logo volta à expressão marinista. O famoso poema "The Weeper", sobre as lágrimas de Madalena, é artificial e engenhoso, embora cheio de versos de beleza sugestiva. Crashaw é uma das figuras mais curiosas da poesia inglesa; mas não está inteiramente fora da tradição. Descende de Donne; e um poema profano seu, como "Music's Duel", tem, segundo o elogio de Swinburne, a *verve* e a sublimidade de uma poesia de Shelley.

Henry Vaughan[1012] parece, à primeira vista, um irmão poético de Crashaw. O famoso verso inicial da "Ascension Hymn" –

"They all gone into the world of light" –

poderia fazer parte daquelas visões extáticas. Mas Vaughan, solitário, quase eremita, natureza meditativa, é místico de outra estirpe. "God's silent, searching flight" é um verso menos famoso, porém o mais característico. As visões poéticas de Vaughan são mais sentimentais e, ao mesmo tempo, mais intelectuais do que as de Crawhaw. "The Retreat" é, em formas barrocas, expressão de uma atitude típica da religiosidade inglesa: a infância ingênua como porta do reino de Deus:

"Happy those early days when I
Shined in my angel infancy…"

Sem as formas de expressão barrocas, Wordsworth apresentará o mesmo pensamento na "Ode on Intimations of Immortality from Recollection of Early Childhood", e todo inglês saber-lhe-á de cor os versos. Vaughan é tão inglês como Herbert, talvez mais intenso, mais harmonioso; mas, em comparação, é um poeta menor. Não é mais pessoal, porém mais individual, sente menos "cum Ecclesia". Certas expressões suas lembram as metáforas audaciosas de Donne:

"I saw Eternity the other night
Like a great ring of pure and endless light."

A linguagem parece científica e, com efeito, Henry Vaughan estava influenciado pelo ocultismo e rosicrucianismo do seu irmão Thomas Vaughan e pelos conceitos de Jacob Boehme. Muitas das suas poesias, que pareciam inferiores ou desiguais à crítica puramente estética, ressentem-se desse misticismo obscuro. Nos seus momentos lúcidos, Vaughan é feliz e grande como aquele outro grande ocultista e maior poeta da literatura inglesa, William Blake.

O último dos prosadores "metafísicos": eis como foi considerado Traherne[1013] até há poucos decênios, como um sucessor inspirado da arte do sermão de Andrewes e Donne; até Dobell descobrir, em 1903, as suas poesias inéditas. Na poesia, Traherne também é um grande retórico, com a eloquência veemente do prosador Donne; mas é mais místico, está mais perto de Vaughan; e a sua religiosidade é diferente; e, apesar da erudição notável do poeta, ingênua como a dos primeiros místicos do século XVIII. Em certo sentido, Traherne continua a tradição poética de Quarles, que acabará na canção eclesiástica popular dos metodistas. Em outro sentido, revela, mais uma vez, o equilíbrio da "via media": é um "místico alegre" de mentalidade quase medieval. Mas esta não é só o privilégio de Traherne.

A "poesia metafísica" não é tão absolutamente como parecia aos seus primeiros admiradores exaltados deste século. O aparente artificialismo dessa poesia não é, no fundo, maior que o dos poetas petrarquistas: a maior parte dos sonetos ingleses e espanhóis do século XVI, inclusive os de Shakespeare, não parecerá menos artificial ou menos complicada a um leitor moderno desprevenido, acostumado às expressões mais simples da poesia romântica e pós-romântica. Com efeito, já sabemos[1014] que os processos poéticos, nos "metaphysicals" e nos renascentistas, são fundamente parecidos, senão idênticos. Mas o mesmo raciocínio também vale para a mentalidade religiosa desses poetas barrocos. Certos pormenores de sua devoção só pareciam originalíssimos aos primeiros intérpretes modernos porque estes ignoravam a origem medieval dos respectivos conceitos. Um Donne, um Herbert são sacerdotes nutridos de teologia escolástica e de religiosidade católica. Depois de William Empson ter interpretado psicanaliticamente certas imagens de Herbert, como resíduos de conflitos não resolvidos em sua alma, pôde Rosemond Tuve demonstrar[1015] que essas imagens são "loci", isto é, lugares-comuns da devoção e da sermonística medievais. Vista assim, a poesia barroca seria um fenômeno "retrógrado".

Foi o contrário o caminho da prosa barroca: dos artifícios renascentistas para a simplicidade moderna[1016]. O ponto de partida é o período ciceroniano, ideal da Renascença; depois, o estilo torna-se conciso e conceituoso, seguindo os modelos de Sêneca e Tácito; enfim, vence, através do "genus humile", o estilo conciso mais transparente dos "classicistas barrocos" como Pascal, estilo que será o da prosa moderna. Na prosa inglesa, depois

das magnificências e extravagâncias de Donne, Taylor e Browne – embora nestes também apareça sempre o elemento coloquial – o "genus humile" já está perfeitamente encarnado num escritor de tanta simplicidade como Walton.

Izaak Walton[1017], que foi paroquiano de Donne e sobreviveu a Traherne, é o comentarista em prosa do movimento "metafísico", e essa definição pode, à primeira vista, parecer esquisita ao conhecedor daquela poesia; porque Walton é escritor da maior simplicidade, sem "concetti" barrocos nem sublimidades místicas; nem é sacerdote erudito nem aristocrata devasso ou converso, e sim um modesto comerciante da City de Londres, filho devoto da Igreja, divertindo-se aos domingos com excursões inofensivas aos campos. Em vez de angústia profunda, revela paixão pelo esporte preferido do inglês médio, a pesca à linha, à qual dedicou o tratado mais completo que existe dessa arte, *The Compleat Angler*. Contudo, essa ocupação pacífica desempenhou na vida de Walton uma função vital: vida de 90 anos; durante os reinados de Elizabeth, Jaime I e Carlos I, revolução e guerra civil, ditadura do Parlamento e ditadura de Cromwell, Restauração monárquica. As excursões de Walton pelos campos parecem-se, às vezes, com fugas; trata-se de um evasionista como os místicos Crashaw e Vaughan, assim como foram evasionistas, embora diferentes, os "cavalier poets", mas apenas de outra estirpe, menos nobre. O comentário da sua longa vida é constituído pelas biografias que fez dos grandes homens de Deus que ele conheceu pessoalmente, e a escolha dos nomes é significativa: Donne, que é para Walton mais o mestre do púlpito de St. Paul's do que o poeta; Wotton, o "cavalier" converso; Hooker, o teórico erudito da "via media"; George Herbert, o poeta da "via media"; e o suave bispo Robert Sanderson. A escolha dos biografados caracteriza o biógrafo. Walton é um homem devoto, mas sem bigotismo; o seu cristianismo é sereno e alegre, o da "via media", e esse otimismo divino ilumina-lhe a vida inteira. Em certo sentido é Walton o último dos elisabetanos, sabe rir como a "Merry Old England", mas é menos tumultuoso. O seu riso é antes um sorriso, e com o mesmo sorriso lhe responde a paisagem inglesa, prados, colinas e os riachos cheios de peixes. *The Compleat Angler*, diálogo entre Piscator e Venator sobre a técnica e as vantagens essenciais da pesca à linha, já foi chamado poema pastoril em prosa, e é o mais belo poema pastoril da língua inglesa,

certamente o mais completo. O título indica, modestamente, só esta última qualidade.

Apesar da sua simplicidade, como escritor e como homem, Walton é um autor consciente, tão consciente da sua arte esportiva como da sua arte da prosa. “As no man is Born an artist, so no man is Born an angler. It is an art worthy of the knowledge and art of a wise man. It is somewhat like poetry – men are to be born so.” Walton é pescador e poeta. Um poeta do silêncio nas longas horas de espera paciente do peixe, algo semelhante ao silêncio místico dos místicos. “God never did make a more calm, quiet innocent recreation than angling.” Uma mística na qual pode mergulhar impunemente o comerciante mais razoável da City de Londres. Walton também é “a wise man”, um sábio. Dos místicos e eruditos da “metaphysical poetry” distingue-o principalmente a sua origem burguesa, e este ponto é de importância capital. Sem generalizar, e limitando-nos ao século XVII, podemos dizer: o Barroco dos burgueses torna-se classicismo; e Walton já é clássico.

Robert Herrick[1018] é outro que recebeu o apelido de “o último elisabetano”; e à sua poesia não faltam influências do renascimentismo romântico de Spenser. Mas, do ponto de vista histórico, a definição de Herrick como “metaphysical Spenser” não é exata. Herrick revela afinidades estilísticas com a poesia elisabetana; o seu “Cherrie-Ripe, Ripe, Ripe, I cry” é um eco de Campion, e a famosíssima poesia “To the Virgins, to make much of Time” –

> “Gather ye rosebuds while ye may,
> Old Time is still a-flying:
> And this same flower that smiles to day
> To-morrow will be dying.” –

é a anglicização definitiva do “Carpe diem” horaciano, lugar-comum poético da Renascença – longe das brutais “persuasions to love” de Carew. Contudo, Herrick não é um clássico, é um classicista. É representante, e um dos representantes mais nobres, da oposição classicista que acompanha em

toda a parte o marinismo, o gongorismo, o preciosismo. Como todos os classicistas antigongoristas do século XVII, Herrick não pôde fugir inteiramente ao estilo dominante da época: a sua poesia erótica, epigramaticamente condensada, é rica em "concetti". Contudo, não é um "metaphysical". O seu amor, assunto permanente da sua poesia, não é sutil nem conhece complicações psicológicas; é admiração física ("When as in silks my Julia goes"), afeição cordialíssima ("A Meditation for his Mistress") e *feérie* romântica ("The Night-piece: To Julia"). Não se trata, de modo algum, sempre da mesma Júlia; ao contrário, as Lésbias, Oenones, Célias, Corinas pululam no catálogo do devoto vigário Herrick, de modo que ele mesmo acha bom defender-se: "You say I love not..." Na verdade, Herrick não é poeta propriamente erótico – nem clássico nem barroco – e sim poeta anacreôntico, quer dizer, classicista. O ambiente da sua poesia amorosa é a paisagem inglesa –

"I sing of brooks, of blossoms, birds and bowers,
Of april, May, of June and July-flowers…" –

e não se cansa de dirigir declarações de amor "To the Violets", "To the Daffoldils", "To the Blossoms", "To the Daisies", "To the meadows". Mas é o amor da natureza por parte de um veranista que ignora os aspectos menos agradáveis da vida rural; e, quando a guerra civil forçou o poeta a viver continuamente nos campos, começou a queixar-se. Tudo isso não quer dizer que Herrick seja insincero; não se cria com insinceridade uma poesia tão etérea, tão leve no sentido mais alto da palavra. Apenas, a poesia de Herrick é arte somente, arte classicista. Por isso, o sacerdote anglicano não encontrou a mínima dificuldade íntima em reunir erotismo e devoção – o que parece, mas só parece "metaphysical poetry". As suas poesias religiosas, os *Noble Numbers*, ressentem-se, mais do que as anacreônticas, de falta de profundidade. A "Litany to the Holy Spirit" e "A Thanksgiving to God for is House" são orações poéticas muito bonitas, até muito sinceras, que não vão edificar nem consolar ninguém. Enquanto não se conhecia ou se desprezava a "metaphysical poetry", Herrick foi considerado como um dos

maiores poetas de língua inglesa. Hoje, a crítica está mais inclinada a negar-lhe o título de poeta, chamando-lhe um dos maiores artistas da poesia inglesa. Mas a sua importância histórica permanece incontestável. Embora membro da Igreja Oficial, Herrick não é "cavalier" nem "metaphysical", e sim classicista, porque é burguês e filho de burgueses, como o seu contemporâneo Milton.

Depois de Shakespeare, é o *Paradise Lost* a maior obra da literatura inglesa do século XVII. Sendo este século o maior da história literária inglesa, aquela afirmação define o lugar de John Milton[1019]: é o maior poeta inglês depois de Shakespeare. Mesmo antes de falar das tentativas modernas para destroná-lo, convém observar que Milton nem sempre foi apreciado assim. Os contemporâneos da sua velhice, os poetas e escritores da Restauração, desrespeitaram o puritano e republicano; e no começo do século XVIII a sua poesia renascentista já não foi compreendida; Samuel Johnson ainda lhe censurou a arte do verso, preferindo Cowley. Mas nem mesmo os inimigos mais apaixonados de Milton aprovariam hoje esse disparate. O *Paradise Lost* é um monumento. Uma epopeia pelo menos igual à *Gerusalemme liberata* e a *Os Lusíadas*, uma das poucas epopeias que ainda se leem com admiração sincera. O assunto é, segundo conceitos de um poeta cristão e de leitores cristãos, o mais importante de todos: a criação do homem, a queda de Adão e Eva, a expulsão do Paraíso, e o panorama visionário da história humana inteira, com a visão da Redenção nos confins do horizonte histórico. Mas o *Paradise Lost* distingue-se de todas as outras epopeias por mais uma qualidade especial: a força dramática da caracterização das personagens; sobretudo o Satã de Milton é um dos maiores personagens dramáticos da literatura universal. E essas figuras sobrenaturais, de tamanho sobre-humano, movimentam-se em paisagens inesquecíveis – céu, inferno, paraíso terrestre – transfigurações impressionantes da paisagem inglesa. Em geral, pode-se afirmar que o poema está à altura do assunto. Milton é o Dante do protestantismo; e o público ledor dos séculos XVIII e XIX apreciou Milton assim, conseguindo vencer a hostilidade da crítica. Mas será que a grandeza dantesca do poeta e da sua obra foi realmente compreendida? Não teria sido ele, porventura, reduzido ao nível do seu público, leitores burgueses e puritanos? A evolução da glória do poeta corresponde à protestantização mais ou menos completa da Igreja anglicana

no século XVIII, e às vitórias sucessivas da burguesia, particularmente ao aburguesamento da literatura. Milton tornou-se o poeta da família cristã; o *Paradise Lost* é dado de presente aos colegiais, por ocasião da confirmação, ficando na estante, ao lado da Bíblia. Milton passa, ou passava, por muitíssimo ortodoxo. Só quando em 1825 foi descoberto um livro seu inédito, *De Doctrina Christiana*, cheio de opiniões heréticas, não apenas a respeito do catolicismo, o que se entende num puritano, mas também heréticas a respeito do credo protestante e cristão em geral, só então chamou Macaulay a atenção para a presença das mesmas heresias na epopeia: com efeito, Milton não acreditava na criação do mundo *ex nihilo*, nem na divindade de Jesus Cristo; o poeta de uma epopeia sobre o pecado original acreditava até na liberdade absoluta da vontade humana. E só então os críticos perceberam a simpatia inconfundível com que no *Paradise Lost* é caracterizado Satanás.

> "Yet once more, O ye Laurels, and once more
> Ye Myrtles brown, with Ivy never-sear,
> I come to pluck your Berries harsh and crude,
> And with forc'd fingers rude,
> Shatter your leaves before the mellowing year.
> Bitter constraint, and sad occasion dear,
> Compels me to disturb your season due:
> For Lycidas is dead…"

Nestes versos está Milton inteiro: a solene música verbal, as reminiscências clássicas, o perfume da paisagem inglesa, a melancolia cheia de dignidade. É poesia clássica, tão perfeita que chegou a tornar-se lugar-comum; um crítico moderno fala de "poem nearly anonymous". É poesia clássica, pagã, em contradição íntima com os sentimentos religiosos que o mesmo poema exprime, esperanças de imortalidade cristã

> "To morrow to fresh Woods, and Pastures new."

A vida de Milton revela, porém, a plena harmonia entre esses elementos contraditórios: um filho de burgueses, aluno da Universidade de Cambridge, estudante na Itália, panfletista puritano, secretário de Estado no governo de Cromwell, poeta em ostracismo na época a Restauração, impondo-se a maior disciplina moral e artística – erudição clássica, cristianismo protestante e política republicana harmonizam-se melhor do que no pensamento. A crítica psicológica não dá resultado, em geral, nos casos de poetas-artistas como foi Milton: talvez o artista mais consciente da literatura inglesa, e nesse aspecto só comparável a Goethe. Assim como Goethe, Milton recebeu a sua formação definitiva na Itália, já então país dos museus; a sua arte tem o aroma da perfeição latina – Milton escreveu grande número de poesias em latim e vários sonetos em italiano – e do perfeito, no sentido de acabado, morto, peça de museu. Particularmente nos sonetos é Milton artista incomparável da língua, dispondo sabiamente dos ritmos e da música das palavras; e isso é tanto mais digno de nota quanto os sonetos constituem a parte mais burguesa e mais puritana da obra de Milton, sendo dirigidos a pessoas da sua classe – Mrs. Catherine Thomson, Lady Margaret Levy, Mr. Lawrence, Mr. Cyriac Skinner – e aos chefes republicanos Cromwell e Fairfax. Milton aproveita-se da sua arte clássica para falar da maneira mais concreta, evitando os sentimentalismos românticos, assim como as suas heresias religiosas e políticas aparecem vestidas da pompa mais aristocrática. A música verbal de Milton não é vaga, sugestiva, mas solene e sonora, baseada firmemente no sentido lógico (base que T. S. Eliot lhe tem, aliás, negado). Essa harmonia perfeita entre sentido e música é até o elemento mais característico da arte de Milton; foi este seu equilíbrio que eclipsou a “metaphysical poetry”, impondo à poesia inglesa uma serenidade que em espíritos menores se devia fatalmente tornar trivial.

O pensamento de Milton é menos equilibrado. Nunca se ignorou que a sua erudição era imensa, compreendendo todas as literaturas então conhecidas, história, ciências políticas, filologia e arqueologia, astronomia, física e história natural; além de ser poderosíssima no campo teológico e filosófico. Quanto a este último aspecto, devemos ao crítico francês Denis Saurat esclarecimentos preciosos: Milton estava familiarizado com a escolástica medieval e a filosofia renascentista, com as doutrinas místicas e as teorias dos ocultistas e cabalistas, e estes estudos esquisitos levaram-no ao gnosticismo

e a heresias de toda a sorte, de modo que parte do seu deísmo, aparentemente racionalista, é de origem mística. Esse tipo de erudição não é barroco; lembra antes Telésio, Cardano e outros pensadores da Renascença; é característica a aversão de Milton a Aristóteles. As raízes do pensamento e da arte de Milton encontram-se na Renascença. A língua inglesa possui poucas poesias renascentistas tão belas como "L'Allegro", o elogio "fantástico" da paisagem inglesa, as danças na aldeia, os contos de fadas, o tumulto alegre nas ruas da cidade, as modas, as máscaras, o teatro em que se representa uma peça do "sweetest Shakespeare, Fancy's child", e a doce música lídia, acompanhando cenas de amor – e "Il Penseroso", que gosta de música melancólica, das leituras noturnas, da poesia,

"... These pleasures Melancholy give,
And I with thee will chose to live."

A resolução não é menos característica do que o conjunto das duas poesias, escritas ao mesmo tempo, revelando um conflito íntimo que se agrava na "masque" alegórica *Comus*: os encantadores "songs", nesta "favola pastorale", não se harmonizam muito com a moral severa da peça, na qual os costumes licenciosos dos "cavaliers" são denunciados como devassidão de faunos. O mesmo conflito entre ascetismo puritano e paganismo renascentista caracteriza o *Lycidas*. E houve quem considerasse o retrato de Satanás, na sua beleza melancólica de anjo caído e força indomável de revolucionário cósmico, como protesto dissimulado contra o cristianismo. O tratado *De Doctrina Christiana* não é para desmentir a hipótese. Em Milton agem e reagem fortes recalques. A sua maneira de reunir enorme erudição teológica e jurídica em favor do divórcio, para conseguir e justificar o seu próprio divórcio, é pouco simpática; e os estudos biográficos do sueco Liljegren revelaram um Milton bem diferente do ídolo olímpico dos retratos nas paredes das casas burguesas da Inglaterra; um Milton despótico, egoísta, violento.

Esses conflitos e ambiguidades não constituem caso isolado no século XVII; podiam bem gerar uma poesia barroca; e uma das primeiras obras de

Milton, o hino “On the Morning of Christ’s Nativity” é uma peça magistral de “metaphysical poetry”, no estilo de Donne, ou pelo menos de Herbert. Mas Milton renuncia logo aos jogos do “wit”, empobrecendo voluntariamente os seus meios de expressão, adotando o verso branco do teatro elisabetano. Chegou a escrever a epopeia inteira nesse verso dramático, e o fato é de alta importância. Conforme essa conquista métrica, extraordinária, e conforme o poder de caracterização dos personagens no *Paradise Lost* se deve julgar a força dramática de Milton: não conforme as suas peças dramáticas, a “masque” lírica *Comus* e a tragédia rigorosamente classicista *Samson Agonistes*. Milton é, no fundo, poeta dramático, afastado do teatro vivo pelas convicções puritanas e pelo ambiente burguês. Como representante da reação classicista na época barroca, Milton – antigo “metaphysical” – aproxima-se mais do teatro do que os “metaphysical poets”. Pelo puritanismo, o classicista Milton conseguiu restabelecer o equilíbrio moral que o teatro elisabetano-jacobeu, de Jonson a Ford, estava perdendo, e perdeu, e que a “metaphysical poetry” nunca possuirá; em Milton reencontram-se, após a separação de meio século, poesia lírica e poesia dramática. Desaparecera a “ambiguidade barroca”.

Eis a fonte da imensa força moral de Milton nos seus escritos em prosa: os mais poderosos panfletos e sermões políticos da literatura inglesa, contra o regimento episcopal na Igreja, contra a monarquia, em favor da “honest liberty of free speech”, em favor da liberdade do pensamento e da imprensa até contra os próprios puritanos. A esses panfletos compara-se só uma poesia de Milton: o soneto “On the late Massacre in Piedmont”, grito revoltado contra a chacina dos protestantes piemonteses pelo fanático duque católico –

> “Avenge, o Lord! Thy slaughter’d Saints, whose bones
> Lie scatter’d on the Alpine mountais cold…” –

mas o “grito” não caracteriza bem essa peça eficientíssima, que é o soneto mais elaborado, mais trabalhado da língua. O puritanismo antiartístico é a

própria fonte da grande arte de Milton – das suas contradições e da sua grandeza.

A segunda epopeia, *Paradise Regain'd*, não é uma continuação mais fraca; não é "obra de velhice". Wordsworth e Coleridge, os grandes inimigos do "style soutenu" na poesia, sabiam bem por que preferiam esta obra ao *Paradise Lost*. Apenas, o século XVIII, classicista, não gostara do *Paradise Regain'd*, em que sentiu, com instinto infalível, a "heresia" estética: aí, assim como na tragédia *Samson Agonistes*, escrita na mesma época, reapareceram os "concetti" e antíteses "metafísicas". A segunda epopeia é o poderoso desmentido da primeira, a reação do velho puritano contra o classicismo estético, assim como em *Samson Agonistes* o herói vencido e cego como o poeta, "eyeless in Gaza", a cidade dos inimigos, recolhe todas as forças para derrubar o templo, para cuja construção ele mesmo contribuíra; e então –

> "... true experience of this great event
> With peace and consolation hath dismiss'd,
> And calm of mind all passion spent."

A poesia de Milton é síntese de classicismo aristocrático e puritanismo burguês. Pelos recursos usuais da expressão barroca o conflito não pôde ser resolvido, porque não é um conflito estético nem um conflito religioso, e sim um conflito moral. Dele nasceu um estilo *sui generis*, que, evidentemente, não podia fugir às influências do ambiente, mas que é um Barroco todo especial, exclusivamente miltoniano. Barrocas, neste sentido, são expressões como o verso

> "To live with Him, and sing in endless morn of light"

e os "victorious psalms" da ode "At a Solemn Musick", Barroco sem reticências e "concetti", Barroco grave, pomposo som de órgão, assim como os coros de Haendel são barrocos em pleno século XVIII; até a

predominância do "som" sobre o "sentido", na poesia de Milton, aquela predominância das "visões" auditivas sobre as visões, tão censuradas por Eliot, lembra a grande música barroca. E no espírito profético do grande poeta burguês, embora já cego, "eyeless in Gaza", existe algo como um pressentimento da catástrofe desse seu mundo pomposo de poesia e erudição aristocráticas. Bem se percebe nos seus versos a melancolia do *Penseroso*, despedindo-se para sempre da "Merry Old England" do *Allegro*. A poesia de Milton pôs-se a caminho pelos séculos, para o mundo cinzento, burguês, do futuro, assim como Adão e Eva saíram do Paraíso:

> "They hand in hand with wand'ring steps and slow,
> Through Eden took their solitary way."

A história da influência de Milton na poesia inglesa é a história da poesia inglesa depois de Milton[1020]. Com ou contra a vontade, Driden, Pope, Wordsworth, Byron, Keats, Tennyson, Browning são miltonianos, até quando o renegam. Quem pretende, na Inglaterra, falar gravemente, fala a língua de Milton, embora seja língua latina em palavras inglesas. Eis a acusação – a de exotismo – que sempre se repete, e que levou Keats e Morris à entronização de Chaucer, e Eliot à entronização de Donne em lugar do poeta puritano. Mas também foi significativa a retratação posterior do mesmo Eliot. A reação a favor de Milton é sempre uma reação moral. E os seus últimos defensores – Tillyard, Pearsall Smith – têm razão: se Milton é um poeta latino, então é Donne um poeta espanhol; e se o Barroco de Donne é "continental" então criou Milton um Barroco inglês, distinguindo-se dos outros "Barrocos" pela força moral.

Na geração que acompanhou a vida de Milton, a sua influência conseguiu desviar do caminho até um "metaphysical poet" como Abraham Cowley[1021]. Compondo, entre outras odes "pindáricas", muito pomposas, uma "Ode of Wit" ou um "Hymn To Light", ou lamentando com luxo enorme de alusões mitológicas e maiúsculas, e trocadilhos esquisitos, a morte do "santo poeta" Crashaw, ou elaborando os mais engenhosos galanteios, é Cowley um típico "metaphysical", complicado, "barroco",

insincero. Contudo, em Cowley havia um conflito miltoniano: entre a sua arte barroca e as suas convicções, que já se aproximavam do racionalismo científico. Cowley está entre Milton e o classicismo burguês dos Drydens e Popes. Aburguesou o "wit" dos "metaphysicals", e introduziu esse "wit" atenuado na poesia anacreôntica, à maneira de Herrick, criando assim o "society verse", que é uma tradição da poesia inglesa.

O classicismo de Milton deixou vestígios na "metaphysical poetry" do seu colega na Secretaria de Estado de Cromwell, Andrew Marvell[1022], que depois, sem renegar as suas convicções puritanas e republicanas, soube conformar-se com a Restauração da monarquia; a sua memória ainda vive nos Anais da Casa dos Comuns como de um dos membros mais gentis e mais eruditos dessa assembleia. Deste modo, Marvell reuniu as qualidades de patriota e parlamentar "metaphysical" barroco e humanista sereno, tornando-se o *gentleman* mais fino da história da poesia inglesa. Antigamente, apenas se prestava atenção a algumas poucas poesias suas, peças de antologia conhecidíssimas; só em nosso tempo a sua obra inteira foi exposta à luz das análises da crítica moderna, que revelou em Andrew Marvell um dos maiores poetas de língua inglesa.

Nos poemas mais longos, como "The Nymph and the Fawn", prevalece o classicismo; e a famosa "Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland" foi celebrada por Quiller-Couch como a poesia mais clássica da língua; outros a compararam às odes de Malherbe ao rei Henrique IV. Com efeito, Marvell fala ao ditador de maneira muito semelhante:

"But thou, the War's and Fortune's son,
March indefatigably on,
And for the last effect
Still keep the sword erect."

Mas Malherbe termina em uma apoteose da paz –

"Le fer, mieux employé, cultivera la terre,
Et le peuple qui tremble aux frayeurs de la guerre,
Si ce n'est pour danser, n'orra plus de tambours" –

enquanto Marvell conclui:

"The same arts that did gain
A power, must it maintain."

Atrás do classicismo patriótico da ode horaciana esconde-se uma doutrina política que pretende reunir "Sanction" e "Efficiency": é o maquiavelismo, dentro da forma clássica. Marvell, nobremente comovido, não deixa de ser irônico. Foi grande satírico. "The Rehearsal Transposed" é uma sátira vigorosa contra a Restauração, a propósito da qual T. S. Eliot se lembrou das investidas de Dante contra Florença. Mas o "wit" de Marvell tem outro fundamento, e nisso difere essencialmente de Milton: não é revolta moral, e sim angústia religiosa (evidente no poema "The Coronet"), que o leva a desrespeitar as coisas terrestres. Em "To His Coy Mistress", o motivo horaciano do "Carpe diem" alarga-se de repente, abrindo um panorama terrificante:

"But at my back I always hear
Time's winged chariot hurrying near,
And yonder all before us lie
Desert of vast eternity."

O elemento clássico, em Marvell, manifesta-se na precisão das suas expressões, na dureza metálica da sua língua, dureza que não exclui a musicalidade. Mas a inteligência "metafísica", barroca, prevalece. Classicismo e Barroco estão, na poesia de Marvell, em perfeito equilíbrio, como em paz depois de uma longa guerra; e é esta a situação humana do poeta. "A Garden. Written after the Civil Wars" chama-se uma das suas poesias; e, nesta como em outras poesias bucólicas – "Upon Appleton House" – Marvell revela um sentimento profundo da natureza, quase pré-romântico, desconhecido no seu século. Nisso também, Marvell é muito inglês, um *gentleman* em sua casa nos campos.

Milton exerceu influência intelectual sobre Cowley e influência artística sobre Marvell. A sua influência moral é que não aparece nos seus contemporâneos, pelo menos quando se presta atenção apenas aos escritores cultos. Mas, no sentido moral, havia um miltoniano inconsciente entre a gente iletrada: o caldeireiro ambulante John Bunyan[1023] é o único escritor de língua inglesa que pode ser comparado com Milton. Bunyan, puritano sectário, serviu no exército do Parlamento, era soldado valente, mas pouco aproveitável, porque gostava de perdoar aos inimigos, para combater com a maior resolução outros inimigos, que apenas existiam nas suas alucinações. O pobre visionário caminhava pelo país, consertando caldeiras e pregando sermões aos camponeses. A Igreja, restaurada pela monarquia, não podia tolerar essa concorrência ilegal, e Bunyan passou metade da vida nas prisões, pregando aos companheiros de desgraça. As visões continuaram: nem na prisão o deixaram em paz os seus inimigos, que sempre o acompanharam, porque eram os seus próprios pecados personificados. Essas experiências, descreveu-as numa autobiografia espiritual, *Grace Abounding to the Chief of Sinners*; e depois resolveu transformar a narração em uma espécie de romance ou epopeia em prosa, *The Pilgrim's Progress*.

“As I walked through the wilderness of this World”,

assim começa Bunyan; e logo nos ocorre outro começo: “Nel mezzo del cammin di nostra vita”. Assim como o outro mundo de Dante é a imagem fantástica da Itália do século XIII, assim o mundo de Christian, herói do *Pilgrim's Progress*, é uma imagem fantástica da Inglaterra do século XVII, povoada de personagens alegóricas que acompanham, perturbando ou ajudando, o pobre Christian na sua viagem, da City of Destruction para Zion, a City of God. Passa pelos lugares mais estranhos, o Desfiladeiro do Desespero, a Aldeia da Moral, a Colina da Dificuldade, o Vale da Humilhação, onde tem de lutar contra o terrível Apollyon; é preso na Feira das Vaidades (a “Vanity Fair” que Thackeray tomou como título de romance), atravessa o Rio da Morte, e chega enfim à Cidade Santa. Quanto mais pormenorizado for o resumo do livro, tanto mais infantil parecerá. Mas a

leitura causa outra impressão: todas aquelas paisagens fantásticas respiram a atmosfera terrificante do "dejà vu" nos sonhos, todas aquelas personagens alegóricas estão tão vivas que acreditamos tê-las conhecido pessoalmente; a leitura torna-se pesadelo, como se fosse o maior *thriller* entre os romances policiais; e o fim vitorioso é um alívio enorme, como uma verdadeira salvação. Tudo isso está narrado numa linguagem popular, na qual abundam metáforas militares – reminiscências do serviço no exército – e sobretudo as citações e alusões bíblicas. Organizou-se uma estatística, segundo a qual a maior parte do texto do *Pilgrim's Progress* é literalmente tomada da Bíblia, a leitura principal do caldeireiro. Com efeito, *The Pilgrim's Progress* é a segunda Bíblia das nações anglo-saxônicas, o *Paradise Lost* do homem do povo. Mas não só dele. "*The Pilgrim's Progress*", diz Macaulay "is perhaps the only book about which, after the lapse of hundred years, the educated minority has come over to the opinion of the common people."

O espírito inglês possui uma capacidade especial de se exprimir em alegorias. Abundam em toda a parte na literatura inglesa, e uma das maiores obras dessa literatura, a *Fairie Queen*, de Spenser, é alegoria elaboradíssima. *The Pilgrim's Progress* é, porém, a maior obra alegórica da literatura inglesa. Parece mera leitura popular, feita sem arte alguma; e Bunyan não era, evidentemente, artista, ou então, quando muito, seria artista contra a sua vontade que era só pregar e pregar, assustar e consolar os pecadores. Na sua memória intervieram, além da Bíblia, reminiscências de outras leituras. As semelhanças com *Piers the Plowman*, outra obra-prima alegórica da literatura inglesa, e com os "Morality Plays", são casuais, porque Bunyan não os conheceu; mas conheceu alguns tratadinhos místicos, e conheceu edições populares de velhos romances de cavalaria, talvez o próprio Malory. Daí certas analogias assombrosas com os *Exercitia spiritualia*, de são Ignácio de Loyola, que fora também leitor de romances de cavalaria. Daí a maneira vivíssima de contar aventuras romanescas. Bunyan é romancista e, em certo sentido, precursor do romance moderno: em outra obra de Bunyan, *The Life and Death of Mr. Badman*, o caminho de perdição de um pecador é descrito com o realismo de um Defoe e com as minúcias psicológicas de Samuel Richardson. *The Pilgrim's Progress* é um romance arcaico: o que seria definição da epopeia. Bunyan seria o Milton do povo.

Mas é o *The Pilgrim's Progress* realmente uma epopeia? A obra revela, na apresentação das cenas e na caracterização das personagens, as mesmas qualidades dramáticas do *Paradise Lost*. Bernard Shaw afirmou ocasionalmente que Bunyan era um grande dramaturgo, afastado do teatro pelo puritanismo, e que uma versão do *The Pilgrim's Progress* para o teatro revelaria força dramática maior do que a de Shakespeare. O paradoxo chega a exprimir uma verdade histórica. Em Bunyan, o puritanismo encontrou a aproximação entre a sua literatura e o teatro, o caminho que Milton não acertou, por causa dos preconceitos classicistas da sua erudição literária, enquanto que Bunyan era homem do povo. *The Pilgrim's Progress* não é teatro; mas é a transformação e continuação histórica do teatro elisabetano. Em 1642, fecharam-se os teatros, e em 1661 só se reabriram para o gosto aristocrático. No *The Pilgrim's Progress*, o povo inglês encontrou de novo as angústias que o tinham comovido diante das peças de Shakespeare e Webster; encontrou personagens alegóricas, mas tão vivas e imortais como Hamlet. E mais uma coisa que Shakespeare não fora capaz de criar: um enredo inventado, que na imaginação do leitor se torna verdade vivida, acompanhando-o e guiando-o pela vida afora. Bunyan é, segundo a expressão de um crítico moderno, um criador de mitos.

904 Ch. A. Swyburne: *The Age of Shakespeare*. London, 1908.

905 Cf. nota 994.

906 R. S. Walter: "Ben Jonson's Lyric Poetry". (In: *Criterion*, XIII, 1934.)

907 A. C. Sprague: *Beaumont and Fletcher on the Restauration Stage*. London, 1926.

908 P. Radkte: *James Shirley. His Catholic Philosophy on Life*. London, 1929.

909 T. S. Eliot: *Elizabethan Essays*. London, 1934.
U. M. Ellis Fermor: *The Jacobean Drama*. London, 1936.

910 P. Meissner: *Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarock*. Berlin, 1934.

911 E. M. W. Tillyard: *The Elizabethan World Picture*. London, 1943.

912 *A. Mirror for Magistrates* (1.ª ed. publicada por William Baldwin, 1559; outras edições, sempre aumentadas: 1563, 1574, 1578).

Edição por J. Haslewood, 3 vols., London, 1815.

J. Davies: *A "Mirror for Magistrates", considered with special Reference to the Sources of Sackville's Contributions*. Leipzig, 1906.

E. M. W. Tillyard: *Shakespeare's History Plays*. New York, 1946.

L. B. Campbell: *Shakespeare's Histories, Mirrors of Elizabethan Policy*. San Marino, Calif., 1947.

913 Thomas Sackville, Earl of Dorset, c. 1536-1608.

Tragédia: *Gordobuc, or Lerrex and Porrex* (1561/1562).

Induction (1563); *The Complaint of Henry Duke of Buckingham* (1563).

Edição da *Complaint* por M. Hearsey, New Haven, 1936.

J. Swart: *Thomas Sackville*. Groningen, 1948.

914 O. Walzel: "Shakespeares dramatische Baukunst". (In: *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*. LII, 1916.)

915 E. Eckhardt: "Gehört Shakespeare zur Renaissance oder zum Barock?" (In: *Festschrift fuer F. Kluge*. Tübingen, 1926.)

L. Deutschbein: *Macbeth als Barockdrama*. Marburg, 1934.

L. Schuecking: "The Baroque Character of the Elizabethan Tragic Hero". (In: *Proceedings of the British Academy*, XXIV, 1938.)

916 J. Dover Wilson: *The Essential Shakespeare*. 7.ª ed. Cambridge, 1943.

917 J. Prys: *Der Staatsroman des 16. und 17. Jahrhunderts*. Wuerzburg, 1913.

918 Cf. "Renancença internacional", nota 592.

919 *Epistola ad Innocentium XI de Lodovici Delphini iinstitutione* (1679), publicada em 1709, como introdução da *Politique tirée de l'Écriture Sainte*.

A. Floquet: *Bossuet, précepteur du Dauphin*. Paris, 1864.

920 Sobre Fénelon cf. "O rococó", nota 1221.

Les Aventures de Télémaque (1699).

Edição por A. Cahen., 2 vols., Paris, 1920.

G. Gidel: *La politique de Fénelon*. Paris, 1907.

921 W. Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin, 1928.

A. Sorrentino: *Storia dell' Antimachiavellismo europeo*. Napoli, 1936.

922 Antonio Pérez, c. 1540-1611.
Relaciones de su vida (1592); *Cartas a diferentes personas con aforismos españoles y italianos* (1598); *Segundas cartas y más aforismos* (1603); *Norte de príncipes, virreyes, presidentes, consejeros y gobernadores, y advertimientos políticos sobre lo público y particular de una monarquia, importantíssimos a los tales, fundados en materia de razón de Estado y de Gobierno* (publicado 1788).
Edição de obras escolhidas in: Biblioteca de Autores Españoles, XIII.
J. Fitzmaurice-Kelly: *Antonio Perez*. Oxford, 1922.
Gr. Marañón: *Antonio Pérez*. Buenos Aires, 1947.

923 L. Zanta: *La renaissance du stoicisme au XVIe siècle*. Paris, 1914.

924 G. Toffanin: *Machiavelli e il tacitismo*. Padova, 1926.

925 O crítico polonês Jan Kott, em sua justamente famosa obra *Shakespeare, notre contemporain* (Paris, 1962), explica os enredos dos dramas históricos de Shakespeare como sucessão rítmica de traições, vitórias e desastres dos reis, comparáveis aos ditadores totalitários do século XX.

926 Ludovico Castelvetro, 1505-1571.
La Poetica d'Aristotele (1576).
A. Fusco: *La poetica del Castelvetro*. Napoli, 1904.

927 E. Meyer: *Machiavelli and the Elizabethan Drama*. Berlin, 1897.
M. Praz: *The Flaming Heart*. New York, 1958.

928 F. Neri: *La tragedia italiana nel 500.* Firenze, 1904.

929 As versões modernas de enredos trágicos gregos também são "fábulas pastoris", empregando-se a palavra *pastoril* no sentido de Empson: para conferir dignidade trágica a personagens nada heroicas e a conflitos comuns.

930 W. Cloetta: *Die Anfänge der Renaissancetragödie.* Halle, 1892.
E. Ciampolini: *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*. Firenze, 1896.
(Cf. "O 'Cinquecento' ", nota 466.)

931 Giovan Battista Giraldi Cintio, 1504-1573.
Orbeche (1541); *Discorso intorno al camporre delle comedie e delle tragedie* (1543).
P. Bilancini: *Giovan Battista Giraldi e la tragedia italiana nel secolo XVI*. Aquila, 1890.
C. Guerrieri Crocetti: *Giovan Battista Giraldi e il pensiero critico del secolo XVI*. Firenze, 1932.

932 Sperone Speroni, 1500-1588.
Canace (1542); *Apologia* (1544; contra o *Giudizio sopra la tragedia di Canace*; 1543).

A. Fano: *Sperone Speroni*. Padova, 1909.
F. Cammarosano: *La vida e le opere di Sperone Speroni*. Empoli, 1920.

933 Cf. "O 'Cinquecento' ", nota 468.

934 Cristobal de Virués, 1550-1609.
Epopeia: *Monserrate* (1588).
Tragédias: *Elisa Dido; Atila furioso; La gran Semiramis,* etc. (In: *Obras*, 1609.)
C. V. Sargent: *A Study of the Dramatical Works of Cristóbal de Virués*. New York, 1930.

935 Cf. "Antibarroco", nota 1110.
A *Numancia* foi publicada só em 1784.

936 R. Lebègue: *La tragédie française de la Renaissance*. Paris, 1954.

937 Julius Caesar Scaliger, 1484-1558.
Exercitationes in Cardani De substilitate (1557); *Poetices libri VII* (1561); *Epistolae* (1600).
E. Lintilhac: *De Julii Caesaris Scaligeri poetice.* Paris, 1887.
W. F. Patterson: *Three Centuries of French Poetic Theory*. Vol. I. Ann Arbor, Mich., 1935.

938 Cf. "Renascença internacional", nota 532.
Cléopâtre captive (1552); *Didon se sacrifiant* (1558).

939 Robert Garnier, 1534-1590. (Cf. "Renascença internacional", nota 533.)
Porcie (1568); *Hippolyte* (1573); *Cornélie* (1574); *Marc-Antoine* (1578); *La Troade* (1579); *Antigone* (1580); *Bradamante* (1582); *Les Juives* (1583).
Edição por L. Pinvert, 2 vols., Paris, 1923; edição de obras escolhidas por R. Lebègue, Paris, 1949.
A. Cardon: *Robert Garnier*. Paris, 1905.
H. Carrington Lancaster: *The French Tragi-comedy*. Baltimore, 1907.
Th. Maulnier: *Langages*. Lausanne, 1946.

940 J. W. Cunliffe: *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*. London, 1893.
F. L. Lucas: *Seneca and Elizabethan Tragedy*. Cambridge, 1921.
L. E. Kastner e H. B. Charlton: *Introdução à edição das obras de William Alexander*, citada na nota 945.
A. M. Witherspoon: *The Influence of Robert Garnier on Elizabethan Drama*. New Haven, 1924.
T. S. Eliot: Introdução à edição das *Tenne Tragedies*, citada em nota 942. Reimpressa como: "Seneca in Elizabethan Translation". (In: *Selected Essays*, 2.ª ed. London, 1941.)

941 Cf. nota 913.

942 *The Tenne Tragedies of Seneca* (traduzidas entre 1559 e 1581 por Jasper Heywood, Alexander Nevyle, Nuce Studley e Thomas Newton, editadas por Newton em 1581).
Edição por T. S. Eliot, 2 vols., London, 1927.

943 Edward Hall, † 1547.
The Union of the two Noble and Illustrate Families of Lancastre and Yorke (1548).
E. M. W. Tillyard: *Shakespeare's History Plays*. New York, 1946.
Veja também a nota 925, sobre Jan Kott.

944 Cf. a obra de Kastner e Charlton, vol. I, citada em nota 945, e F. Thayer Bowers: *Elizabethan Revenge Tragedy*. Princeton, 1940.

945 William Alexander, Earl of Stirling, 1567-1640.
Four Monarchique Tragedies: *Croesus, Darius, The Alexandraean, Julius Caesar* (1604/1607).
Edição das obras por L. E. Kastner e H. B. Charlton, 2 vols., Manchester, 1921.

946 Fulke Greville, Lord Brooke, 1554-1628.
Mustapha (1609); *Remains* (1670).
Edição por G. Bulloug, 2 vols., Oxford, 1945.
M. Croll: *The Works of Fulke Greville*. Philadelphia, 1903.
G. Bullough: "Fulke Greville, First Lord Brooke". (In: *Modern Language Review*, XXVIII, janeiro de 1933.)

947 E. K. Chambers: *The Elizabethan Stage.* 4 vols. Oxford, 1923.
C. E. Bentley: *The Jacobean and Caroline Stage*. 2 vols. London, 1941.
A. Harbage: *Shakespeare's Audience*. New York, 1941.

948 A. W. Ward: *History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne*. Vols. I-II. 2ª ed. London, 1899.
F. E. Schelling: *Elizabethan Drama*. 2 vols. Boston, 1908.

949 John Bale, 1495-1563.
Kynge John (c. 1548).
Edição por J. S. Farmer, London, 1907.

950 *The Famous Victories of Henry V* (antes de 1588).
The True Tragedy of Richard III (antes de 1588).
The Troublesome Raigne of John (impresso em 1591).
The True Chronicle History of King Leir (c. 1594).

Comédias populares: *Calisto and Melibea* (1530); John Heywood (*Pardoner and frere,* 1533*, Johan Johan the husband*, etc. 1533); Nicholas Udall (*Ralph Roister Doister*, 1533).
A. W. Reed: *Early Tudor Drama*. London, 1926.

951 Cf. "Renascença internacional", nota 596.
Comédias de Lyly: *Alexander, Campaspe and Diogenes* (1584); *Sapho and Phao* (1584); *Endimion* (1591); *Gallathea* (1592); *Mother Bombie* (1594); etc.

952 Robert Greene, c. 1558-1592. (Cf. "Renascença internacional", nota 583.)
Romance: *Pandosto* (1588).
Peças dramáticas*: Friar Bacon and Friar Bungay* (1589); *The Scottish History of James IV* (1591).
Edição por J. C. Collins, 2 vols., Oxford, 1905.
J. C. Jordan: *Robert Greene*. New York, 1915.

953 Thomas Kyd, 1558-1594.
The Spanish Tragedie (c. 1589); *Pompey the Great, his Faire Corneliaes Tragedy* (1595).
Edição por F. S. Boas, London, 1901.
T. W. Baldwin: "On the Chronology of Thomas Kyd's Plays". (In: *Modern Language Association Notes*, XL, 1925.)
Greg Smith (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. V, 3.ª ed. Cambridge, 1929).
F. J. Bowers: *Elizabethan Revenge Tragedy*. Princeton, 1940.

954 Christopher Marlowe, 1564-1593.
Tamburlaine the Great (1588); *The Tragical History of Doctor Faustus* (1592); *The Jew of Malta* (1592); *The Troublesome Raigne and Lamentable Death of Edward II* (1593); *Massacre of Paris* (1593); *Dido Queen of Carthage. – The Passionate Shepherd to His Love* (1588); *Hero and Leander* (publ. 1598).
Edição por R. H. Case, 6 vols., London, 1930/1933.
T. S. Eliot: "Marlowe". (In: *The Sacred Wood*. London, 1920.)
U. M. Ellis Fermor: *Marlowe*. London, 1927.
Greg Smith (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. V, 3.ª ed. Cambridge, 1929).
J. M. Robertson: *Marlowe. A Conspectus*. London, 1931.
F. S. Boas: *Christopher Marlowe. A Biographical and critical study*. London, 1940.
J. Bakeless: *The Tragical History of Christopher Marlowe*. 2 vols. Cambridge, Mass., 1943.
P. H. Kocker: *Christopher Marlowe. A Study of his Thought, Learning and Character*. Chapel Hill, 1947.
Ph. Henderson: *Christopher Marlowe*. London, 1952.
H. Levin: *The Overreacher. A Study of Christopher Marlowe*. London, 1954.
J. B. Steane: *Marlowe, a Critical Study*. Cambridge, 1964.

955 William Shakespeare, 1564-1616.

Venus and Adonis (1593); *Lucrece* (1594); *Sonnets* (1609).

Relação das peças conforme a cronologia de E. K. Chambers (outras hipóteses da shakespeariologia, quando muito diversas, são indicadas):

Henry VI, Part I-III (1592; outros: 1590/1592); *Richard III* (1592; outros 1593); *Titus Andronicus* (1592; outros: 1588); *The Taming of the Shrew* (1593); *The Comedy of Errors* (1593; outros: 1591); *The Two Gentlemen of Verona* (1593); *Love's Labour's Lost* (1593; outros: 1590); *Romeo and Juliet* (1594); *Richard II* (1595); *A Midsummer-Night's Dream* (1595; outros: 1593); *King John* (1596); *The Merchant of Venice* (1596); *Henry IV, Part I* (1597); *Henry IV, Part II* (1598); *Much Ado About Nothing* (1598); *Henry V* (1599); *As You Like It* (1599); *Julius Caesar* (1599; outros 1601); *The Merry Wives of Windsor* (1600); *Troilus and Cressida* (1600; outros: 1603 ou 1607); *Hamlet, Prince of Denmark* (1601); *Twelfth Night* (1602); *All's Well that Ends Well* (1604); *Measure for Measure* (1604); *Othello, the Moor of Venice* (1604); *Macbeth* (1606); *King Lear* (1606); *Antony and Cleopatra* (1607); *Coriolanus* (1607); *Timon of Athens* (1607); *Pericles, Prince of Tyre* (1608); *Cymbeline* (1610); *The Winter's Tale* (1611); *The Tempest* (1611); *Henry VIII* (1613).

Edições:

Primeira edição in-fólio 1623 (depois: 1632, 1664, 1685).

Cambridge Shakespeare, por J. Glover, W. G. Clark, W. Aldis Wright, 2.ª ed. 9 vols. Cambridge, 1891/1893; New Cambridge Shakespeare, por J. Dover Wilson e outros, desde 1921.

Temple Shakespeare, por J. Gollancz, 40 vols., London, 1894/1900.

Eversley Shakespeare, por C. H. Herford, 10 vols., London, 1899/1900.

Arden Shakespeare, por W. J. Craig, R. H. Case e outros, 37 vols., London, 1899/1924.

New Arden Shakespeare, por M. M. Ellis Fermor e outros, desde 1951.

Oxford Shakespeare, por W. J. Craig, 3 vols., Oxford, 1904.

Stratford Shakespeare, por A. H. Bullen, 10 vols., Stratford, 1907.

Yale Shakespeare, por W. L. Cross, C. F. T. Brooke e outros, 40 vols., Newhaven, 1918/1928.

Biografias e estudos da shakespeariologia antiga:

S. T. Coleridge: *Notes and Lectures on Shakespeare*. 1814. (Edição por T. Ashe, London, 1883.)

W. Hazlitt: *Characters of Shakespeare's Plays*. 1817. (Várias edições.)

E. Dowden: *Shakespeare. His Mind and Art*. London, 1874. (Muitas edições.)

R. G. Moulton: *Shakespeare as a Dramatic Artist*. Oxford, 1885. (3.ª ed. Oxford, 1906.)

A. C. Bradley: *Shakespearean Tragedy*. London, 1904.

W. Raleigh: *Shakespeare.* London, 1907.

A. Quiller-Couch: *Shakespeare's Workemanship*. Cambridge, 1918.

G. Landauer: *Shakespeare*. 2 vols. Frankfurt, 1920.

S. Lee: *A Life of Shakespeare.* 2ª ed. London, 1922.

F. Gundolf: *Shakespeare*. 2 vols. Berlin, 1928/1929.

B. Croce: *Ariosto, Shakespeare, Corneille*. 2ª ed. Bari, 1929.

Estudos de shakespeariologia moderna:

A. W. Pollard: *Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission of his Text*. 2.ª ed. Cambridge, 1920.
L. Schuecking: *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*. 2.ª ed. Leipzig, 1927.
E. E. Stoll: *Shakespeare Studies*. New York, 1927.
H. Granville-Barker: *Prefaces to Shakespeare*. 5 vols. London, 1927/1948.
J. Bailey: *Shakespeare*. London, 1929.
E. K. Chambers: *William Shakespeare. A Study of Facts and Problems*. 2 vols. Oxford, 1930.
J. W. Mackail: *The Approach to Shakespeare*. Oxford, 1930.
G. Wilson Knight: *The Wheel of Fire*. London, 1930.
W. W. Lawrence: *Shakespeare's Problem Comedies*. New York, 1931.
E. E. Stoll: *Art and Artifice in Shakespeare*. New York, 1933.
C. F. E. Spurgeon: *Shakespeare's Imagery*. Cambridge, 1935.
H. B. Charlton: *Shakespearean Comedy*. London, 1938.
D. Traversi: *An Approach to Shakespeare*. London, 1938.
H. Granville-Barker e G. B. Harrison: *A Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge, 1941.
T. S. Eliot: "Shakespeare and the Stoicism of Seneca". (In: *Selected Essays*. 2.ª ed. London, 1941.)
Th. Spencer: *Shakespeare and the Nature of Man*. New York, 1942.
J. Dover Wilson: *The Essential Shakespeare*. 7.ª ed. Cambridge, 1943.
E. M. W. Tillyard: *Shakespeare's History Plays*. London, 1944.
J. Palmer: *Political Characters of Shakespeare*. London, 1945.
G. Wilson Knight: *The Crown of Life*. London, 1947.
H. Fluchère: *Shakespeare, dramaturge élisabethain*. Marseille, 1948.
H. B. Charlton: *Shakespearean Tragedy*. Cambridge, 1948.
E. M. W. Tillyard: *Shakespeare's Problem Plays*. London, 1949.
M. C. Bradbrook: *Shakespeare and Elizabethan Poetry*. London, 1950.
D. Traversi: *Shakespeare, The Last Phase*. London, 1954.
J. Kott: *Szkice o Szekspirze*. Warzawa, 1961. (Trad. franc.: *Shakespeare, notre contemporain.* Paris, 1962.)
M. Luethi: *Shakespeare's Dramen*. 2ª ed. Berlin, 1966.
J. L. Simmons: *Shakespeare's Pagan World. The Roman Tragedies*. Oxford, 1975.

956 As peças mais importantes entre as atribuídas a Shakespeare: *Arden of Feversham* (1592); *Locrine* (1595); *Edward III* (1596); *Sir Thomas More* (publ. 1844); *The London Prodigall* (1605); *A Yorkshire Tragedy* (1608); *The Two Noble Kinsmen* (Shakespeare e Fletcher?) (publ. 1634).

Edição: *The Shakespeare Apocrypha,* edit. por C. F. Tucker Brooke. Oxford, 1908.
A. F. Hopkinson: *Essays on Shakespeare's Doubtful Plays*. London, 1900. (Introdução da edição citada.)

957 Cf. Lamb: *Specimens of English Dramatic Poets, who lived about the time of Shakespeare.* 1808.

A. C. Swinburne: *The Age of Shakespeare*. London, 1908.

W. Archer: *The Old Drama and the New*. 2.ª ed. New York, 1929.
U. M. Ellis Fermor: *The Jacobean Drama. An Interpretation*. London, 1936.

958 George Chapman, 1559-1634. (Cf. "Renascença internacional", nota 506.)
Gentleman Usher (1602); *Monsieur d'Olive* (1604); *All Fools* (1605); *Bussy d'Ambois* (1607); *The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron* (1608); *The Widdowes Teares* (1612); *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1613); *Caesar and Pompey* (1631); *Chabot Admiral of France* (publ. 1639); *Eastward Hoe* (com B. Jonson e Marston, 1605).
Edição das obras dramáticas por T. M. Parrot, 2 vols., New York 1910/1913.
I. Spens: "Chapman's Ethical Thought". (In: *Essays and Studies*, XI, 1925.)
H. Ellis: *George Chapman*. London, 1934.
J. Smith: "George Chapman". (In: *Scrutiny*, março, junho de 1935.)

959 Ben Jonson, c. 1573-1637.
Every Man in his Humour (1598); *Every Man out of his Humour* (1599); *Cynthia's Revels* (1601); *The Poetaster* (1601); *Sejanus* (1603); *Volpone, or the Fox* (1606); *The Hue and Cry after Cupid* (1608); *Epicoene, or the Silent Woman* (1609); *The Alchemist* (1610); *Cataline* (1611); *Bartholomew Fair* (1614); *The Magnetic Lady* (1632); *The Sad Shepherd* (publ. 1641).
Poesia lírica: *The Forest* (1616); *Underwoods* (1640).
Edições por W. Gifford e F. Cummingham, 3.ª ed., 9 vols., London, 1875, e por C. H. Herford e P. Simpson, 7 vols., London, 1925/1941.
A. C. Swinburne: *A Study of Ben Jonson*. London, 1889.
M. Chastelain: *Ben Jonson, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1907.
Gr. Smith: *Ben Jonson*. London, 1919.
J. Palmer: *Ben Jonson*. London, 1934.
C. L. Knights: *Drame and Society in the Age of Jonson*. London, 1937.
T. S. Eliot: "Ben Jonson". (In: *Selected Essays*, 2.ª ed., London, 1941.)
G. B. Johnston: *Ben Jonson, Poet*. New York, 1946.
H. Watts Baum: *The Satiric and the Didatic in Ben Jonson's Comedy*. New York, 1947.
C. B. Partridge: *The Broken Compass. A Study of the Major Comedies of Ben Jonson*.Oxford, 1958.

960 John Marston, c. 1575-1634.
Antonio and Mellida (1602); *The Malcontent* (1604); *The Dutch Courtezan* (1605); *Eastward Hoe* (com Chapman e Jonson, 1605); *Tragedy of Sophonisba* (1606).
Edições por A. H. Bullen, 3 vols., London, 1887, e por H. H. Wood, 3 vols., Edinburg, 1934/1939.
W. Macneile Dixon (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, 2.ª ed. Cambridge, 1919).
R. E. Brettle: *John Marston*. Oxford, 1928.
T. S. Eliot: "John Marston". (In: *Selected Essays*. 2ª ed. London, 1941.)
A. J. Axelrod: *Un malcontent élisabéthain*. *John Marston*. Paris, 1955.

961 Thomas Dekker, c. 1570-c.1641.
The Shoemakers Holiday (1600); *Old Fortunatus* (1600); *The Honest Whore* (com Middleton; 1609, 1930); *The Witch of Edmonton* (1621).
Sátiras: *The Wonderful Year* (1603); *The Guls Hornebook* (1609).
Edições por R. H. Shepherd, 4 vols., London, 1873, e por F. Bowers, Cambridge, 1953/1954.
M. J. Hunt: *Thomas Dekker*. New York, 1911.
W. Macneile Dixon (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VII; 2.ª ed. Cambridge, 1919).
K. L. Gregg: *Thomas Dekker, a Study in Economical and Social Background*. Seattle, 1924.

962 Thomas Heywood, c. 1575-1650.
King Edward IV (1600, 1605); *A Woman Killed with Kindness* (1607); *The Fair Maid of the West* (1631); *The English Traveller* (1633).
Edição por R. H. Shepherd, 5 vols., London, 1874.
A. M. Clark: *Thomas Heywood, Playwright and Miscellanist*. Oxford, 1931.
T. S. Eliot: "Thomas Heywood". (In: *Selected Essays*. 2.ª ed. London, 1941.)
F. S. Boas: *Thomas Heywood*. London, 1950.

963 Thomas Middleton, c. 1570-1627.
Michaelmas Term (1604); *A Trick to Catch the Old One* (1608); *The Roaring Girl* (1611); *Women Beware Women* (1612); *A Chaste Maid in Cheapside* (1612); *The Fair Quarrel* (com Rowley; 1616); *A Game at Chesse* (1624); *The Changeling* (com William Rowley; 1624); *The Witch* (1627).
Edição por A. H. Bullen, 8 vols., London, 1885/1886; seleção por H. Ellis, 2 vols., London, 1890.
A. Symons (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, 2.ª ed. Cambridge, 1919).
W. D. Dunkel: *The Dramatic Technique of Thomas Middleton in his Comedies of London Life*. Chicago, 1925.
T. S. Eliot: "Thomas Middleton". (In: *Selected Essays*. 2.ª ed. London, 1941.)
S. Shoenbaum: *Middleton's Tragedies. A Critical Study*. New York, 1955.
D. M. Farr: *Thomas Middleton and the drama of realism*. Edinburg, 1974.

964 W. Empson: *English Pastoral Poetry*. New York, 1935.

965 John Fletcher, 1579-1625, e Francis Beaumont, 1584-1616.
As edições in-fólio, de 1647 e 1679, também compreendem as peças escritas em colaboração com outros dramaturgos, e mesmo alheias.
Peças de Fletcher: *The Faithful Shepherdess* (1609); *Valentinian* (1614); *Bonduca* (1614); *Wit without Money* (1614); *Monsieur Thomas; The Loyal Subject* (1618); *The Humorous Lieutenant* (1619); *The Chances* (1620); *The Wild-Goose Chase* (1621); *The Lovers Progress* (com Massinger?) (1623); *Rule a Wife and Have a Wife* (1624); *A Wife for a Month*

(1624); etc. Peças de Fletcher e Beaumont: *The Knight of the Burning Pestle* (1607); *Philaster* (1608); *The Scornful Lady* (1609); *The Coxcomb* (1610); *A King and No a King* (1611); *The Maid's Tragedy* (1611); *Four Plays in One* (1612?); etc.
Peças de Fletcher em colaboração com Massinger: *Thierry and Theodoret* (1617); *The Litlle French Lawyer* (1619); *The Custom of the Country* (1619); *The Laws of Candy* (1620); *The False* (1620); *The Spanish Curate* (1622); *The Beggars Bush* (1622); etc.
Edição por A. Glover e A. R. Waller, 10 vols., Cambridge, 1905/1912; nova edição por J. St. Loe Strachey, começada em 1950.
O. L. Hatcher: *John Fletcher, a Study in Dramatic Method*. Chicago, 1905.
C. M. Gayley: *Beaumont as Dramatist*. New York, 1914.
G. C. Macaulay (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, 2.ª ed. Cambridge, 1919).
M. Chelli: *Étude sur la collaboration de Massinger avec Fletcher et son groupe*. Paris, 1926.
E. H. C. Oliphant: *The Plays of Beaumont and Fletcher*. Oxford, 1927.
B. Maxwell: *Studies on Beaumont, Fletcher and Massinger*. Durham, N. C., 1939.
L. B. Wallis: *Fletcher, Beaumont & Company. Entertainers to the Jacobean Gentry*. New York, 1947.
W. W. Appleton: *Beaumont & Fletcher. A Critical Study*. London, 1956.

966 Philip Massinger, 1583-1640.
The Virgin Martyr (com Dekker; 1622); *The Maid of Honour* (1622); *The Duke of Milan* (1623); *The Unnatural Combat* (1623); *The Bondman* (1624); *The Parliament of Love* (1624); *The Renegado* (1624); *The Roman Actor* (1626); *A New Way to Pay Old Debts* (1626); *The Great Duke of Florence* (1627); *Believe as You List* (1631); *The Fatal Dowry* (com Nathan Field; 1632); *The City Madam* (1632); *The Guardian* (1633); *A Very Woman* (com Fletcher?; 1634); *The Bashful Lover* (1636).
Cf. a colaboração com Fletcher, nota 965.
Edição por Ph. Edwards e C. Gibson, 5 vols., Oxford, 1977.
A. H. Cruickshank: *Philip Massinger*. Oxford, 1920.
T. S. Eliot: "Philip Massinger". (In: *The Sacred Wood*. London, 1920.)
M. Chelli: *Le drame de Massinger*. Lyon, 1933.
Th. A. Dunn: *Philip Massinger, the man and the playwright*. London, 1957.

967 Cyril Tourneur, c. 1575-1626.
The Revenger's Tragedy (1607); *The Atheist's Tragedy* (1611).
Edição por A. Nicoll, London, 1930.
C. E. Vaughan (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, 2.ª ed. Cambridge, 1919).
M. M. Ellis Fermor: *The Jacobean Drama*. London, 1936.
F. J. Bowers: *Elisabethan Revenge Tragedy*. Princeton, 1940.
T. S. Eliot: "Cyril Tourneur". (In: *Selected Essays*, 2ª ed. London, 1941.)

968 John Webster, c. 1580-c. 1625.

The White Devil or Vittoria Corombona (1612); *The Duchess of Malfi* (1614); *Appius and Virginia* (com Heywood?; 1620); *The Devil's Law-Case* (1623).
Edição por F. L. Lucas, 4 vols., London, 1927.
R. Brooke: *John Webster and the Elisabethan Drama*. London, 1916.
C. E. Vaughan (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, 2.ª ed. Cambridge, 1919).
E. W. Hendy: "John Webster, Playwright and Naturalist". (In: *Nineteenth Century*, janeiro de 1928.)
C. Leech: *John Webster*. London, 1951.
I. Bogard: *The Tragic Satire of John Webster*. Berkeley, 1955.

969 John Ford, 1586-c. 1639.
Lover's Melancholy (1629); *'Tis Pity She's a Whore* (1633); *The Broken Heart* (1633); *The Chronicle History of Perkin Warbeck* (1634).
Edição por A. H. Bullen, 3 vols., London, 1895, e por S. P. Sherman, Boston, 1915 (incompl., com introdução importante).
W. A. Neilson (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, 2.ª ed. Cambridge. 1919).
M. J. Sargeaunt: *John Ford*. Oxford, 1935.
G. F. Sensabaugh: *The Tragic Muse of John Ford*. London, 1946.
R. David: *Le drame de John Ford*. Paris, 1954.

970 James Shirley, 1596-1666.
Love's Cruelty (1631); *The Traitor* (1631); *Hyde Park* (1632); *The Gamester* (1633); *The Lady of Pleasure* (1635); *The Imposture* (1640); *The Cardinal* (1641).
A. H. Nason: *James Shirley, Dramatist*. New York, 1915.
P. Radtke: *James Shirley. His Catholic Philosophy of Life*. London, 1929.
A. Harbage: *Cavalier Drama*. New York, 1936.

971 J. Huizinga: *Die holländische Kultur des 17. Jahrhunderts*. Jena, 1933.

972 G. Kalff: *Litteratuur en tooneel te Amsterdam in de zeventiende eeuw*. Haarlem, 1895.
J. A. Worp: *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*. 2 vols. Amsterdam, 1904/1907.

973 Pieter Cornelisz Hooft, 1581-1647.
Afbeeldingen van Mine (1611); *Gedichten* (1636); *Granida* (1605); *Geeraerd van Velzen* (1613); *Warenar* (1616); *Baeto* (1617).
Edições por P. Leendertz, 2 vols., Amsterdam, 1871/1875, e por W. G. Hellinge e outros, Amsterdam, 1954, segs.
G. Kalff: *Studien over de nederlandsche dichters der zeventiende eeuw*, vol. I. Haarlem, 1901.
J. Prinsen: *Pieter Cornelisz Hooft*. Amsterdam, 1922.
P. Leendertz jr.: *Uit den Muiderkring*. Haarlem, 1935.

974 Gerbrand Adriaensz Bredero, 1585-1618.
Moortje (1617); *De Spaansche Brabander* (1618); *Kluchten* (1619); *Nederduytsche Rijmen* (1620); *Amoreus en Aendachtigh Groot Liedboeck* (1621); *Boertigh* (1622).
Edição por J. Knuttel, 3 vols., Amsterdam, 1918/1929.
G. Kalff: *Litteratuur en tooneel te Amsterdam in de zeventiende eeuw*. Haarlem, 1895.
H. Poort: *Gerbrand Adriaensz Bredero*. Groningen, 1918.
J. R. Prinsen: *Gerbrand Adriaensz Bredero*. Amsterdam, 1919.

975 Joost van den Vondel, 1587-1679.
De vorstelijke warande der dieren (1620); *Hekeldichten* (1627); *Lijkzangen* (1633/1635); *Versheide Gedichten* (1644); *Altaergeheimenissen* (1645); *Johannes de Boetgezant* (1622); *Het Pascha* (1612); *Hierusalem verwoest* (1620); *Palamedes* (1625); *Gysbreght van Aemstel* (1637); *Maeghden* (1637); *Batavische Gebroeders* (1639); *Joseph in Egypten* (1640); *Joseph in Dothan* (1640); *Peter en Pauwels* (1641); *Maria Stuart* (1646); *De Leeuwendalers* (1648); *Lucifer* (1654); *Jeptha* (1659*); Koning David* (1660); *Adam in ballingschap* (1664); *Noah* (1667).
Edição por J. F. M. Sterck e H. W. Moller, 10 vols., Amsterdam, 1927/1934.
G. Kalff: *Litteratuur en tooneel te Amsterdam in de zeventiende eeuw*. Haarlem, 1895.
G. Kalff: *Studien over nederlandsche dichters der zeventiende eeuw*, vol. I. Haarlem, 1901.
G. Kalff: *Vondels leven*. 2.ª ed. Haarlem, 1902.
H. C. Diferee: *Vondels leven en kunstontwikkeling*. Amterdam, 1912.
A. Barnouw: *Joost van den Vondel*. Haarlem, 1926.
J. F. M. Sterck: *Het leven van Joost van den Vondel*. Haarlem, 1926.
A. Verney: *Vondels vers*. Amsterdam, 1927.
G. Brom: *Vondels geloof*. Amsterdam, 1935.
J. van de Velden: *Staat en recht bij Vondel*. Haarlem, 1939.
J. A. Nijland: *Joost van den Vondel*. Amsterdam, 1949.

976 Constantin Huygens, 1596-1687.
Batava Tempe of 't Voorhout van 's Gravenhage (1621); *Daghwerck* (1639); *Tryntje Cornelis* (1653); *Cluyswerck* (1683).
G. Kalff: *Studien over de nederlandsche dichters der zeventiende eeuw*, vol. II. Haarlem, 1901.

977 Antonides Van der Goes, 1647-1684.
Ijstroom (1671); tragédia *Sinai* (1674).

978 Thomas Asselijn, c. 1620-1701.
Jan Klaasz of de gewaande dienstmaagt (1682), etc.
Edição por N. A. Cramer, Zwolle, 1900.
J. Van Vloten: *Het Nederlandsche Kluchtspel*, vol. III. Haarlem, 1881.

979 Cf. "Renascença cristã: a Reforma", notas 673, 674 e 675.

980 Heiman Dullaert, 1636-1684.
Gedichten (publ. 1719).
J. Wille: *Heiman Dullaert*. Zeist, 1926.

981 Jacob Cats, 1577-1660.
Houwelijck (1625); *Spiegel van den ouden en nieuwen Tijd* (1632).
G. Derudder: *Cats, sa vie et ses oeuvres*. Calais, 1898.
G. Kalff: *Cats*. Haarlem, 1901.

982 Göran Stjernhjelm, 1593-1672.
Hercules (1653). – Edição das obras por J. Nordström e P. Wieselgren. Stockholm, 1924.
J. Nordström: *Göran Stjernhjelm*. 2 vols. Stockholm, 1924.
A. Friberg: *Den svenske Heracles*. Stockholm, 1945.

983 Gunno Eurelius von Dahlstjerna, 1661-1709.
Edição por E. Noreen, 2 vols., Stockholm, 1920/1928.
M. Lamm: *Dahlstjerna*. Stockholm, 1946.

984 Hallgrimur Petursson, 1614-1674.
Passiusálmar (1666).
Edição por G. Thomsen, 2 vols., Rejkjavik, 1887/1890.
M. Jónsson: *Hallgrimur Petursson*. 2 vols. Rejkjavik, 1947.

985 S. Filipponi: *Il Marinismo nella letteratura tedesca*. Firenze, 1910.
H. Cysarz: *Deutsche Barockdichtung*. Leipzig, 1924.
W. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin, 1928.
H. Cysarz: *Barocke Lyric*. 3 vols. Leipzig, 1937. (Antologia com importante introdução.)
A. Schoene: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. Muenchen, 1963.

986 Martin Opitz von Boberfeld, 1597-1639.
Zlatna (1623); *Buch von der deutschen Poeterey* (1624); *Teutsche Poemata* (1624).
F. Gundolf: *Martin Opitz*. Muenchen, 1923.

987 Paul Fleming, 1609-1640.
Geist-und Weltliche Poemata (1651).
H. N. Staden: *Fleming als religiöser Lyriker*. Stade, 1908.
T. Witkowski: *Paul Fleming und sein Kreis*. Leipzig, 1909.
H. Pyritz: *Paul Flemings deutsche Liebeslyrik*. Leipzig, 1932.

988 Caspar Stieler, 1632-1707.
Die geharnischte Venus (1660).
Edição por Th. Raehse, Halle, 1888.
A. Koester: *Der Dichter der Geharnischten Venus*. Leipzig, 1897.

989 Christian Hofmann von Hofmmanswaldau, 1617-1679.

Deutsche Uebersetzungen und Gedichte (1679); *Des Herrn von Hofmannswaldau und anderer Deutschen auserlesene Gedichte* (edit. por B. Neukirch, 1697).
Edição (incompl.) por F. P. Greve, Leipzig, 1907.
J. Ettlinger: *Hofmann von Hofmannswaldau*. Halle, 1891.
L. Olschki: *G. B. Guarinis Pastor Fido in Deutschland*. Leipzig, 1908.
R. Ibel: *Hofmann von Hofmannswaldau*. Berlin, 1928.

990 Andreas Gryphius, 1616-1664.

Sonn-und Feiertagssonnette (1639); *Kirchhoffsgedancken* (1656); *Cardenio und Celinde* (1648); *Leo Armenius* (1650); *Carolus Stuardus* (1657); *Papinianus* (1659); *Horribilicribrifax* (1663); *Die gelibte Dornrose* (1663).
V. Mannheimer: *Die Lyrik des Andreas Gryphius*. Berlin, 1904.
W. Harring: *Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten*. Halle, 1908.
F. Gundolf: *Andreas Gryphius*. Heidelberg, 1927.
W. Fleming: *Das schlesische Kunstdrama*. Leipzig, 1930.
J. Ruettenauer: *Weltangst und Erlösung in den Gedichten von Gryphius*. Leipzig, 1940.
E. Lunding: *Das schlesische Kunstdrama*. Kjoebenhavn, 1940.
H. Powell: Introdução da edição crítica de *Carolus Stuardus*. Leicester, 1955.

991 Daniel Casper von Lohenstein, 1635-1683. (Cf. “Pastorais, epopeias, epopeia herói-cômica e romance picaresco”, nota 878.)

Agrippina (1665); *Sophonisbe* (1680); *Ibrahim Bassa* (escr. 1653, publ. 1685); *Der grossmuetige Feldherr Arminius* (1689/1690).
W. Martin: *Der Stil in den Dramen Lohensteins*. Leipzig, 1927.
E. Lunding: *Das schlesische Kunstdrama*. Kjoebenhavn, 1940.

992 Johannes Scheffler, 1624-1677.

Der cherubinische Wandersmann von Angelus Silesius (1657), etc.
Edição por H. L. Held, 3ª ed., 3 vols., Muenchen, 1951.
G. Ellinger: *Angelus Silesius*. Berlin, 1927.
H. Plard: *La mystique d’Angelus Silesius*. Paris, 1943.
E. Spoerri: *Der Cherubinische Wandersmann als Kunstwerk*. Zuerich, 1947.

993 Jacob Boehme, 1575-1624.

Aurora oder Morgenroete im Aufgang (1612); *Beschreibung der drei Prinzipien goettlichen Wesens* (1619); *Mysterium Magnum* (1623); etc.
Edição por K. W. Schiebler, 3ª ed., 7 vols., Leipzig, 1922.
P. Hankanner: *Jacob Boehme, Gestalt und Gestaltung*. Bonn, 1924.
A. Koyré: *La philosophie de Jacob Boehme*. Paris, 1929.

994 E. Dowden: *Puritans and Anglicans. Studies in Literature*. London, 1900.
B. Wendell: *The Temper of the Seventeenth Century in English Literature*. Boston, 1904.
H. C. White: *The Metaphysical Poets*. New York, 1936.

H. J. C. Grierson: *Cross-Currents in English Literature of the 17th Century*. London, 1949.
Cl. Brooks: *Modern Poetry and the Tradition*. Chapel Hill, 1939.
T. Spencer e M. van Doren: *Studies in Metaphysical Poetry*. New York, 1939.
T. S. Eliot: "The Metaphysical Poets". (In: *Selected Essays*. 2.ª ed. London, 1941.)
W. Sypher: "The Metaphysicals and the Baroque". (In: *Partisan Review*. Winter, 1944.)
C. V. Wedgwood: "Poets and Politics in Baroque England". (In: *Penguin New Writing*, 1944.)

995 E. Gosse: *The Jacobean Poets*. London, 1894.
M. Praz: *Secentismo e marinismo in Inghilterra*. Firenze, 1925.
G. Williamson: *The Donne Tradition. English Poetry from Donne to Cowley*. Cambridge, Mass., 1930.
H. J. C. Grierson: *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century*. 4.ª ed. Oxford, 1936.
H. C. White: *The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience*. New York, 1936.
R. L. Sharp: *From Donne to Dryden*. Durham, N. C., 1955.

996 E. M. W. Tillyard: *The Metaphysicals and Milton*. London, 1956.

997 R. Tuve: *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago, 1948.

998 William Drummond of Hawthornden, 1585-1649.
Flowers of Sion (1623); *Poems* (1656).
Edição por L. E. Kastner: 2 vols., Manchester, 1913.
A. Joly: *William Drummond of Hawthornden*. Lille, 1935.

999 Aurelian Townshend, c. 1583-c. 1643.
Poems and Masks, edit. por E. K. Chambers, Oxford, 1912.

1000 Thomas Carew, c. 1565-c. 1639.
Poems (1640).
Edições por A. Vincente, London, 1899, e por R. Dunlap, Oxford, 1949.
A. Quiller-Couch: *Adventures in Criticism*. London, 1896.
C. J. Sembower: "A Note on the Verse Structure of Carew". (In: *Studies in Language and Literature for J. M. Hart*. New York, 1910.)

1001 Sir John Suckling, 1609-1642.
Fragmenta Aurea (1646); "masque" *Aglaura* (1638).
Edição por A. H. Thompson, London, 1910.

1002 Richard Lovelace, 1618-1658.
Lucasta (1649).

Edição por C. H. Wilkinson, 2.ª ed., Oxford, 1930.
C. H. Hartmann: *The Cavalier Spirit and its Influence on the Life and Work of Richard Lovelace*. London, 1925.

1003 Edmund Waller, 1606-1687.
Poems (1645).
Edição por G. Thorn-Drury, 2ª ed. 2 vols., London, 1905.
E. Gosse: *Seventeenth Century Studies*. London, 1897.

1004 Robert Southwell, 1561-1595.
Saint Peters Complaint (1595); *Maeoniae* (1595).
R. A. Morton: *An Appreciation of Robert Southwell*. Philadelphia, 1949.
Chr. Devlin: *The Life of Robert Southwell, Poet and Martyr*. London, 1956.

1005 Robert Burton, 1577-1640.
Anatomy of Melancholy (1621).
Edição por A. R. Shilleto (com introdução por A. H. Bullen), 4.ª ed. 3 vols., London, 1923.
J. M. Murry: *Countries of the Mind*. London, 1922.
P. Jordan-Smith: *Bibliographia Burtoniana*. Palo Alto, 1931.
D. Mac Carthy: "Robert Burton". (In: *Portraits*, vol. I. London, 1931.)

1006 John Donne, 1572-1631.
Poems (1633/1635); *Paradoxes and Problems* (1633); *Essays in Divinity* (1651); *Sermons* (1623/1660).
Edições das poesias por A. H. Bullen, London, 1901, e por H. I. C. Grierson, 2.ª ed., Oxford, 1929.
Edição dos Sermões por C. M. Simpson e R. Potter, 10 vols., Cambridge, 1952/1957.
E. Grosse: *The Life and Letters of John Donne*. 2 vols. London, 1899.
M. P. Ramsay: *Les doctrines médiévales chez John Donne*. Oxford, 1914.
H. I. C. Grierson (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. IV, 2.ª ed. Cambridge, 1919).
H. J. Fausset: *John Donne. A Study in Discord*. London, 1924.
E. M. Simpson: *A Study of the Prose Works of John Donne*. Oxford, 1924.
P. Legouis: *Donne, the Craftsman*. Paris, 1928.
C. H. White: "The Conversions and the Divine Poetry of John Donne". (In: *The Metaphysical Poets*. *A Study in Religious Experience*. New York, 1936.)
C. M. Coffin: *John Donne and the New Philosophy*. New York, 1937.
M. Rugoff: *Donne's Imagery*. New York, 1939.
H. J. C. Grierson: *Criticism and Creation*. London, 1949.
J. B. Leishmann: *Monarch of Wit. An Analytical and Comparative Study of the Poetry of John Donne*. London, 1951.
D. Loutham: *The Poetry of John Donne*. New York, 1952.
Cl. Hunt: *Donne's Poetry. Essays in Literary Analysis*. New Haven, 1955.

V. Webber: *Contrary Music. The Prose Style of John Donne*. Madison, 1964.

1007 Thomas Browne, 1605-1682.

Religio Medici (1642); *Pseudodoxia Epidemica* (1646); *Hydriotaphia. Urne Buriall* (1658); *The Garden of Cyrus* (1658).
Edição por G. Keynes, 6 vols., London, 1928/1931.
L. Stephen: "Sir Thomas Browne". (In: *Hours in a Library*, vol. I, 2.ª ed. London, 1892.)
E. Gosse: *Sir Thomas Browne*. London, 1905.
O. Leroy: *Le Chevalier Thomas Browne*. Paris, 1931.
E. S. Merton: *Science and Imagination in Sir Thomas Browne*. Oxford, 1949.

1008 Jeremy Taylor, 1613-1667.

Holy Living and Holy Dying (1650); *A Course of Sermons for all the Sundays of the Year* (1651/1653).
E. Gosse: *Jeremy Taylor*. London, 1904.
W. J. Brown: *Jeremy Taylor*. London, 1925.
M. S. Antoine: *The Rhetoric of Jeremy Taylor*. Washington, 1946.
C. J. Stranks: *The Life and Writings of Jeremy Taylor*. London, 1952.

1009 Henry King, 1592-1669.

Poems (1657).
Edição por J. Sparrow, London, 1925.
Seleção por G. Saintsbury in: *Minor Caroline Poets*, vol. III. Oxford, 1921.

1010 George Herbert, 1593-1633.

The Temple: Sacred Poems and Private Ejaculations (1633); *A Priest to the Temple* (1652).
Edição das poesias por F. C. Hutchinson, Oxford, 1941.
J. J. Daniel: *The Life of George Herbert*. 3.ª ed. London, 1902.
A. G. Hyde: *George Herbert and His Times*. London, 1906.
P. E. More: *Shelburne Essays*. Vol. IV. Princeton, 1906.
C. H. White: "George Herbert and The Temple". (In: *The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience*. New York, 1936.)
L. C. Knights: *Explorations*. London, 1946.
M. Bottrall: *George Herbert*. London, 1954.
J. H. Summers: *George Herbert, his Religion and Art*. London, 1954.

1011 Richard Crashaw, 1612-1649.

Steps to the Temple (1646).
Edições por A. B. Grosart, 2.ª ed., 2 vols., London, 1887/1888, e por L. C. Martin, Oxford, 1927.
E. Gosse: *Seventeenth Century Studies*. London, 1897.
F. E. Hutchinson (in: *The Cambridge History of English Literature*, vol. VII, 2.ª ed. Cambridge, 1920).

R. C. Wallerstein: *Richard Crashaw. A Study in Style and Poetic Development*. Madison, 1935.
A. Warren: *Richard Crashaw, a Study in Baroque Sensibility*. Baton Rouge, 1939.
M. Praz: *Richard Crashaw*. Brescia, 1945.

1012 Henry Vaughan, 1622-1695.
Silex Scintillans, or Sacred Poems and Pious Ejaculations (1650-1655).
Edição por L. C. Martin, 2 vols., Oxford, 1914.
E. Blunden: *On the Poems of Henry Vaughan*. London, 1927.
P. E. More: *New Shelburne Essays*. Vol. I. Princeton, 1928.
F. E. Hutchinson: *Henry Vaughan. A Life and Interpretation.* Oxford, 1947.
S. L. Bethell: "The Poetry of Henry Vaughan, Silurist". (In: *The Cultural Revolution of the Seventeenth Century*. London, 1951.)

1013 Thomas Traherne, c. 1634-1674.
Primeira edição das poesias por B. Dobell, 1903.
Edição por G. J. Wade, London, 1932.
G. E. Willet: *Traherne. An Essay*. London, 1919.
G. J. Wade: *Thomas Traherne*. Princeton, 1944.

1014 Cf. nota 693.

1015 R. Tuve: *A Reading of George Herbert*. London, 1952.

1016 M. W. Croll: "The Baroque Style in Prose". (In: *Studies in English Philology*. *Miscellany for F. Klaeber*. Minneapolis, 1929.)

1017 Izaak Walton, 1593-1683.
Life of Dr. Donne (1640); *Life od Sir Henry Wotton* (1651); *The Compleat Angler* (1653); *Life of Dr. Hooker* (1665); *Life of George Herbert* (1670); *Life of Bishop Sanderson* (1678).
Edição das obras completas por S. L. Keynes, London, 1929.
Edição do *Compleat Angler* por A. Lang., London, 1896. (Com introdução.)
Edição das *Lifes* por G. Saintbury, London, 1927. (Com introdução.)
R. B. Marston: *Walton and Some Earlier Writers on Fish and Fishing*. London, 1894.
S. Martin: *Izaak Walton and his Friends*. London, 1903.
D. A. Stauffer: *English Biography before 1700*. Cambridge, Mass., 1930.

1018 Robert Herrick, 1591-1674.
Hesperides, and Noble Numbers (1648).
Edições por F. W. Moorman, 2ª. ed., Oxford, 1921, e por L. C. Martin, Oxford, 1956.
F. W. Moorman: *Robert Herrick. A Biographical and Critical Study*. London, 1910.
F. Delattre: *Robert Herrick*. Paris, 1912.

L. Mondel: *Robert Herrick, the Last Elizabethan*. Chicago, 1927.

1019 John Milton, 1608-1674.

Poems, both English and Latin (1645); *Paradise Lost* (1667; 1674); *Paradise Regain'd* (1671); *Arcades* (1632); *Comus* (1634); *Samson Agonistes* (1671); *Of Reformation Touching Church-Discipline in England* (1641); *of Prelatical Episcopacy* (1641); *The Reason of Church-government urg'd against Prelacy* (1642); *Doctrine and Discipline of Divorce* (1643); *On Education* (1644); *Aeropagitica* (1644); *Eikonoklastes* (1649); *Joannis Miltoni Angli pro populo Anglicano Defensio* (1651); *Defensio Secunda* (1654); *De Doctrina Christiana* (c. 1660, publ. 1825).

Edição das Obras completas por J. Mitford, 8 vols., London, 1851, e por F. A. Patterson, 18 vols., New York, 1930/1936.

Edição das Obras poéticas por W. A. Wright, Cambridge, 1903, e por A. Raleigh, London, 1905.

D. Masson: *The Life of Milton*. 7 vols., London, 1859/1894.

J. H. Masterman: *The Age of Milton*. London, 1897.

A. Raleigh: *Milton*. 2.ª ed. London, 1913.

S. B. Liljergren: *Studies in Milton*. Lund, 1919.

D. Saurat: *La pensée de Milton*. Paris, 1920. (Trad. ingl. 2.ª ed. London, 1944.)

J. S. Smart: *The Sonnets of Milton*. Glasgow, 1921.

W. F. Schirmer: *Antike, Renaissance und Puritanismus*. Muenchen, 1924.

E. M. W. Tillyard: *Milton*. London, 1930.

L. Pearsall Smith: *Milton and His Modern Critics*. London, 1942.

T. S. Eliot: *Milton*. London, 1947.

E. M. W. Tillyard: *Studies in Milton*. London, 1951.

A. Stein: *Answerable Style. Essays on "Paradise Lost"*. Minneapolis, 1953.

K. Muir: *Milton*. London, 1955.

A. E. Barker: *Milton and the Puritan Dilemma*. Toronto, 1956.

R. M. Adams: *Ikon*. *John Milton and the Modern Critics*. Ithaca, 1956.

H. Gardner: *A Reading of "Paradise Lost"*. Oxford, 1963.

1020 R. D. Havens: *The Influence of Milton on English Poetry*. Cambridge, Mass., 1922.

1021 Abraham Cowley, 1618-1667.

Poems (1656); *Verses lately written* (1663); *Several Discourses by way of Essays* (1668).

Edições por A. B. Grosart, 2 vols., London, 1881, e por A. R. Waller, 2 vols., Cambridge, 1905/1906.

A. H. Nethercot: *Abraham Cowley*. Oxford, 1931.

J. Loisseau: *Abraham Cowley, sa vie, son oeuvre*. Paris, 1931.

1022 Andrew Marvell, 1621-1678.

Miscellaneous Poems (1681); *The Rehearsal Transposed* (1672).

Edições por H. M. Margoliouth, 2 vols., Oxford, 1927, e por H. Macdonald, London, 1952.

P. Legouis: *Andrew Marvell, poète, puritain, patriote*. Paris, 1928.
V. Sackville-West: *Andrew Marvell*. London, 1929.
T. S. Eliot: "Andrew Marvell". (In: *Selected Essays*. 2.ª ed. London, 1941.)
R. Wallerstein: *Studies in Seventeenth Century Poetry*. Madison, 1950.

1023 John Bunyan, 1628-1688.

Grace Abouding to the Chief of Sinners (1666); *The Pilgrim's Progress From This World To That which is to come* (1678/1684); *The Life and Death of Mr. Badman* (1680); *The Holy War* (1682.)

Edições do *Pilgrim's Progress* por C. Whibley, London, 1926, e por G. B. Harrison, London, 1928.
L. W. Mackail: *The Pilgrim's Progress*. London, 1924.
J. Brown: *John Bunyan, His Life, Times and Works*. 2.ª ed. 2 vols. London, 1928.
G. B. Harrison: *John Bunyan. A Study in Personality*. London, 1928.
W. Y. Tindall: *John Bunyan, Mechanick Preacher*. New York, 1934.
J. Lindsay: *John Bunyan, Makes of Myths*. London, 1937.
H. Talon: *John Bunyan*. Paris, 1951.

Capítulo V

MISTICISMO, MORALISMO E CLASSICISMO

O PRESENTE capítulo, que se ocupa principalmente dos escritores franceses do século XVII, chamados “clássicos”, abre, no entanto, com a discussão da literatura mística espanhola. Não se trata, evidentemente, de tentativa de aproximação, que seria absurda. Mas justifica-se a justaposição por motivos históricos: de influências da mística ibérica na psicologia que caracteriza, em parte, o classicismo francês. E por mais um elemento comum, embora menos manifesto: o realismo.

Meditações, contemplações e êxtases místicos produziram uma parte importante da literatura espanhola do século XVII[1024]. A bibliografia é imensa – as leituras místicas eram evidentemente popularíssimas; e em certo sentido toda a literatura espanhola do século é invadida pela mística: Lope de Vega tem poesias sacras do mais puro sabor místico, Calderón é dramaturgo místico, o estoicismo ascético de Alemán e Quevedo aproxima-se mais uma vez da mística; só Cervantes fica livre, e Góngora duvidoso. Entre os místicos por assim dizer profissionais, encontram-se duas figuras das mais elevadas da literatura espanhola: santa Teresa de Ávila e san Juan de la Cruz.

O problema é um dos mais difíceis e delicados da história literária. Os místicos não escreveram para produzir literatura; a origem das suas obras é a experiência religiosa, o fim a catequese, e no centro se encontram, *implicite* ou *explicite*, teorias dogmáticas que a crítica literária não é capaz de

julgar com competência. Falamos sempre em torno dos místicos, sem chegar até o centro das suas atividades (ou passividades) interiores; sobretudo a distinção entre místicos autênticos e místicos falsos está inteiramente fora da competência da crítica literária.

A primeira dificuldade residente logo na classificação daquela enorme bibliografia: são poucos os místicos que interessam ao historiador da literatura, que aplica deste modo um critério literário; mas este não diz respeito à essência ou substância mística das obras, e não fornece, portanto, um meio de classificação. Menéndez y Pelayo propôs a classificação dos místicos segundo as ordens a que pertenciam, porque as tradições espirituais das ordens religiosas da Igreja católica são diferentes. Essa classificação é cômoda e apresenta a vantagem de reunir as duas figuras máximas, santa Teresa de Ávila e san Juan de la Cruz, unidas por amizade e atividades comuns, e pertencentes ambos à Ordem do Carmo. A insuficiência desse critério revela-se, porém, a propósito de uma das obras mais importantes, embora das menores em tamanho, da mística espanhola, o famoso soneto "No me mueve, mi Dios, para quererte...", que já foi atribuído, sucessivamente, à carmelita santa Teresa, ao franciscano Fray Pedro de los Reyes, aos jesuítas santo Ignacio e são Francisco Javier, e que hoje se atribui a um missionário Fray Miguel de Guevara, do qual não sabemos quase nada[1025].

Em primeiro lugar, é preciso distinguir entre dominicanos de pura tradição tomista e franciscanos de tradição escotista, jesuítas da escola de Suárez e agostinhos de tradição platônica. A ordem do Carmo esteve, durante a primeira metade do século XVI, em decadência gravíssima, da qual só a reforma operada por aqueles dois santos a salvou. É a época posterior ao concílio de Trento; a Espanha torna-se mais eclesiástica do que nunca, e a ortodoxia identifica-se cada vez mais com a filosofia tomista. Os escritores místicos, cuja formação é da época anterior, são diferentes: um dominicano como Fray Luis de Granada não se haveria, depois, aberto a influências platônicas. Durante o século XV e a primeira metade do século XVI, a mística espanhola é principalmente ascética; a obra mais significativa é o *Abecedario espiritual*, de Francisco de Osuna. Pela vitória do tomismo, a ascética separa-se algo da mística, tende a transformar-se em moralismo cristão; contribui para isso a doutrina dos dominicanos, que consideram a mística como mera fase superior da vida contemplativa; e contribui

para a desconfiança dos jesuítas quanto à autenticidade de visões e êxtases frequentes. A mística propriamente dita torna-se algo independente: como um ramo separado da teologia, no qual se concentram as correntes platônico-augustinianas, mas sempre com a tendência superposta de aristotelizar-se. Os grandes místicos dessa segunda fase são todos franciscanos, agostinhos, carmelitas. Heranças da mística flamenga alimentam o humanismo de san Juan de la Cruz, enquanto em santa Teresa prevalece o realismo da raça castelhana, acessível à influência do realismo aristotélico. Por isso a repercussão da grande religiosa foi mais forte que a do seu companheiro. O meio de expressão daquela tendência é o estilo barroco. No soneto de Miguel de Guevara que assim termina:

“Muévesme al tu amor en tal manera
que aunque no hubiera cielo yo te amara
y aunque no hubiera infierno te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera;
Que aunque quanto espero no esperara
Lo mismo que te quiero te quisiera.”

reconhecem-se imediatamente as antíteses como petrarquismo “a lo divino”, quer dizer, resultado do processo aristotélico-barroco de santificar a poesia profana. É o estilo, do qual não existem antecedentes nos dois Luíses, e que separa santa Teresa e san Juan de la Cruz do século XVI em que viveram e morreram, colocando-o às portas do Barroco. Afinal, são contemporâneos de Miguel Ângelo e Tasso.

As influências flamengas, sobretudo de Ruysbroeck, são bastante fortes no franciscano Fray Juan de los Ángeles[1026], humanista platônico com certa dose de sentimentalismo, que se manifesta através da totalidade barroca do seu estilo.

Não se pode qualificar de outra maneira o estilo de san Juan de la Cruz[1027]. E o santo é um grande humanista. Em primeira linha, é teórico

consciente. A expressão imediata das suas experiências místicas foram algumas poesias; e todo o resto da sua literatura – as grandes obras *Subida del Monte Carmelo* e *Noche oscura del Alma* – é comentário teológico daqueles poemas. A própria e última experiência mística, a união com Deus, é inefável. O que pode ser descrito é só o itinerário para esse fim, partindo das "tinieblas" do pecado, atravessando a "noche oscura", que é o símbolo mais frequente da poesia do santo; símbolo misterioso, significando, ao mesmo tempo, a ignorância das coisas divinas no homem caído –

> "En una noche obscura,
> Con ansias en amores inflamada,
> Oh dichosa ventura!"

– e a ausência de impressões sensoriais, condição da "subida" –

> "...sin outra luz ni guía
> Sino que en el corazón ardía...";

e, enfim, a "noche" é o símbolo da ignorância superior, da "ignorantia docta" que olvidou e já ignora o mundo e as suas "imágenes" sensoriais, para viver só a "presencia de Dios":

> "Aquestra una fuente que deseo,
> En este pan de vida yo la veo,
> Aunque de noche."

Deste modo, o santo continua na presença de Deus, "aunque en la noche" deste mundo, na qual Deus está presente no "pan de vida" da Eucaristia. A experiência mística não separa da Igreja o santo; ao contrário, é o seu guia para os mistérios sacramentais.

A poesia religiosa de san Juan de la Cruz é a poesia mais erótica do Barroco. As imagens sexuais são frequentes, chegando a tornar-se provocantes:

"Quedéme y olvidéme,
El rosto recliné sobre el Amado,
Cesó todo, y dejéme,
Dejando mi cuidado
Entre las azucenas olvidado."

O santo teria explicado essas imagens como poesia erótica "a lo divino". A psicologia moderna poderia interpretar o niilismo da "noche obscura" como eliminação da "censura" da consciência, como "evasão abismal" através do subconsciente. A "ignorância" seria a imagem do próprio subconsciente:

"Entréme donde no supe,
y quedéme sabiendo,
Toda ciencia trascendiendo."

Mas essa interpretação leva a contradições inextrincáveis. Evasão é fuga: e Pedro Salinas salienta, com razão, o caráter centrípeto dessa poesia puramente emotiva, "poésie pure", sem o menor elemento narrativo, nem sequer didático, no qual a interpretação psicanalítica se pudesse apoiar. Fica apenas a própria expressão como conteúdo. Por isso, Baruzi coloca no centro do seu estudo sobre o santo o problema: alegoria ou símbolo? Se a poesia de san Juan de la Cruz apresenta alegorias, sinais, racionalmente compreensíveis de sentimentos irracionais, então é poesia, por assim dizer, didática, para "hacer más representable un concepto"; e nesse caso a interpretação psicanalítica é justificada: seria a racionalização do que a "censura" moral não deixa passar pelo limiar da consciência. A poesia de San Juan de la Cruz não apresenta, porém, alegorias. O termo *noche* tem pelo menos três,

talvez quatro significações, sendo a quarta a reinterpretação dos símbolos estoicos, tão frequentes na poesia espanhola, do silêncio e da "soledad":

> "La noche sosegada
> En par de los levantes de la aurora,
> La música callada,
> A soledad sonora..."

A poesia do santo é "poésie pure", porque incapaz de ser parafraseada em conceitos racionais; apresenta símbolos de experiências inefáveis. Por isso, o seu último termo é "música callada", "soledad sonora", antíteses que também se encontram em Vaughan; antíteses das quais irá lembrar-se o romantismo de Novalis e Wordsworth.

Essa analogia com o romantismo de poetas conscientemente medievalistas é bastante curiosa. San Juan de la Cruz, o maior "poeta noturno" de todos os tempos, é, fora da sua poesia, um espírito solar, um humanista; as suas citações latinas mereceram estudo especial, e quanto à sua frase: "Más vale un pensamiento del hombre que todo el mundo" – será difícil decidir se lembra mais Pascal ou Descartes. Em todo o caso, é um conceito da tradição platônico-augustiniana; com razão Alois Mager rejeitou as interpretações tomísticas de Garrigou-Lagrange, merecendo com isso os aplausos dos jesuítas, que preferem a interpretação da mística do santo segundo conceitos menos rigorosos. Pensa-se em Suárez, em Duns Scotus. San Juan de la Cruz é mais medieval do que os seus contemporâneos renascentistas. A sua doutrina é uma ponta entre a mística flamenga e a poesia barroca; exprime mística medieval em versos barrocos. O guia poético através dessa ponte foi Garcilaso de la Vega: sua poesia renascentista é a base da expressão poética do santo, que a transfigura "a lo divino". Dámaso Alonso considera san Juan como o supremo realizador da poética garcilasiana; por isso, como o maior poeta da língua castelhana. Não concordaram com isso os humanistas como Ortega y Gasset, que sempre darão a preferência a Fray Luis de León. Mas a poesia de san Juan de la Cruz está, em mais um sentido, fora das discussões e até fora do tempo; pela sua "pureté"

realiza o milagre de exprimir a “música”, a “soledad sonora”, que é o próprio conteúdo da indizível experiência mística, tornado luminoso – “aunque de noche”.

Os manuais antigos da história literária espanhola empenharam-se em destacar o poeta Alonso de Ledesma[1028], fundador de uma “escola” esquisita de poesia, o “conceptismo”: jogo de conceitos, em vez do suposto jogo de palavras dos gongoristas. Como se vê, a distinção é bastante precária, parecendo-nos que “conceptismo” e “culteranismo” fossem mais ou menos a mesma coisa. Aconteceu, porém, que Quevedo, o maior inimigo do culteranismo, não teve objeções que opor ao conceptismo, que os gongoristas, por sua vez, combateram. Na verdade, os autores daqueles manuais não sabiam bem onde colocar historicamente esse Ledesma; e talvez pelo mesmo motivo os manuais mais recentes lhe omitam o nome. Na verdade é Ledesma um místico, se bem que não dos mais profundos. Góngora não é místico, é naturalista. A doutrina de Ledesma é tentativa de tornar “a lo divino” o gongorismo; os seus jogos de palavras baseiam-se em teorias augustinianas sobre a realidade dos conceitos abstratos. Ledesma é “realista” no sentido escolástico da palavra. O seu anti-aristotelismo talvez inconsciente, numa época da qual a existência do platonismo já era precária, colocou Ledesma perto de outras correntes “oposicionistas” do Barroco. A secularização do conceptismo, “a lo profano”, realiza-se no Barroco estoico de Quevedo, e depois em Gracián.

A justaposição usual de santa Teresa[1029] e san Juan de la Cruz justifica-se pela amizade e as atividades comuns dos dois grandes santos pertencentes à mesma ordem, a do Carmo; porém não deixa de produzir graves incompreensões. A santa costumava chamar a san Juan “mi pequeño Séneca”, e com isso demonstrou consciência perfeita do humanismo do santo; mas o apelido era bastante inexato. Santa Teresa não era mulher erudita, e da erudição humanística do companheiro separou-a um realismo profundo. Com santa Teresa estamos em terra firme, longe da atmosfera celeste de san Juan, na qual só eleitos podem respirar. A índole popular da devoção teresiana já foi objeto de estudos especializados; até a expressão da santa é popular, tipicamente castelhana. A origem aristocrática da família não é circunstância distintiva num país de “hidalgos” e num século aristocrático, e a forma aristocrática de certos pensamentos teresianos baseia-se antes nas

leituras preferidas da sua mocidade: os romances de cavalaria. Versões populares dos mesmos romances encantaram o pobre caldeireiro ambulante John Bunyan; e talvez um estudo comparativo revelasse analogias curiosas entre a viagem perigosa do herói do *The Pilgrim's Progress* pelas paisagens de uma Inglaterra fantástica e as viagens penosas da autora do *Livro de las fundaciones* pela Castela muito real, e contudo iluminada de visões místicas que Bunyan tampouco desconhecia.

Com efeito, santa Teresa é uma santa popular, incomparavelmente mais realista que o seu companheiro-poeta. De maneira bem espanhola, a mística de santa Teresa é mais ascética, e à ascese dedicou a santa uma das suas obras capitais, o *Camino de perfección*. Sobretudo a leitura das suas cartas impressiona pelo realismo, pelo humor, pela capacidade de ação. Na memória, porém, fica uma outra Teresa: uma santa pomposa, grande dama de Espanha, com os olhos voltados para o Céu – a estátua barroca de que a Contrarreforma espalhou mil exemplares pelas igrejas da Europa católica. A mais famosa dessas esculturas é a que o grande Bernini fez para a igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma: a santa desmaiando perante a visão inconfundivelmente erótica de um anjo. Francamente, o aspecto extático, supramundano, exaltado, de Teresa de Cepeda y Ahumada, faz menos parte da sua santidade que da sua história. A grande santa foi histérica; após a análise discreta dos documentos pelo bolandista Hahn não restam dúvidas. Mas, enquanto a histeria não foi indicada como fonte de pretensa santidade, e admitindo-se que a santidade autêntica pode ser acompanhada de histeria, como de qualquer outra doença, não existe contradição entre as duas qualificações. E a santidade foi mais forte: as histéricas são egoístas e esgotam-se em atividades fingidas; a santa era o amor encarnado e, quase se diria, um grande homem de ação.

Valbuena Prat chamou a atenção para o realismo da devoção da santa: "Entended", dizia ela, "que si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor"; o leitor lembra-se do realismo das "comedias de santos" e dos quadros de Murillo, nos quais a Virgem aparece aos irmãos leigos na cozinha do convento. Santa Teresa tem a memória cheia de lendas assim, emprega com gosto as frases saborosas da gíria, exibe, nas cartas, franquezas inesperadas e luzes de humorismo. A energia da sua expressão é enorme, ajudada pela linguagem algo arcaica. Teresa é da velha estirpe de

Castela: sóbria, prática, altiva, independente como o Cid. Às irmãs, dá os conselhos mais pormenorizados sobre administração e manutenção dos conventos; às autoridades eclesiásticas que pretendem impedir-lhe a reforma do Carmo, Teresa opõe-se com energia indomável; até ao núncio apostólico e ao próprio rei escreve com a consciência da sua missão, empregando expressões respeitosas, mas pouco diplomáticas. Há em santa Teresa algo de D. Quixote, da sua paixão pela boa causa, do seu romantismo. Na mocidade, a futura santa gostava de ler romances de cavalaria, e o *Livro de las fundaciones*, o relatório realista das suas atividades monásticas, mostra a santa, montada na mula, viajando, como D. Quixote, pelas estradas reais, pernoitando em tavernas miseráveis, lutando contra o sol, a poeira e os ladrões com ares de fidalgos, vencendo todas as dificuldades, fundando e visitando conventos e salvando a Igreja moralmente caída da Espanha.

Por essa atividade pertence santa Teresa à Contrarreforma: à época posterior ao concílio de Trento, à época da fundação de muitas novas ordens e congregações e do desenvolvimento da Companhia de Jesus, época na qual uma “nuvem de testemunhas” demonstrou ao mundo, pela ação e pelo pensamento, a verdade divina. Teresa, que é uma dessas testemunhas, parece limitada à ação. “No está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho.” A sua religiosidade fundamentalmente popular exclui os voos do pensamento teológico. Teresa vive na liturgia, na adoração do Santíssimo Sacramento. A história bíblica e as vidas dos santos, ela as vê como quadros vivos, como os quadros naturalistas, cheios de sangue, nas igrejas espanholas. Essas cenas, os santos, a Virgem e o próprio Redentor, afiguram-se-lhe que entram na sua cela, conversando com a humildade religiosa, revelando-lhe a significação dos sofrimentos humanos; e quando Teresa percebe que se encontra em união mística com a divindade, cai desmaiando. Então, é a grande visionária. *Las Moradas o el Castillo Interior* é o maior livro de devoção mística em língua espanhola, e talvez em qualquer língua. A energia do pensamento antitético – “Todo y Nada” – só é superada pela ternura dessa alma que foi realmente aquilo a que aspirava: uma “alma hermosa”. A expressão tornou-se, em tempos posteriores, um lugar-comum da mística europeia e, depois, do sentimentalismo literário. Em Teresa não há nada disso. Grande poesia não é nunca sentimental, e Teresa foi, além de

prosadora, poetisa rara mas inspirada, transformando "a lo divino" glosas populares de amor ardente:

"Aquesta divina unión
y el amor con que yo vivo
hace a mi Dios mi cautivo
y libre my corazón;
y causa en mi tal pasión
ver a Dios mi prisionero,
que muero porque no muero."

Nestes versos está Teresa inteiramente: a religiosidade popular, o êxtase visionário, a energia ardente – e mais uma coisa que se revela nos versos seguintes:

" Ay, qué larga es esta vida,
qué duros estos destierros,
esta cárcel y estos hierros
en que está el alma metida!"

O pensamento é o do platonismo renascentista, incompatível com o ativismo da santa, e também com a expressão popular. Contradições tais só se encontram no Barroco, no qual se enquadra também melhor o ascetismo moralista de santa Teresa. Assim como santa Teresa se apoia, talvez sem sabê-lo bem, em doutrinas da mística platônico-augustiniana, assim ela encarna o misticismo[1030] realista, típico da raça espanhola, o misticismo de ação que se aliou às forças da Contrarreforma, da qual a Espanha se tornou campeã, e que se esgotou com ela. Como representante dessa mística da ação, é Teresa uma santa do Barroco; pertence, sem o saber, ao realismo aristotélico. Assim, Teresa deu à tradição mística medieval, ameaçada pelo intelectualismo neotomista e depois pelo racionalismo filosófico, a força de

vencer o século que identificou mística e angústia – para que a tradição platônica chegasse ao século XVIII, quando se transformará em pietismo, sentimentalismo e pré-romantismo.

Esta missão histórica da mística teresiana realizou-se fora da Espanha. Na pátria de santa Teresa, a mística continuou como religiosidade popular. É característica a obra de um escritor de talento extraordinário, Malón[1031] de Chaide: na sua *Conversión de la Magdalena*, narração ascética, vivíssima, o realismo torna-se naturalismo; o editor moderno dessa curiosa obra, o padre Félix García, compara-a com a escultura espanhola em madeira, com estátuas de santos suando sangue e chorando lágrimas de pedras preciosas, esses santos que se levam em procissão pelas ruas das cidades espanholas, acompanhados de cortejos de ascetas, gritos do povo e tiros dos soldados. É a Espanha pitoresca. Mas a obra de Malón de Chaide é a de um grande artista, e por isso menos popular do que os escritos do jesuíta Nieremberg[1032], nos quais se mistura a unção às descrições macabras e terrificantes e ao ascetismo sóbrio dos castelhanos. Apesar disso, os livros de Nieremberg, agradando ao gosto barroco, foram traduzidos para todas as línguas e contribuíram para a repercussão universal da mística espanhola.

Essa repercussão não se limitou aos países católicos. Jeremy Taylor e Richard Crashaw celebraram e cantaram santa Teresa; no holandês Dullaert encontra-se um eco da poesia mística espanhola; os livros ascéticos espanhóis influenciaram a literatura edificante dos luteranos alemães.

Uma situação das mais complicadas encontrou a mística espanhola na França: parte do país era protestante, sobretudo a aristocracia e a burguesia, e a parte católica se opôs, por galicanismo inveterado, às exigências da Contrarreforma tridentina. Terminadas as guerras de religião, a França devastada era também um deserto espiritual; a mística espanhola chegou, juntamente com uma vaga de humanismo cristão, produzindo o fenômeno de uma Renascença católica.

As guerras de religião deixaram reflexos em toda a literatura francesa da época; em Ronsard não menos do que em Montaigne e Malherbe; mas as duas obras representativas da controvérsia, *Les Tragiques*, de D'Aubigné, e a *Satire Menipée*, não tiveram consequências; a pacificação pelo rei Henrique IV baseava-se no cansaço geral da nação e no indiferentismo religioso do monarca. Só meio século depois, uma querela religiosa, em torno dos

jansenistas de Port-Royal, sacudiu a França inteira, cindindo a literatura francesa em dois campos inimigos, de tal modo que desde então existem as famosas "duas Franças", renovando-se a luta, de vez em quando, sob etiquetas ideológicas sempre diferentes – "plus ça change, c'est la même chose". De uma controvérsia teológica nasceu a literatura francesa moderna. Entre são Francisco de Sales e Port-Royal, na primeira metade do século XVII, a França deve, portanto, ter sido teatro de profundas transformações religiosas, que escaparam à atenção dos historiadores da literatura; Henri Bremond revelou essas transformações, redescobrindo uma vasta literatura mística, esquecida, renovando completamente a história literária francesa do século XVII[1033]. A mística espanhola exerceu sobre esse movimento influência decisiva. Mas a primeira fonte da renovação religiosa é de origem italiana.

A Contrarreforma na Itália[1034] foi feita, como em toda a parte, pela propaganda e pela violência. A violência estava aliada à dominação espanhola, o que explica a aversão dos patriotas italianos; e a propaganda, dirigida contra a corrupção moral do clero e exigindo do povo principalmente obediência litúrgica, satisfazia-se com resultados superficiais, tolerando abusos e superstições, usando de complacência para com os poderosos, criando hipocrisia generalizada. Eis o quadro sombrio, familiar aos leitores de *I Promessi sposi*, de Mansoni. Aos estudiosos modernos a Contrarreforma italiana revelou mais outros aspectos. Na Itália também apareceu numa "nuvem de testemunhas" extáticas como santo Giuseppe da Copertino e santa Maria Maddalena de'Pazzi, ao lado de santos ativos como Camillo de Lellis. Um representante extraordinário da religiosidade popular foi o franciscano Fra Bartolommeo Cambi da Salutio[1035], místico e extático, asceta, pregador popular de repercussão imensa, poeta sacro, figurando dignamente entre s. Francisco e Savonarola. O centro de autênticas atividades reformadoras era a cúria arquiepiscopal de Milão, dirigida pelo santo Arcebispo Carlo Borromeo e, depois, pelo Cardeal Federigo Borromeo. Da Savoia, então província do ducado italiano de Piemonte, surgiu o santo que na França continuará a obra de san Carlo Borromeo: são Francisco de Sales.

São Francisco de Sales[1036] é, em primeiro plano, o apóstolo da Saboia; reconquistou os territórios calvinistas em torno de Genebra, da cidade de Calvino, da qual o santo era bispo, assim como san Carlo Borromeo havia

trazido de novo ao catolicismo as regiões protestantes do Veltlino. Obedecendo às diretrizes do Papado, assegurou a vitória pela fundação da ordem das Visitandinas, pela fundação de colégios e obras de caridade. Dos apóstolos italianos da Contrarreforma distingue-se Francisco de Sales justamente pela sua formação italiana, isto é, humanista. Fora aluno da Universidade de Pádua, gostava das leituras clássicas, cita Sêneca, como o fizeram Lipsius e Montaigne, também nos sermões e na vasta correspondência com amigos e amigas que se confiaram à sua direção espiritual. Desta parte literária das atividades do santo nasceram os seus livros, manuais de um cristianismo sereno, calmo e até alegre, manuais de moral cristã para gente culta e bem educada. Na apresentação literária revela-se a tendência geral da Contrarreforma, de origem jesuítica, a tendência de se dirigir principalmente às classes superiores da sociedade; estava em relação com isso a complacência, senão por vezes a laxidão moral, dos diretores de consciência. Francisco de Sales não pensava, é claro, em facilitar o cristianismo; pretendia apenas demonstrar que em nossa própria natureza agem forças morais paralelas e que, portanto, o fim não é inacessível nem de dificuldade sobre-humana. A sua própria "conversão", em 1585, consistira em rejeitar a doutrina augustiniana da predestinação, aceitando a tese do mérito das obras humanas. Neste sentido, pela confiança no homem, Francisco de Sales é humanista como Erasmo ou Montaigne. Apenas, Francisco de Sales salientou que o homem depende de Deus, não do "Deus absconditus" dos calvinistas, mas do Deus do amor. Assim, a religião não é uma intervenção severa do moralismo contra a natureza humana, e sim o equilíbrio sereno das forças humanas e das forças divinas. Se esse equilíbrio se assemelha, por vezes, à "ataraxia" estoica, o estilo desmente logo a comparação: é um estilo terno, florido, até florido demais para o nosso gosto, expressão de um cristianismo amoroso. O próprio santo não parece satisfeito com a redução da *Introdución à la vie dévote*; na segunda edição, de 1619, emendou muito, no sentido da harmonia mais clássica; mas ficou o gosto das exclamações, das comparações longamente desenvolvidas, das metáforas novas[1037]. Não chegou ele ao classicismo, mas, quando muito, ao aristotelismo estilístico, que faz parte do Barroco. Porém o seu "catolicismo para gente culta e bem-educada" será o do classicismo francês dos grandes

senhores e grandes damas que brilham na corte e se dedicam, clandestinamente, a leituras edificantes e obras de ascese e caridade.

Durante o ano de 1602, Francisco de Sales esteve em Paris. O rei Henrique IV, que razões de Estado haviam convertido ao catolicismo, veio a tornar-se católico zeloso, apesar dos seus costumes relaxados. O monarca rejeitou ainda o reconhecimento oficial dos decretos de Trento; mas desejava e apoiava a Renascença religiosa que de um lado os jesuítas e do outro lado os amigos e discípulos de Francisco de Sales iniciaram[1038]. É a época do "humanismo devoto", entre cujos representantes principais Bremond inclui o jesuíta Pierre Le Moyne, autor da epopeia sacra *Saint Louis ou le héros chrétien* (1653), e do manual *De la dévotion aisée* (1652), que Pascal atacará. Ao humanismo devoto, de feição italiana, opor-se-á a tendência mais rigorosa dos oratorianos, a que Bremond chama "École française", mas que nascera além dos Pireneus.

De início, às influências italianas juntam-se influências da mística espanhola; e já se sabe que no século XVII espanholização significa Barroco. O primeiro centro da Renascença religiosa ficará às fronteiras da Itália, na Provença; é lá que se fundam os primeiros conventos franceses dos oratorianos e das ursulinas. A mentalidade ativa e serena de Francisco de Sales continua a agir em são Vicente de Paula (1576-1660), o fundador dos lazaristas e das irmãs de caridade; mas este já é discípulo da maior figura entre os novos apóstolos da França: o Cardeal Pierre de Bérulle (1575-1629), fundador da "École française". Organizou em 1611 o Oratório francês e reorganizou o Carmo – Bérulle já estava imbuído de mística espanhola. Philippe Thibaut é o primeiro grande carmelita francês. A fundadora do primeiro convento de carmelitas descalças, segundo as regras de santa Teresa, é Barbe Avrillot, s. Acarie; antes de entrar para a ordem, Madame Acarie era centro de um salão, espécie de *pendant* religioso do Hôtel de Rambouillet, salão frequentado por Bérulle e seus discípulos. E entre esses discípulos de Bérulle e amigos de Madame Acarie encontrava-se o capuchinho père Joseph, ligado aos "précieux" como autor de uma epopeia heroico-sacra, *Turcias*, em língua latina, e ligado a círculos muito diferentes como secretário do Cardeal Richelieu. O père Joseph era o diplomata mais temido de seu tempo, encarnação do "secretário diabólico" do maquiavelismo lendário; com ele, cai no movimento místico francês a sombra de

Antonio Pérez. O espírito de Bérulle conservou-se mais puro entre os oratorianos franceses: o maior entre eles, Charles de Condren (1588-1641), é hoje considerado por alguns historiadores católicos como verdadeiro gênio religioso, superior ao próprio Pascal; a sua biografia, escrita em espírito teresiano, em 1643, pelo padre Amelote, é apreciada como sendo o primeiro romance psicológico. Outro oratoriano da época, Jean-Jacques Olier (1608-1657), é fundador do Seminário de St. Sulpice, em Paris, que foi durante dois séculos o berço do catolicismo liberal. Deste círculo sai Marie Martin (1599-1672), que no convento se chamou Maria de l'Incarnation, grande mística e fundadora dos conventos das ursulinas no Canadá. Bremond exprime-se claramente: "Marie de l'Incarnation est notre Thérèse."

É pleno Barroco. A revelação do movimento místico tem como consequência a revalorização da literatura religiosa da época, intimamente ligada ao Barroco dos "précieux": Desmarets e Godeau, representantes literários da Renascença religiosa, aparecem entre os autores de epopeias heroico-sacras e de romances heroico-galantes. Trata-se, por vezes, de literatura "a lo divino", como no caso de Pierre Camus[1039], bispo de Belley, colaborador e amigo devoto de Francisco de Sales. Assustado pela influência erótica, considerada nefasta, nos romances pastoris e de aventuras, Camus escreveu romances semelhantes com fins diferentes. *Palombe* ou *La Femme honorable* é uma *Astrée* "a lo divino", igualmente ilegível, "précieuse", mas preciosa como testemunho do Barroco francês.

A maneira de escrever "a lo divino" é a inversão barroca do processo dos petrarquistas da Renascença, que empregaram imagens religiosas para exprimir sentimentos eróticos. Na França, é esta a especialidade do "conceptista" Desportes, e inversão semelhante encontra-se no processo poético de Jean de La Cépède[1040], empregando termos militares para descrever as cenas da Paixão. O "vexilla regis prodeunt" torna-se

"Les conrettes du Roi volent par la campagne",

e a Cristo diz o poeta:

"Tous vos faits, tous vos dits on un sens héroïque."

La Cépède faz parte de uma extensa literatura religiosa ou, pelo menos, imbuída de espírito religioso, que se exprime em formas barrocas: é a literatura barroca da Contrarreforma francesa: classicismo religioso, porque imbuído do realismo que aprendera na mística espanhola. Não se encontra em oposição ao nascente classicismo de base aristotélica, do "Siècle de Louis XIV"; antes é seu precursor[1041].

Assim como aconteceu na Espanha e na Inglaterra, na relação entre Garcilaso e os poetas barrocos, entre os líricos elisabetanos e os "metaphysical poets", também na França aquela poesia barroca tem raízes renascentistas: seus precursores são últimos rebentos da "Pléiade". O mais importante desses intermediários, Jean de Sponde[1042], só recentemente foi redescoberto, após um esquecimento de mais de três séculos: em formas ronsardianas exprime angústias religiosas que lembram Pascal. Da mesma estirpe é Sarrazin[1043], cujos sonetos sobre o desolamento material e espiritual da França se parecem, às vezes, com as expressões que seu contemporâneo Andreas Gryphius dedica à Alemanha devastada pela Guerra de Trinta Anos. Não se esquece, enfim, aquele grande precursor do estilo barroco em língua francesa que foi Agripa D'Aubigné[1044]. Mas este é protestante, inimigo da sociedade aristocrática que rodeia o monarca, combatendo-a com as armas da alta sátira poética.

A resposta católica é aquele heroísmo "a lo divino" de que La Cépède é um dos porta-vozes mais decididos. A mesma mentalidade aristocrático-católica inspira a epopeia heroico-sacra *Clovis*, de Desmarets de Saint-Sorlin[1045], que também escreveu romances heroico-galantes; este frequentador do Hôtel de Rambouillet traduziu a *Imitatio Christi*, revelando-se nos *Délices de l'Esprit* um místico da oração, segundo o testemunho de Bremond. Desmarets é hoje pouco legível; parece ter sido o Chateaubriand da sua época, da qual o Lamartine foi Antoine Godeau[1046], bispo de uma diocese da Provença, aberto a influências marinistas, e mais liricamente emocionado do que, em geral, os seus contemporâneos. Lirismo abundante, à maneira espanhola, aparece nas poesias do franciscano Martial de

Brives[1047], o gongorista entre os poetas franceses, transformando versículos bíblicos ou trechos da liturgia em verdadeiras torrentes de metáforas.

A figura mais espanhola e mais completa entre os poetas religiosos do Barroco francês é Guillaume de Brébeuf[1048]. A obra capital da sua vida é a tradução da *Pharsalia*, do estoico romano-espanhol Lucano, tradução muito caluniada pelos classicistas, mas não de todo desprezível; Brébeuf complementou-a logo depois com uma paródia herói-cômica, tomando assim atitude antitética, bem barroca. Os *Entretien solitaires* são obras de um poeta lírico notável que explora experiências íntimas em tom grave e sincero:

> "Ainsi contre soi-même il n'a pas de refuge;
> Il est son châtiment aussi bien que son juge,
> L'instrument de sa peine aussi bien que l'auteur,
> Et devient malré lui, pour punir ses offenses,
> De vos rudes vengances
> Le rude exécueur."

O pensamento que se exprime nestes versos sombrios é puramente estoico; o estilo poético desse estoico cristão parece pouco "précieux". Em Brébeuf se encontram, de maneira tipicamente barroca, cristianismo e estoicismo, gongorismo e classicismo. O prosador dessa corrente é Jean-Louis Guez de Balzac.

Jean-Louis Guez de Balzac[1049] é considerado o Malherbe da prosa francesa, o criador da frase clássica harmoniosa e redonda. O que se censura a Balzac é a falta de ideias, o lugar-comum permanente, que, por sua vez, teria facilitado a divulgação do novo estilo. Também Sainte-Beuve, que o compara a Isócrates e a Tito Lívio, lhe chama superficial; mas dedica-lhe duas vezes o mesmo adjetivo: "Isocrate chrétien", "Tite-Live chrétien". Com efeito, Balzac é cristão; pertence à Renascença religiosa, ao "humanismo devoto". Mas não é cristão platonizante. O seu ideal está no título de uma das suas obras: *Socrate Chrétien*. É, por assim dizer, a síntese de Francisco de Sales e Lipsius. Balzac é estoico cristão, como Brébeuf,

como Quevedo, do qual se aproxima num "espelho de príncipes", *Le Prince*; e do estoicismo político de Balzac descende a tragédia política de Corneille. A sua epistolografia, veículo principal da sua repercussão, ressente-se da influência de Antonio Pérez. Balzac, criador da prosa clássica, é um espírito barroco; a própria abundância de metáforas na sua prosa não é muito clássica. O fato de o classicismo francês começar com a obra de um discípulo de Antonio Pérez e parente longínquo de Quevedo merece ser lembrado.

A prosa de Balzac é um instrumento formal; pode servir a gregos e troianos, e serviu igualmente aos jansenistas e aos oradores sacros ortodoxos. O jansenismo esteve em relações muito evidentes, embora nem sempre amistosas, com o movimento místico: Mère Angélique Arnauld, a reformadora de Port-Royal, é discípula de Francisco de Sales, e o abade de Saint Cyran, diretor espiritual dos primeiros jansenistas, era amigo de são Vicente de Paula. Apenas, o jansenismo é uma reação antimística, antiaristotélica, enquanto o classicismo antimístico dos Bossuet e Bourdaloue é aristotélico; mas os dois movimentos reagem igualmente contra a influência espanhola, servindo-se para esse fim, da prosa de Balzac. Mais perto do Barroco estão, paradoxalmente, os grandes oradores sacros, que parecem tão classicistas; porque criaram uma prosa aristotélica, correspondente à poesia aristotélica.

Evidentemente, é um aristotelismo diverso do dos gongoristas. Difícil foi a vitória do Barroco burguês de Luís XIV, "ce grand roi bourgeois", sobre o Barroco aristocrático e o gosto popular; e o resultado não se entende bem sem se tomar conhecimento dos antecedentes espanhóis.

Assim como a poesia gongorista sai do renascentismo, de Garcilaso de la Vega e Fernando de Herrrera, assim também o estilo barroco no púlpito se inicia com as doutrinas de eloquência sacra de Fray Luis de Granada. O último clássico e primeiro estilista barroco do púlpito espanhol é, significativamente, um dominicano: Fray Alonso de Cabrera[1050]. O editor moderno dos seus sermões, o padre Mir, compara a majestade do seu estilo às pompas do Escorial, salientando os lugares-comuns estoicos, encontrados em Sêneca, na famosa oração fúnebre do rei Filipe II. Fray Alonso faz questão de dizer que toda a pompa humana acaba com a morte e que só Deus é grande. Mais de um século depois, no fim da evolução da oratória sacra

clássica, Massillon diz perante o catafalco pomposo de Luís XIV: “Dieu seul est grand.” Entre estes polos se coloca a tentativa do púlpito barroco de dizer algo novo, inédito, em vez do lugar-comum moral, que constitui fatalmente o fundamento da eloquência sacra.

Para esse fim serviu o gongorismo, seja o sublime, seja o burlesco. O representante do gongorismo sublime, no púlpito, é Fray Hortensio Paravicino[1051], poeta gongorista que dedicou quatro sonetos ao Greco. A notoriedade dos seus sermões como obras difíceis, de dialética sutil, data de uma época em que o Greco era desprezado. Já se admite hoje a grande beleza do *Sermón de la Soledad* (1626); e um estudo moderno desse orador sacro talvez chegasse a resultados surpreendentes. Em contrapartida, não é mister prestar muita atenção aos pregadores populares de gosto burlesco; um dos últimos foi o franciscano Francisco de Soto y Marne, objeto da sátira destruidora de Isla, no *Fray Gerundio*. Em outra língua, porém, esse gosto popular produziu a obra esquisita e divertidíssima do agostinho Abraham a Sancta Clara[1052], pregador da corte de Viena. Se os grandes oradores sacros da França são de “la cour et la ville”, o vienense é apenas da “ville”; fala a gíria do povo, acumula anedotas burlescas, à maneira dos contistas medievais, imita a fala das diversas profissões, é pródigo em trocadilhos, fala da guerra, dos turcos, da peste, dos médicos e dos advogados, dos judeus e até dos padres, assim como o povo fala deles, apresentando, deste modo, um vasto panorama da Áustria barroca, vista de baixo para cima, de interesse evidente para nós – mas será isso oratória sacra? E perante a corte? Abraham a Sancta Clara, sem fazer oposição sistemática, é a voz do povo perante o trono. Falando a gíria popular perante os poderosos, Abraham faz-lhes sentir que a entendem e que são, portanto, da mesma estirpe. Zombando de todas as classes e profissões, o agostinho tem o direito de zombar dos grandes também. A profunda seriedade das admoestações morais coloca a eloquência burlesca de Abraham a Sancta Clara na situação dos bobos da corte, que tinham o direito de dizer verdades duras. Por isso – além do autêntico gênio linguístico – distingue-se Abraham a Sancta Clara dos outros oradores burlescos do púlpito barroco, de um Emanuele Orchi, na Itália, do agostinho André Boullanger, na França. Parecem-nos, porém, mais “burlescos” – no sentido pejorativo da palavra – os padres que tomaram a sério o “marinismo sacro”, os italianos Francesco Fulvio Frugoni

e Luigi Giuglaris, os franceses Pierre Coton e Jean-François Senault, famoso, este, pelos panegíricos sadisticamente pormenorizados sobre mártires famosos. Não é possível formar opinião segura sobre a eloquência do Cardeal Jacques Du Perron, poeta galante que fez as orações fúnebres, hoje perdidas, de Ronsard e da rainha Maria Stuart. A grande eloquência sacra não principia senão na segunda metade do século.

O representante dessa nova arte no ambiente do barroco contrarreformista é Paolo Segneri[1053], pregador da corte papal, dono de erudição enciclopédica e *virtuose* da língua, grande polemista contra inimigos existentes – não houve ateístas e heréticos na Itália barroca – que combate com vigor de advogado; é, apesar de tudo isso, um moralista destemido, dizendo a verdade ao Papa e aos cardeais. Os sermões de Segneri, além de oferecerem fontes importantes para o estudo da inteligência italiana do século XVII, constituem, ainda hoje, impressionante leitura: o grande dialético, para vencer os recalcitrantes, baseou os seus sermões em disposições tão rigorosamente elaboradas que nos parecem até agora irrefutáveis. É um contemporâneo digno de Bourdaloue.

O processo retórico de Segneri é o mesmo da eloquência eclesiástica francesa; só a linguagem é diferente. Os pregadores da corte de Henrique IV, como Du Perron e Nicolas Coeffeteau, lembram – assim como Segneri – a escola espanhola. Claude de Lingendes, que foi considerado reformador do púlpito, ainda é "précieux". Francisco de Sales exige simplicidade, e ele e são Vicente de Paula evitam realmente os "concetti"; mas substituem-nos pelas exclamações sentimentais, pelas comparações elaboradas. Em vez de ocupar a inteligência, pretendem impressionar a emotividade. Daí um lirismo que se aproxima, por sua vez, do preciosismo. O famoso representante dessa fase da eloquência sacra é Fléchier[1054], que converteu a ternura de Francisco de Sales em elegância mundana. As suas famosas orações fúnebres de Madame de Montausier (1672) e de Turenne (1676) são modelos de retórica nobre e vazia. Entre os reformadores do púlpito não se deve esquecer um "pregador leigo": Jean Louis Guez de Balzac. Com a sua frase chegam o moralismo aristotélico, certa frieza estoica, certo humanismo cristianizado. No fundo, trata-se de uma verdadeira revolução literária. Brunetière, um esboço engenhoso e ainda não antiquado[1055], explicou a falta de poesia lírica na França da segunda metade do século XVII pelo próprio

classicismo: pelo conformismo que exclui a emoção subjetiva, pelo intelectualismo que transforma a inspiração em dialética; o que sobrava de lirismo refugiou-se na eloquência sacra, que percorreu, de Bossuet, através de Bourdalaoue, até Massillon, o mesmo caminho da objetivação e intelectualização, até se perder no começo do século XVIII. Meio século depois, Rousseau renovaria o subjetivismo e a sensibilidade; e a nova eloquência "sacra" de Chateaubriand e Lamennais iria abrir caminho à poesia de Lamartine e à da primeira fase de Victor Hugo, cristã e retórica como a literatura do púlpito no século XVII. Thibaudet acrescentou à tese de Brunetière importantes reflexões sobre o "espírito de prosa" na grande literatura francesa. O que não é admissível naquele esquema histórico é a oposição absoluta entre lirismo e dialética; justamente a poesia barroca é expressão de um lirismo dialético. O verdadeiro motivo por que na França do século XVII esse lirismo se exprimiu em prosa, nem Brunetière nem Thibaudet souberam explicá-lo satisfatoriamente. Quanto à sociedade aristocrática, talvez o problema não exista, como o parece indicar o descobrimento da poesia de Sponde e Brébeuf. Mas é certo que o classicismo burguês não admitiu outra fonte de emoção pessoal além da religiosa, que aparece igualmente na poesia de Brébeuf, no *Polyeucte*, de Corneille, na *Athalie*, de Racine, na prosa de Pascal, e que encontrou a sua expressão mais legítima, porque autorizada, nas orações fúnebres de Bossuet e nos sermões de Bourdaloue. O progresso da dialética a expensas da inspiração lírica que Brunetière apontou como causa da decadência da poesia, é, na verdade, o fortalecimento do espírito clássico-burguês. Os críticos do século XVIII, sentindo isso instintivamente, ousaram opor-se ao consenso unânime, que vê em Bossuet o mais clássico dos clássicos; preferiram Bourdaloue a Bossuet, e Massillon a Bourdaloue. A evolução da eloquência sacra francesa[1056] acompanha a ascensão histórica da burguesia francesa; os sermões não substituem a poesia barroca aristocrática, mas constituem, de início, um gênero "lírico" independente. No púlpito francês, a vitória da burguesia – no sentido de classe literária – estava garantida de antemão. Daí os relativamente poucos reflexos da querela jasenista – luta em torno da religião da burguesia – na eloquência sacra: motivo pelo qual é possível tirá-la da cronologia dos outros fatos literários; possível, e até cronologicamente

certo, porque o estilo da eloquência sacra existia antes de, durante a luta jansenista, “se fixer la langue” nos escritos de Pascal.

Bossuet[1057], a maior figura da Igreja “docens” da França, não cabe inteiramente no gênero “eloquência sacra”. Quando, a partir de 1772, se publicaram pela primeira vez os seus sermões completos, o “abbé” Maury exprimiu a expressão geral, proclamando ser Bossuet o maior orador cristão de todos os tempos. A posteridade aderiu, porém, à opinião céptica de La Harpe, censurando as desigualdades do sermonista; o século XVIII preferira sempre Bourdaloue e Massillon. Bossuet é o maior de todos, não como orador sacro, mas porque não é apenas orador sacro. É antes a figura mais completa do movimento que se chama “classicismo francês”, cujo estudo se começa convenientemente com ele. A sua atividade literária foi imensa: eloquência e historiografia, epistolografia e política, meditações místicas e polêmicas exegéticas. Contudo, para a apreciação da obra literária de Bossuet só pode empregar-se o critério do valor literário; mas será possível, será justo empregá-lo? O próprio Bossuet, exposto às observações estilísticas e estéticas dos cortesãos, dizia-o claramente, na oração fúnebre da “princesse palatine”: “Mon discours dont vous vous croyez peut-être les juges, vous jugera au dernier jour.” Bossuet tem consciência do seu gênio literário; mas não se serve dele para criar belezas verbais ou para exprimir a sua própria forte personalidade, e sim para dizer a verdade como ele a entende: a verdade da Igreja da qual é bispo, investido para pregar, defender e ampliar o reino de Cristo. O “estilo”, para ele, é apenas um instrumento; e, se os termos “Barroco” e “Classicismo” significassem apenas estilos da expressão verbal, a discussão seria inútil. Bossuet não é de nenhum partido literário, nem de qualquer partido profano. O seu partido é a Igreja, o seu cargo é o de bispo.

Como bispo, Bossuet é autoritário; representa a autoridade; a sua intolerância é o seu dever. Bossuet parece a encarnação da Igreja contrarreformista, aliada ao rei absoluto da França; parece o porta-voz teocrático e aristocrático do absolutismo francês do século XVII. Mas essa opinião corrente não aprecia bem a parte de reforma autêntica na Contrarreforma. Pelo menos na França, após o reconhecimento dos decretos tridentinos, a Igreja católica sofreu uma reforma de verdade; teve, depois, o melhor clero do mundo, e também o melhor episcopado, no qual um Bossuet não é caso

único. Na Igreja francesa do século XVII viveu algo do espírito altivo do cristianismo romano de Ambrósio, bispo e ciceroniano. Como em Ambrósio, a forma é romana e erudita, a inspiração é hebraica e profética. Em seus melhores momentos no púlpito, Bossuet fala como um profeta do Velho Testamento. Os seus precursores, Francisco de Sales, são Vicente de Paula, desejando purificar o estilo do púlpito, chamaram a atenção para a expressão simples da Bíblia. O conselho era bom, mas a realização difícil porque em país católico, onde a leitura da Bíblia não é geral, não existe estilo bíblico geralmente aceito. Bossuet, falando do pregador ideal, diz também: "Il puise tout dans les Écritures, il en emprunte même les termes sacrés." Não encontrou estilo bíblico em língua francesa; criou, então, um estilo francês correspondente ao bíblico; porque Bossuet era um gênio hebraico, da estirpe dos pontífices do templo de Jerusalém. Os seus sermões estão redigidos de harmonia com os preceitos da retórica aristotélica – primeiro ponto, segundo ponto, terceiro ponto, argumentações e conclusões – mas isso não passa de "construção auxiliar", como nas demonstrações geométricas. O ponto de partida é o versículo bíblico, a conclusão é o dogma; entre esses polos, o desenvolvimento lógico é propriamente supérfluo, porque o resultado foi previsto. Na verdade, o sermão inteiro é só paráfrase. Era isso que parecia primitivo aos críticos do século XVIII. E é "primitivo", embora noutro sentido: é o estilo da homilia, da predicação na Igreja primitiva. Ambrósio, o grande bispo de Milão que negou entrada na igreja ao imperador manchado de sangue, fala assim. Bossuet, com a mesma inspiração, com o mesmo sentimento da sua dignidade, não chega a tanto; o século o impede. "O rois", diz Bossuet, "exercez donc hardiment votre puissance, car elle est divine", quer dizer, como a dos bispos; mas acrescenta: "au fond elle vous laisse faibles; elle vous laisse mortels". O rei morto é apenas um pobre mortal, batendo, como todos, às portas da eternidade; e, então, nessa porta que é o serviço fúnebre, é o bispo que o julga. Ambrósio não chegou a tanto; Bossuet parece-se mais com os profetas bíblicos, que também eram chamados juízes. O seu modelo seria Samuel, julgando o povo e os reis. Essa inspiração de Bossuet fez surgir de novo um gênero retórico já existente, mas do qual é ele o único verdadeiro mestre: a oração fúnebre. Sainte-Beuve observou que a grande vantagem de Bossuet em viver sob o governo de Luís XIV consistiu em que o rei lhe forneceu os

grandes assuntos político-históricos da sua predicação. Isto seria em vão, porém, se Bossuet não fosse, como é, o grande intérprete da História, juiz dos vivos e dos mortos, explicando os desígnios da Providência Divina. O estilo das orações fúnebres é clássico; nunca se escreveu francês mais clássico. As pompas fúnebres da decoração exterior são barrocas. O Bossuet que vive na nossa memória – o bispo em rico ornato entre os panos pretos e os príncipes humilhados pela sua palavra – é uma personagem barroca. O conceito da História que enforma as orações fúnebres é um compromisso entre clássico e barroco. Também no *Discours sur l'histoire universelle* a história providencial dos judeus, gregos e romanos chega ao compromisso entre o mundo clássico e o mundo cristão, digamos, entre Renascença e Barroco. E esta seria a primeira definição aproximativa do classicismo francês.

Esse compromisso é o dogma literário de Bossuet; é uma das conclusões do seu dogma católico. O rompimento do compromisso seria heresia. Ou literária ou religiosa. A heresia dos protestantes consiste num rompimento assim: rejeitando a parte pagã da civilização cristã, quebraram o equilíbrio, típico do classicismo literário e do classicismo religioso; desde então, debatem-se os heréticos em inúmeras variações sucessivas dos seus credos, sem jamais encontrarem a unidade firme e equilibrada da Igreja apostólica. Demonsrando-o, Bossuet cumpre o seu dever de bispo, defendendo a fé. O elogio desse equilíbrio, na *Histoire des variations des Églises protestantes*, é bem clássico, mas a ideia de interpretar a heresia como falta de equilíbrio entre a Providência Divina e a vontade humana, quer dizer, a dos heresiarcas, é uma ideia barroca, porque é uma ideia dialética.

Existem em Bossuet, atrás da homogeneidade imponente da sua obra, várias contradições assim latentes; não contradições lógicas, mas contradições do compromisso entre duas maneiras de pensar. Para defender a sua fé, Bossuet emprega um método dialético: "Non contents de leur faire voir que... montrons au contraire que..." Na carta ao P. Caffaro, contra as comédias, Bossuet chega, empregando essa dialética, a limitar a autoridade de "Saint Thomas et des autres saints" que toleraram o teatro. O método leva a conclusões ortodoxíssimas, mas como método não concorda bem com a ortodoxia de Bossuet, que só admite "quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est", isto é, o "lugar-comum" sacro. Bossuet, que é,

desde quase três séculos, o ídolo de uma parte da França – "o Victor Hugo da Igreja da França" – e o espantalho da outra parte, foi inúmeras vezes censurado por ser a sua obra um imenso lugar-comum eloquente, que já não nos diz nada. Essa apreciação malevolente não leva em conta aquelas contradições íntimas, que precedem a formulação lógica do pensamento. Para a maior parte do mundo moderno, a filosofia de Bossuet é inaceitável: o seu providencialismo histórico não satisfaz as nossas exigências; a maneira como Bossuet perseguiu o grande oratoriano Richard Simon, fundador da exegese crítica da Bíblia, aborrece até aos eruditos católicos, e levou Bremond a silenciosa mas veemente hostilidade contra o grande bispo ortodoxo. O sistema de Bossuet é homogêneo, sem contradições lógicas, e por isso o mundo moderno é levado a rejeitá-lo em bloco. Talvez se abram possibilidades de melhor compreensão, se essa falta de contradições for interpretada do mesmo modo por que os matemáticos e logicistas modernos declaram "sem contradição" uma lógica ou uma geometria, não considerando se ela corresponde ou não a uma realidade exterior. É outra maneira da "suspension of disbelief", proposta por Coleridge para poder aceitar expressões artísticas de religiões alheias. Partindo desse ponto de vista, admite-se o irracionalismo do pensamento de Bossuet, sem negar a coerência lógica entre as partes irracionais. Então, a contradição é colocada antes da formulação lógica, numa camada mais profunda da alma. Ali reside a ambiguidade da qual saiu a "emoção lógica", por assim dizer, de Bossuet, as qualidades poéticas da sua prosa, a transformação dos lugares-comuns sacros dos pregadores de todos os tempos em imagens melancólicas ou terrificantes: frases como – "Madame cependant a passé du matin au soir, ainsi que l'herbe des champs"; ou a reunião dos demônios na câmara mortuária do rico impenitente, no *Sermon sur l'impénitence finale*: ou as descrições pormenorizadas, às vezes crudelíssimas, de martírios e da desgraça dos judeus, que tanto irritaram o gosto clássico de Sainte-Beuve. Essa poesia de qualidades eminentemente barrocas, lembrando os quadros de martírios de Valentin de Boulogne ou a *Destruição de Jerusalém*, do classicista Nicolas Poussin – essa poesia sai de um conflito típico do Barroco: da inefabilidade do irracional. A poesia de Bossuet começa onde a sua lógica termina.

Existe um caso análogo na vida pública de Bossuet. As suas tentativas de promover a união das Igrejas separadas eram informadas pela ortodoxia mais pura e pela obediência mais leal à santa Sé; a sua doutrina política, explicada na *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte*, justifica o absolutismo, o direito divino dos reis, sempre da maneira mais ortodoxa. Mas a união das Igrejas malogrou-se por causa dos obstáculos políticos, e a atitude monarquista levou o Bispo a apoiar as veleidades galicanas, antirromanas, do rei; quase levou à constituição de uma Igreja nacional francesa. E, se é admirável o *Sermon sur l'unité de l'Église*, com o qual teve começo a campanha, é mais admirável ainda o *Sermon sur le silence*, com que ela acabou. É a poesia da dialética malograda.

O oportunismo político de Bossuet é o lado mais censurável das suas atividades. "Je respecte dans chaque peuple le gouvernement que l'usuage y a consacré et que l'expérience a fait trouver le meilleur" – essa doutrina é ortodoxa e serve para as acomodações mais oportunistas. É o conformismo típico de todo o classicismo francês e de todos os outros, revelando uma das fontes do classicismo: a mentalidade burguesa que aspira ao equilíbrio e à tranquilidade pública. Bossuet é filho de uma família de "parlamentários", de grandes jurisconsultos da província. A sua dialética é mais do foro do que do templo, e o espírito da contabilidade aparece em meio às *Élévations sur les mystères,* na oitava meditação: "Prenez garde seulement de laisser jamais votre imagination s'échauffer trop, parce que excessivement échauffée et agitée elle se consume elle-même par son propre feu." É uma espécie de economia mental, indispensável para manter o equilíbrio classicista entre a decoração aristocrática e o espírito burguês da literatura de "ce grand roi bourgeois". No pensamento de Bossuet mantém-se assim o equilíbrio entre teocratismo ortodoxo e absolutismo real, entre o dogma e a dialética. O edifício imponente existe ainda, qual um monumento que perdeu a utilidade pública, mas tem fundamentos indestrutíveis; para nós, é importante apenas a fachada, o estilo. O século XVIII já viu aquele equilíbrio em plena dissolução: o absolutismo monárquico dos Bourbons tornou-se "ilustrado", antijesuítico e anticlerical, e a dialética entrou a dirigir-se contra o próprio dogma. Os críticos do século XVIII tinham de rejeitar a arte de Bossuet; mas, capazes de distinguir entre o que era o seu próprio estilo e o conteúdo, que não os interessava, preferiram idolatrar Bourdaloue e

Massillon, nos quais se realizara sucessivamente a dissolução daquele equilíbrio clássico.

Bourdaloue[1058], o maior orador sacro da Companhia de Jesus, renuncia inteiramente à apresentação poética do "lugar-comum" do púlpito; nem sequer profere lugares-comuns. O seu fim é prático, de moralista; ataca os erros morais da época, assim como um grande jornalista ataca as diretrizes erradas dos políticos para conseguir uma mudança na opinião pública. O *Sermon sur la médisance* defende os jesuítas contra os ataques espirituosos de Pascal; o *Sermon sur la sévérité évangélique* ridiculiza o rigorismo hipócrita dos jansenistas; o *Sermon sur l'hypocrisie* restabelece a verdade a respeito da querela do *Tartuffe*. O moralista Bourdaloue, confessor experimentado, é um grande psicólogo; é rico em "retratos" característicos, em observações surpreendentes, desmascarando as desculpas mundanas do vício; comparam-no a La Rochefoucauld, a La Bruyère, ao próprio Molière. Essas definições da eloquência de Bourdaloue são muito exatas; o leitor que vem do grande poeta Bossuet não pode deixar de sentir decepção. "On vous a cent fois touchés et attendris par le récit douloureux de la passion de Jésus-Christ, et je veux, moi, vous instruire; mon dessein est de convaincre votre raison." Bourdaloue realiza exatamente esse programa: a sua lógica é fria, quer dizer, sem retórica poética. Quase não parece literatura. O melhor caminho de indicação é o belíssimo ensaio de Saint-Beuve – escrito no momento culminante das tendências antirromânticas do crítico – sobre o pregador que costumava dicursar com os olhos fechados, como submerso no rigor da sua lógica. Todos os contemporâneos se confessaram vencidos pela dialética de Bourdaloue; acompanhando a série dos argumentos, esperavam o fim como um julgamento. Os aristocratas da corte de Luís XIV entenderam assim o jesuíta que havia conquistado a fama nas igrejas dos bairros burgueses da cidade, e com razão. Bourdaloue renuncia à pompa aristocrática de Bossuet para acomodar a expressão do seu pensamento à prosa da vida burguesa. Groethuysen salientou a importância dos conceitos da ordem social e da vocação profissional em Bourdaloue. O jesuíta é o pregador da burguesia, à qual se concederá um lugar dentro da ordem hierárquica da sociedade; ninguém o elogiou mais do que o burguês "arrivé" Voltaire.

Em comparação com Bourdaloue, parece Massillon[1059], metade de cuja vida pertence ao século XVIII, muito mais pomposo, mais barroco. É

orador sacro dos grandes efeitos retóricos, aquele que, encarregado da oração fúnebre de Luís XIV, fitou durante minutos, no meio do silêncio angustiado da assembleia, o ataúde faustoso, para começar depois: “Dieu seul est grand...” Massillon pertence ao neobarroco do fim do século; a famosa passagem “Si Jésus-Christ paraissait dans ce temple...”, no *Sermon sur le petit nombre des élus*, é uma cena angustiosa ao gosto espanhol. Mas títulos assustadores como esse, ou como *Sermon sur la morte du pécheur*, encabeçam doutrinas pouco rigorosas, antes laxistas, e a eloquência de Massillon é harmoniosa, até “précieuse”, como o estilo neobarroco dos móveis rococó. Massillon é somente moralista; um burguês que sabe comportar-se em sociedade fina, o que seria mais uma definição do classicismo francês – Voltaire, outro burguês assim, considerava Massillon como o estilista mais clássico da língua francesa. Os enciclopedistas admiravam a Massillon; D’Alembert escreveu o *Éloge de Massillon*, oração fúnebre de uma arte que não voltou nunca mais. O processo da separação entre religião e burguesia tinha chegado ao fim; e fora isso, justamente o que os jansenistas pretenderam evitar. Todos os grandes pregadores são antijanesenistas, o que dá para pensar, tratando-se de uma Igreja na qual havia arcebispos jansenistas e religiosas jansenistas, para não falar dos leigos. O jansenismo está no polo oposto à poesia aristotélica do púlpito.

A história do jansenismo[1060] é de importância tão grande e é tão complicada que, antes de qualquer tentativa de interpretação, o resumo dos fatos exteriores se impõe. Em 1608, Angélique Arnauld, membro de uma grande família de jurisconsultos calvinistas, convertidos ao catolicismo, e discípula de Francisco de Sales, tornou-se abadessa do velho convento de Port-Royal-des-Champs, no vale de Chévreuse; reformou a casa decaída segundo os princípios mais rigorosos da vida monástica. Na famosa “Journée du Guichet” – 25 de setembro de 1609 – recusou até a visita de seus pais; e com este dia começa a história daquela severidade que será mais tarde o rigorismo jansenista. Em 1625, a abadessa fundou o convento de Port-Royal em Paris, no lugar hoje chamado Boulevard de Port-Royal; e em 1634 tornou-se confessor dessa casa de religiosas Jean Du Vergier Hauranne, abade de Saint-Cyran (1581-1643), discípulo do cardeal Bérulle e amigo de são Vicente de Paula, grande diretor espiritual, representante de práticas rigorosas a respeito dos sacramentos da Penitência e da Eucaristia. A base

teórica desse rigorismo era a doutrina de Cornelius Jansenius, bispo de Ypres, autor de uma obra monumental sobre a teologia de *Augustinus* (1640). O concílio de Trento e, depois, a "Congretio de auxiliis gratiae", não haviam completamente resolvido o problema da cooperação entre a Graça divina e as obras meritórias do homem na salvação da alma. Os jesuítas ensinaram e praticaram uma doutrina clemente e humana, acentuando a capacidade do homem para adquirir a graça por meio das atividades caritativas e religiosas. Os seus adversários, porém, denunciaram nisso a negação do pecado original, uma facilitação ilícita da vida religiosa, uma renovação da heresia do semipelagianismo; afirmaram que a exaltação do livre-arbítrio pelos jesuítas minava os fundamentos da religião cristã, aproximando-a do humanismo pagão. Jansenius era um desses adversários; no *Augustinus* invocou o maior dos Padres da Igreja como testemunha das suas doutrinas: o pecado original teria limitado tanto as possibilidades de realizar obras meritórias que o homem só pode ser salvo pela Graça divina, conferida aos eleitos e recusada aos outros. Doutrina de predestinação, que cheira a calvinismo, mas com conclusões de ascetismo rigoroso. Os jesuítas conseguiram em 1642 a bula papal "In eminenti", que condenou os erros doutrinários de Jansenius. Saint-Cyran serviu-se, no entanto, da doutrina de Jansenius para apoiar a sua própria praxe rigorosa como confessor: instruiu as religiosas da maneira mais severa, proibiu aos leigos os divertimentos inofensivos permitidos pelos jesuítas. Recomendou reserva tímida com respeito à Eucaristia, porque o homem pecador só raramente merece a graça da comunhão com Deus, ao passo que os jesuítas facilitaram o sacramento da Penitência para conseguirem comunhões frequentes. Os sucessores de Saint-Cyran no confessionário de Port-Royal, Singlin e Isaac Louis Lemaître de Saci, autor de uma nova tradução da Bíblia, continuavam no rigorismo, e obtiveram tanto sucesso entre cléricos e leigos que Port-Royal se tornou centro de um grande movimento ascético e de uma religiosidade que parece mística. Um grupo de leigos e cléricos, adeptos da nova doutrina, "ces messieurs de Port-Royal", retiraram-se para o vale de Chévreuse, fundando perto do convento das religiosas uma colônia de eremitas; o mais importante entre eles era um dos membros da família Arnauld – todos eles jansenistas – Antoine Arnauld (1612-1694), chamado "le grand Arnauld", teólogo de erudição imensa e de espírito jurídico,

polemista violento, natureza de heresiarca nato. Entre os "solitaires" havia mais alguns homens de grande talento pedagógico: Claude Lancelot, autor de ótimos livros sobre o ensino do grego e latim, e sobretudo Pierre Nicole (1625-1695), que escreveu 13 volumes de *Essais de morale*, muito divulgados, e, junto com Arnauld, a obra *La logique ou l'art de penser* (1662), a famosa *Logique de Port-Royal*, o livro didático mais usado do século XVII. As "petites écoles" de Port-Royal tornaram-se frequentadíssimas; após haverem contrariado a prática religiosa dos jesuítas, os jansenistas acrescentaram a concorrência pedagógica contra os colégios da Companhia. E em 1643 publicou Arnauld um livro, *De la frequente communion*, no qual anatematizou a prática jesuítica e pregou o rigorismo mais severo. Os jesuítas atacaram o mal pela raiz. Em 1653 submeteram ao Papa Inocêncio X cinco teses, tiradas do *Augustinus*, de Jansenius; conseguiram a constituição papal "Cum occasione", condenando aquelas teses como heresia calvinista. Arnauld não pretendeu negar o sentido herético das teses; mas estas, elaboradas pelos jesuítas, não se encontravam assim literalmente na obra de Jansenius, e Arnauld distinguiu entre a "question de la foi", já decidida pelo Papa, e a "question du fait" – se aquelas teses se encontram de fato em Jansenius – questão em que o Papa não teria maior autoridade que qualquer leitor. Arnauld agiu como jurista sutil, atingindo as bases da autoridade da Santa Sé; conquistou como aliado outro convertido de Port-Royal, o físico Blaise Pascal, que lançou, de 23 de janeiro de 1656 até 24 de março de 1657, uma publicação periódica contra os jesuítas, as *18 Lettres provinciales*: fingiu consultas de um provinciano modesto que pretende informar-se sobre os problemas e motivos da querela, recebendo informações horripilantes sobre a prática dos confessores jesuíticos, que desculpam os mais graves pecados e até crimes dos penitentes. As *Lettres provinciales*, obra-prima de polêmica séria e ironia mordaz, obtiveram êxito enorme, até nos círculos mundanos. Todos se riram dos casuístas jesuíticos citados, dos seus nomes bárbaros, das suas opiniões abstrusas e expressões obscenas. Ao mesmo tempo, o movimento jansenista recebeu sinais visíveis da Graça divina: o famoso "miracle de la Sainte-Epine", no dia 24 de março de 1656, cura milagrosa da sobrinha de Pascal, por uma relíquia conservada em Port-Royal. A resistência heroica das religiosas a toda a espécie de perseguições transformou-se em fanatismo. Em 1668 encontrou-se uma fórmula

conciliatória, da qual resultou a "Paix de l'Église". Mas, quando o jansenismo havia perdido vários dos seus protetores no episcopado e na corte, renovou-se, em 1679, a perseguição. Após muitas vicissitudes, a vitória dos jesuítas foi definitiva: em 1709, o convento de Port-Royal foi abolido, e destruído o edifício, chegando-se até à profanação do cemitério e bárbara exumação dos ossos dos heréticos. Nem com isso acabou a luta. Grande parte do clero francês e muitos leigos recusaram, de 1713 em diante, o reconhecimento da constituição papal antijansenista "Unigenitus", e, apesar de todas as perseguições, continuou o jansenismo, durante o século XVIII, como força considerável. Um periódico clandestino, as *Nouvelles ecclésiastiques*, publicou-se regularmente e foi muito lido; os jansenistas colaboraram na expulsão dos jesuítas, sobreviveram até à Revolução, e uma corrente jansenista apoiou – até à separação de Igreja e Estado, em 1905 – todas as atividades oposicionistas, antirromanas, no clero francês.

A querela jansenista é o maior acontecimento da história espiritual da França no século XVII. A luta emocionou o país inteiro, menos, talvez, os grandes representantes da eloquência sacra, que continuava majestosamente, como certa da vitória da boa causa. Os meios sociais e literários dividiram-se em dois partidos. Ou se era jansenista, ou antijansenista; não havia terceiro partido; impossível não tomar atitude. Decorridos dois séculos e meio, o caso Dreyfus produzirá espetáculo semelhante. E a semelhança não é aparente. A divisão da França em dois partidos, operada pelo jansenismo, tornara-se permanente. À posteridade os jesuítas afiguram-se os "reacionários", enquanto os jansenistas eram considerados como os partidários da liberdade religiosa, da insubmissão política, do "progresso". As religiosas ascéticas e os eremitas rigorosos quase são festejados como precursores da Ilustração, da Maçonaria, da Revolução, do livre-pensamento. Certos historiadores sentiram, porém o monstruoso anacronismo existente nesses conceitos. A religiosidade ascética do jansenismo nada tem que ver com progressismo e republicanismo; mas, se isso é verdade, será preciso modificar toda a historiografia literária francesa.

Pascal, o criador da prosa moderna, foi jansenista, pelo menos durante certo tempo; Boileau, o legislador crítico da literatura clássica, foi jansenista; Racine, o maior dramaturgo, foi jansenista. Em geral, o jansenismo era o partido dos escritores e intelectuais. Reconhecendo isso, Sainte-

Beuve colocou Port-Royal no centro da literatura do século; o convento teria sido o berço da literatura clássica francesa, e em torno de Port-Royal agrupou Sainte-Beuve todas as grandes e pequenas figuras da época, como amigos ou como inimigos. Desde a publicação da *Histoire de Port-Royal*, de Sainte-Beuve (terminada em 1848), o jansenismo ocupa o centro da história da literatura francesa. Não se conseguiu isto sem certo artifício; e outros críticos observaram a imensa influência que exerceu na literatura clássica um pensador anterior ao jansenismo: Descartes[1061]. O racionalismo analítico de Descartes, o seu espírito metódico, a clareza sistemática das suas exposições, a análise das paixões, tudo isto se encontra na literatura clássica em toda a parte; o racionalista Descartes seria precursor mais conveniente da França moderna, progressista, do que o "grand Arnauld".

Fez-se, com efeito, uma tentativa de apresentar Descartes como "spiritus rector" da literatura clássica[1062]. Os traços característicos da estética cartesiana seriam o ideal de beleza racional e impessoal assim como Madame de La Fayette e Racine o realizaram; a perfeição da clareza lógica, realizada em Bordaloue; a imitação da natureza, pregada por Boileau. Hoje, poderíamos acrescentar que até o conformismo político e religioso de Descartes, submetendo-se exteriormente aos poderes estabelecidos, é típico dos súditos de Luís XIV.

Contra essa interpretação cartesiana da literatura clássica levantou-se com energia a voz de Brunetière[1063]. A ideia fundamental do cartesianismo é a identidade de pensamento e ser; daí o valor objetivo da ciência, a onipotência da Razão, o progressismo, o anti-historicismo de Descartes, que é inimigo quase violento da erudição clássico-filológica. E seria este cartesianismo o fundamento do classicismo? Corneille, Pascal e Bossuet não foram cartesianos, e que seria o classicismo sem eles? O número dos cartesianos professos, no século XVII, é surpreendentemente reduzido. Dos "clássicos", só Arnauld e Nicole, os autores jansenistas da *Logique de Port-Royal*, são cartesianos. O que parece cartesianismo na literatura francesa do século XVII é antes um traço característico da literatura francesa inteira: o gosto da exposição sistemática, da clareza metódica, da composição simétrica. Os "clássicos" do século XVII não precisavam de Descartes para aprender isso. A influência do cartesianismo nas letras francesas reside na sua capacidade de pôr em dúvida sistemática todas as "fables convenues".

Mas os clássicos foram partidários das “fables convenues”; e só no fim do século, com Bayle e Fontenelle, principia uma fase de cartesianismo céptico. O classicismo não é cartesiano[1064].

O que parece, nos doutrinadores do classicismo, racionalismo cartesiano é, muitas vezes, intelectualismo aristotélico; a poética do classicismo é aristotélica. O conformismo político e religioso, típico do século, aparece como conformismo literário nos dramaturgos e moralistas; submetem-se eles, muitas vezes a contragosto, às regras dos teóricos, para conservar a liberdade íntima. E desta se servem todos ou quase todos os clássicos para se tornarem jansenistas. No gosto da análise psicológica, sobretudo da autoanálise, reconhece Peyre[1065] um traço característico do classicismo francês. A literatura francesa é, entre todas, a que revelou a maior curiosidade psicológica; só na França existe, ao lado da psicologia profissional dos filósofos e professores, outra psicologia, a dos dramaturgos, romancistas e moralistas, a psicologia dos homens de letras; assim como na Igreja existe, ao lado da psicologia dos professores tomistas, a outra psicologia, empírica, dos confessores, grandes conhecedores das paixões e angústias humanas. E a analogia vai mais longe: a psicologia literária dos franceses é realmente produto do confessionário. Nasceu nas conversas de religiosas, damas e penitentes com os confessores jesuítas ou jansenistas, na correspondência dos diretores espirituais com os consultantes, nas meditações e anotações autobiográficas dos homens do mundo e do convento. A curiosidade e arte psicológica de Marivaux, Abbé Prévost, Rousseau, Constant, Stendhal, até Mauriac e Gide, e a crítica psicológica de Sainte-Beuve, provêm da querela jansenista. Nesse sentido, Sainte-Beuve tem razão para sempre: a literatura francesa moderna nasceu, com Pascal e Racine, em Port-Royal. Neste sentido, todos os clássicos são mais ou menos “jansenistas”, isto é, adeptos da análise e autoanálise psicológica. Até o pessimista, um tanto cínico, La Rochefoucauld, elaborou as suas observações psicológicas no salão da jansenista Madame de Sablé.

Mas são “jansenistas” entre aspas. Nenhum deles é jansenista de todo o coração. Na melhor das hipóteses, são “simpatizantes”, e no caso importantíssimo de Racine trata-se de uma ambivalência, oscilação entre amor e ódio. Evidentemente, havia outras influências – cartesianas, aristotélicas, humanísticas – que se opunham ou sobrepunham ao império do jansenismo.

Chamar "jansenista" ao classicismo inteiro é uma simplificação tão inadmissível como chamar-lhe "cartesiano". Rigorosamente, só Arnauld e Nicole são jansenistas autênticos, e estes também são cartesianos, o que demonstra a necessidade de estudar mais de perto as filiações contraditórias. E Arnauld e Nicole não são escritores de primeira ordem. Pode-se até afirmar que nenhum escritor de primeira ordem foi jansenista autêntico. E Pascal? Não seria ele o gênio literário de Port-Royal? Com o caso de Pascal convém iniciar aquele estudo analítico das correntes que informaram o classicismo.

Blaise Pascal[1066] não foi poeta, nem dramaturgo, nem romancista; é o primeiro grande prosador francês, mas não o maior; contudo, é o gênio literário mais completo da nação francesa. É até um gênio universal, à maneira da Renascença: é o grande matemático e físico, o estudioso das seções cônicas, da hidráulica, o criador da geodésia barométrica e do cálculo das probabilidades. Pascal é, segundo sua própria expressão, um "esprit géométrique"; mas distingue-se de todos os outros espíritos geométricos pela angústia que o objeto dos seus estudos lhe inspira. Onde os outros observam, medem e calculam, Pascal fica assustado: "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie." E nessa citação, que se tornou lugar-comum, está Pascal inteiro: a angústia desesperada em face de problemas da epistemologia, da metodologia astronômica e teológica. Pascal é um melancólico de nascença; as doenças físicas que lhe minaram o corpo produzem estados de alma mórbidos, pessimismo e desespero, de que só uma iluminação súbita o arranca, um "renascimento" místico: "Feu Certitude Certitude Sentiment Joie Paix!"

Evidentemente, não se trata de um mero especialista em matemática e física. Será até precipitado incluir o seu nome entre os promotores decisivos do progresso científico: outros motivos, subentendidos, o animaram. Pascal é do número daqueles que destruíram o domínio da física aristotélica; mas a sua vítima é menos o próprio Aristóteles, a quem conhecia mal, do que o aristotelismo dos comentadores. Eis a primeira distinção que se impõe. Aristóteles fora o fundador das ciências experimentais; o defeito das suas pesquisas reside na impaciência tipicamente grega, que se contenta com o primeiro resultado empírico e logo se volta para as deduções lógicas. Os aristotélicos de todos os tempos satisfizeram-se com as deduções. Pascal

retorna ao experimento, mas com a impaciência do próprio Aristóteles. Partindo de começos geniais, não termina coisa alguma, porque a sua verdadeira curiosidade não diz respeito à física, mas à metafísica. Neste sentido, Pascal, antiaristotélico como físico e como jansenista, é uma natureza aristotélica; um grande "outsider", um físico entre os homens da religião, homem da religião entre os físicos. Revela mistérios dos cones e dos líquidos, e no fundo é outra revelação apenas que lhe importa, aquela que explicaria o mistério do qual os experimentos nem sequer se aproximam: o mistério da "condição humana". Parece mesmo que foi Pascal que transformou essa expressão dos pregadores e moralistas em termos de filosofia moderna. A "condition humaine", generalização pessimista da sua própria situação angustiosa, é o problema de Pascal, essa mistura esquisita de capacidades espirituais e misérias físicas, e o pensamento invariavelmente voltado para a morte: "Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste: on jette enfin de la terre sur la tête, et en voilá pour jamais." Mas não é simplesmente a obsessão da morte; é o sentimento da morte lenta e permanente em nós, da perversão inexplicável das nossas capacidades. "Ce qui m'étonne le plus est de voir que tout le monde n'est pas étonné de sa faiblesse." Isso é consequência da indiferença religiosa, porque só a religião conhece "à fond notre nature, tout ce qu'elle a de grand et tout ce qu'elle a de misérable". A verdadeira religião é a que resolve esse problema: a religião cristã explica-nos a grandeza do homem como criatura de Deus, e a sua fraqueza pelo dogma do pecado original. É o dogma de Pascal. Mas esse dogma não é propriedade exclusiva dos jansenistas; só a interpretação do pecado original é indiferente no calvinismo, de que Pascal está afastado por circunstâncias exteriores e pelo calor das suas emoções religiosas, e no catolicismo, no seio do qual Pascal nasceu. Mas quem agora domina, na Igreja católica, são os jesuítas, que "facilitam" a religião, permitindo por motivos políticos e "políticos" o ingresso dos pecadores no templo, substituindo a angústia pelo uso mecânico dos ritos. "C'est en faisant tout comme s'ils croyaient, en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fera croire et vous abêtira." Os jesuítas perverteram o sentido da religião cristã; por isso, Pascal torna-se aliado dos antijesuítas profissionais, dos jansenistas, e eis a segunda distinção que se impõe: Pascal tornou-se partidário de Port-Royal, Pascal

escreveu as *Lettres provinciales*, uma das maiores obras da eloquência francesa. Voltaire encontrou reunidos nessa obra o grande *pathos* de Bossuet e a comicidade de Molière; e, com efeito, em Bossuet não há nada mais sublime que a ameaça pascaliana contra os jesuítas, advertindo-os de que Deus poderia remover do altar os candelabros deles; e em Molière não há nada mais cômico do que a enumeração burlesca dos nomes extravagantes dos casuístas jesuíticos, com a pergunta "ingênua" no fim: e estes todos seriam cristãos? Talvez sejam as *Lettres provinciales* a única obra moderna comparável aos grandes discursos de Demóstenes, e, assim como estes, as *Lettres porovinciales* também são injustas. Pascal não desdenhou o uso de citações alteradas; a sua dialética está cheia de sofismas; confundiu o papel dos juristas da casuística, indispensável em todas as religiões organizadas, com o dos santos e místicos, ao qual aqueles não aspiraram. Mas o efeito da polêmica era destruidor. Até hoje, os jesuítas não foram capazes de restabelecer o seu renome, e em muitas línguas a palavra *jesuíta* conservou a significação de hipócrita astuto. Houve quem considerasse a polêmica das *Lettres provinciales* como início do estilo satírico em matéria religiosa, do voltairianismo; mas cumpre observar que a polêmica da Reforma e Contrarreforma já conhece a sátira maledicente, e que o uso mecânico dos ritos talvez tenha sido maior estímulo à indiferença religiosa do que qualquer ardor polêmico. Por outro lado, a profunda seriedade do autor das *Pensées* desmente aquela apreciação das *Lettres provinciales*, no sentido da polêmica maliciosa do século XVIII. Parece, no entanto, que os próprios jansenistas não estavam edificados com certos processos polêmicos do seu aliado. As *Lettres provinciales* já tinham sido o maior serviço que Pascal pudera prestar a Port-Royal. Depois, separaram-se os caminhos.

O desgosto de Pascal com os subterfúgios dos jansenistas, fazendo as distinções mais sutis a respeito de "assinar", "não assinar" e "assinar com reservas mentais" os documentos de submissão, não foi decisivo; tampouco foi decisivo o seu desejo de morrer no seio da ortodoxia católica. A grande diferença entre Pascal e os jansenistas está nos processos apologéticos.

Pascal é poeta em prosa. Já o compararam, como poeta religioso, a Dante; já se consideraram as *Pensées* como um monólogo shakespeariano no grande drama dessa alma. Mas as *Pensées* não são uma confissão poética; são uma apologia do cristianismo. Pascal pretendeu demonstrar a

verdade cristã, assim como se demonstra uma verdade geométrica, e a tragédia da sua inteligência consiste na sua incapacidade de apresentar essa demonstração. Um Nicole, bom católico e bom cartesiano, acreditava firmemente nas demonstrações lógicas e históricas em matéria apologética. Pascal, não. E a única saída do seu cepticismo foi o "salto mortal" de renunciar à certeza lógica para conseguir a certeza empírica. "Dieu d'Abrahan, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob; non des philosophes et des savants." Esse famoso grito do *Memorial*, testemunho da sua conversão, pode ser tido por declaração de falência do matemático; mas é a profissão de fé do físico, que só confia no experimento visto e controlado. É o credo do existencialista. "Je ne crois que les histoires dont les témoins se feraient égorger." Os mártires não são testemunhas da fé revelada e escrita, mas no próprio ato do martírio está a demonstração da fé "que está por cima de toda a razão". Esse existencialismo meio céptico é profundamente anticatólico e devia aborrecer a Nicole, na sua qualidade de jansenista, e também na sua qualidade de cartesiano. O anticartesianismo de Pascal é a explicação da famosa frase: "Le coeur a ses raisons que la raison ne connait point." O cartesianismo pretende submeter todos o setores da atividade mental às regras da "Raison", e, se a religião não se revela "raisonnable", então Descartes a exclui das suas cogitações, como assunto marginal. Para Pascal, a religião está no centro de todas as cogitações, e o seu empirismo – que tem, outra vez, algo de aristotélico – leva-o a uma distinção fundamental, que só hoje pode ser plenamente compreendida: nem para todas as ciências serve o mesmo método; são diferentes o método indicado para as ciências matemático-físicas, e o método das "ciências do espírito". Nestas, na história, na metafísica, na teologia, não existe a certeza matemática das demonstrações lógicas e temos de contentar-nos com probabilidades. As demonstrações históricas não oferecem nunca certeza absoluta. Esse pensamento é, do ponto de vista católico, altamente herético; daí os traços pascalinos no pragmatismo dos modernistas, que chegaram a distinguir as certezas da fé e as probabilidades da historiografia. Pascal não tem medo da mera probabilidade: é o máximo possível que o espírito humano pode conseguir em assuntos existenciais. Eis o sentido do famoso "pari de Pascal": "Pesons le gain et la parte, en prenant croire que Dieu est. Estimons ces deux cas: si vous gagnez, vous gagnez tout; si vous perdez, vous ne perdez rien. Gagnez donc

qu'il est, sans hésiter." A argumentação é, sem dúvida, contrária à metodologia da dogmática católica; mas Pascal não fala do dogma, e sim de necessidades vitais da alma angustiada: "Oui; mais il faut parier." Permanece a objeção dos primeiros leitores das *Pensée*: apostar em matéria tão grave como a existência de Deus é blasfêmia. Mas, responde Pascal outra vez, "il faut"; para chegar a Deus, tudo serve e a expressão dessa angústia violenta tem de ser violenta, original – enfim, poética. Pascal responderia aos assustados: "Estais aborrecidos não com o pensamento, mas com a sua expressão literária; ora, assim como a física e a teologia têm os seus métodos próprios, assim a literatura tem também o seu, capaz de nos emocionar e convencer." Seria a Declaração de Independência da literatura moderna, da qual Pascal criou uma língua – "il a fixé la langue" – e uma prosa capaz de exprimir igualmente os raciocínios do "esprit géométrique" e as emoções do "esprit de finesse", de tal modo que essa prosa substituiu a própria poesia. Em compensação, revelam-se na sua prosa científico-poética todas as suas contradições dialéticas entre ortodoxia dogmática e cepticismo humanístico, entre curiosidade científica e a angústia existencialista. E por isso esta prosa se presta a equívocos e a interpretações erradas de toda espécie.

A exegese pascaliana percorreu uma história longa e dolorosa[1067]. Começa com as polêmicas entre jansenistas, católicos e libertinos a respeito da ortodoxia das *Pensées*; continua com a pretensão dos protestantes de considerar Pascal um dos seus; prossegue com o ódio dos "filósofos" do século XVIII contra o pessimista metafísico; continua com a interpretação romântica da vida de Pascal como tragédia da alma religiosa, tragédia escrita por Sainte-Beuve, vivida por Lamennais e tantos outros apóstatas, esmagados entre a ortodoxia e o mundo. Pascal já não é o "anticlerical" dos pós-jansenistas. Renan e Nietzsche odeiam e admiram "o maior e mais infeliz dos cristãos", a mais ilustre vítima do cristianismo que esmaga o homem natural. Os modernistas católicos, por volta de 1905, reclamam Pascal como percussor do seu pragmatismo; e pelo menos é verdade que Pascal influiu no método apologético do Cardeal Newman, reivindicado como santo do modernismo. Os "neocatólicos" de 1920 reconheceram em Pascal o espelho das suas próprias angústias dentro da ortodoxia penosamente mantida. Pascal tornou-se o santo patrono dos descrentes, o gênio religioso no

deserto do cepticismo e da indiferença. Comparam-no a Kierkegaard e a Kafka; como estes, Pascal teria descoberto ou antes redescoberto a incompatibilidade fundamental entre o cristianismo e o mundo. Adoram-no como precursor de Heidegger e Sartre, como doutor do existencialismo.

Em meio dessa nuvem de interpretações, Pascal continua na sua imensa solidão, a dos grandes gênios religiosos da humanidade; ou antes, a solidão dos que, como Agostinho, Lutero, Kierkegaard, morreram para este mundo para nascerem outra vez; os "twice-born" da psicologia religiosa de William James. "Console-toi, tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais trouvé..." – só isso lhe importa. E isso não é jansenismo; é antes antijansenismo. Porque o ponto de partida do jansenismo é teocêntrico: Deus confere, arbitrariamente, a graça aos seus eleitos; e o ponto de partida de Pascal é antropocêntrico: procura sair das misérias da condição humana. Em comparação com os jansenistas, Pascal é humanista. E não poderiam ser mais diferentes do que são os resultados do movimento psicológico-religioso: nos jansenistas, temor e esperança da Graça do "Deus absconditus", do qual a criatura está separada pelo abismo dialético; em Pascal, "Feu Certitude Joie" da união mística com Deus, que o jansenismo exclui. Nele se reúnem empirismo, jansenismo e mística; e eis um dos motivos da grandeza contraditória do seu gênio. Em todos os tempos Pascal encarna a inquietação das almas, crentes ou descrentes, para as quais mundo e vida são mistérios indecifráveis. Pascal é o mais anticlássico dos espíritos; mas, em virtude daquela combinação de empirismo científico, jansenismo cartesiano-anticartesiano e psicologia mística – que é a combinação básica, a disposição mental dos classicistas franceses – Pascal, disciplinando-se com heroísmo "clássico'", criou-lhes o instrumento de expressão: a língua; a prosa do classicismo.

Os movimentos e figuras que compõem o classicismo francês, revelam-se todos como misturas contraditórias; só os acentos são diversos. O jansenismo, como movimento neoaugustiniano, é antiaristotélico, e por isso antiescolástico e antijesuítico. Mas nessa oposição contra os jesuítas os jansenistas encontram como aliados os dominicanos, antijesuísticos pelo tomismo rigoroso da sua tradição, que é aristotélica. Talvez se explique assim o fato análogo de ser Boileau, grande simpatizante do jansenismo, o representante principal da poética aristotélica. "Imitação da natureza" é a tese central da estética de Aristóteles, e Boileau interpreta:

"Que la nature donc soit votre étude unique".

e:

"Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est animable;
Il doit régner partout, et même dans la fable."

Brunetière[1068] baseou nesses versos a hipótese do naturalismo que teria dominado na literatura clássica – o verdadeiro naturalismo, em oposição ao falso de Zola. Mas é preciso entender o sentido do termo *imitação* em Aristóteles, para evitar o equívoco evidente. "Imitação", segundo a interpretação de Lascelles Abercrombie[1069], significa, em grego, a transformação dos impulsos psicológicos em realizações estilísticas; quer dizer: técnica literária. As famosas regras aristotélicas, das quais Boileau é partidário ortodoxo, fazem parte dessa técnica de transformar o "vrai" em "beau". Daí, o heroísmo e a sublimidade da literatura clássica francesa não deixarem de ser "naturalistas", mas em sentido diferente do moderno. Os clássicos franceses não sentiam contradição entre o "vrai" e o "beau", porque o fim da sua arte não era retratar a natureza bruta, mas educar a natureza humana. A sua literatura é uma literatura de pedagogos e moralistas – eis a influência principal do jansenismo e, podemos acrescentar, do realismo da mística espanhola – e por isso excluem cuidadosamente os elementos caóticos e irracionais da natureza. Eis o que parece racionalismo cartesiano nos versos de Boileau:

"Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix."

"Raison" é o instrumento, não o fim; não se trata de "racional", e sim de "razoável": o classicismo educa para o comportamento razoável na vida,

para a “raison créatrice et prudence épique”[1070]. É uma literatura moralista no sentido de Aristóteles e dos seus comentadores contrarreformistas. Em país de catolicismo contrarreformista, a arte não pode ter outro fim; é o *pendant* fictício da religião e da moral verdadeiras. A arte do dramaturgo e a do romancista justificam-se apenas quando correspondem à arte diferente, mas análoga, do diretor das consciências, do confessor. Os jansenistas eram inimigos da arte profana porque gostavam de monopolizar a outra arte, a da psicopedagogia religiosa. Os chefes principais do jansenismo não são Arnauld e Nicole, mas os confessores Saint Cyran, Singlin e Saci. Bremond[1071] demonstrou que a verdadeira origem do jansenismo estava no ascetismo mórbido de Claude Lancelot, que se privou do conforto da eucaristia, e no rigorismo mórbido de Saint Cyran, que aprovou e aplicou essa praxe; a teoria de Arnauld com respeito à comunhão veio só depois, baseando a praxe na doutrina de Jansenius.

A doutrina, porém, teve origem diferente. Jansenius era bispo de Ypres, e Louvain o centro da sua escola. No protesto contra o semipelagianismo dos jesuítas havia também protesto contra os arminianos, semipelagianos protestantes, que na mesma época inquietaram a Holanda vizinha. O ambiente flamengo-holandês, com a sua tradição erasmiana de humanismo cristão duma “Terceira Igreja”, é preciso estudá-lo para compreender bem o contramovimento do jansenismo, essencialmente anti-humanístico, protestando contra a identificação ou mistura do divino com o humano. Pela mesma razão, o jansenismo é antimístico; acentua o abismo dialético entre Deus e o homem, opondo-se à ideia da união mística, outra tradição flamenga desde os tempos de Ruysbroeck. Arnauld opõe ao movimento místico francês da primeira metade do século XVII a dialética augustiniana de Jansenius, num momento em que a psicologia e a epistemologia de santo Agostinho já haviam sido renovadas por Descartes. Daí provém a atração que o cartesianismo exerceu sobre os jansenistas Arnauld e Nicole é uma tentativa de racionalizar, transformar em pedagogia cartesiana a psicopedagogia dos grandes confessores. No fundo, o jansenismo é uma tentativa de condensação em fórmulas teológicas, razoáveis, do problema angustioso da Graça, tema principal das conversas no confessionário.

Os “filósofos” e enciclopedistas do século XVIII não se cansaram de zombar dos jansenistas e jesuítas, clérigos, leigos e até damas mundanas

que quebraram as cabeças e lutaram apaixonadamente por causa dos sutilíssimos problemas teológicos da Graça divina. Poderia haver ocupação mais inútil? Desde Voltaire, a querela jansenista foi tratada como assunto de comédia. Mas não se pode julgar assim sem cometer anacronismo grave. Para o crente, os problemas da Graça e da predestinação são da maior importância. Saber se Cristo morreu por todos ou só pelo "pequeno número de eleitos"; saber se a própria pessoa pertence ao número dos predestinados ao Céu e ao número dos predestinados ao Inferno; saber se a Graça divina é irresistível e salva a todos, ou se o coração petrificado pela concupiscência tem força para rejeitar a salvação; saber se o pecado original nos corrompeu de tal modo que só da Graça se pode esperar a salvação, ou se foi concedido ao homem o livre-arbítrio para merecê-la por meio de obras meritórias: são problemas sutis, decorrentes de antinomias dentro do próprio dogma; não deixam, porém, de ter consequências importantíssimas quanto ao comportamento do homem no mundo. O homem moderno gostaria de dar outros nomes às coisas, nomes tomados por empréstimo à psicofisiologia e à sociologia; mas as coisas permanecem as mesmas: o problema da liberdade e do determinismo não foi resolvido. Assim, a literatura psicológica dos franceses sempre continuou e continuará a debater aqueles problemas teológicos, embora dando-lhes outros nomes. Desde que Sainte-Beuve redescobriu o Port-Royal, "jansenista" é uma das qualificações mais frequentes na crítica literária francesa. Mauriac e Julien Green são chamados "jansenistas"; um romance como *L'École des femmes*, de André Gide, enquadra-se perfeitamente no panorama da luta em torno de Port-Royal.

Mas não se trata apenas de conflitos íntimos e reações psicológicas. Desde que Max Weber e Troeltsch criaram a sociologia religiosa, sabemos da enorme influência da religião no comportamento social dos homens; o calvinismo, com a sua doutrina de predestinação dos eleitos e a moral da ascese intramundana do trabalho, é responsável pela mentalidade que criou o capitalismo, na Holanda, na Inglaterra, na Suíça; a ausência de doutrinas assim é responsável pelo atraso econômico das nações católicas, Espanha e Itália, a partir dos séculos XVI e XVII. Entre os dois polos encontra-se a França, país onde o catolicismo venceu pela Contrarreforma, e onde ao mesmo tempo a burguesia, aliada do absolutismo real, ascendeu à riqueza e à participação no poder. Certas doutrinas do catolicismo medieval, com o

alto apreço à pobreza ou o desprezo do sucesso mundano em face da morte, são incompatíveis com a mentalidade burguesa. Mas a incompatibilidade mais grave existia a respeito da consideração do dinheiro: a filosofia cristã medieval, imbuída de ideias feudais, considera o dinheiro como destinado a ser consumido, enquanto na época moderna só aristocratas ociosos, latifundiários absenteístas e a "jeunesse dorée" podem tomar essa atitude; para o burguês, o dinheiro significa fonte de enriquecimento por meio de colocação de capitais, créditos, empréstimos e todos os negócios que rendem juros. Porém o Direito canônico, criação da época feudal, proíbe peremptoriamente os juros como usura criminosa. Os jesuítas, desejosos de acomodar-se ao mundo moderno para não perderem tantas almas, inventaram certas formas de contratos comerciais – o "contractus trinus", o "titulus lucri cessantis", o "census personalis", o "titulus legis civilis" – para iludir a proibição canônica dos juros. Entre os jesuítas que defenderam tal solução encontram-se Ledesma, Gregorius de Valência, Gretser, Laymann, Tanner, casuístas que também figuram nas *Lettres provinciales*. Ainda no século XVIII, o dominicano italiano Daniele Concina atacou a colocação de capitais em anuidades ("census personalis") e os juros dos empréstimos públicos ("titulos legis civilis"), chamando-lhes "heresias calvinistas". Desta vez, respondeu-lhe, como representante da burguesia católica de Verona, o conde Scipione Maffei, arqueólogo, dramaturgo e jansenista, baseando-se em argumentos do teólogo jansenista holandês Nicolaus Broedersen, que já defendera os juros. Existe, sem dúvida, uma relação íntima entre o problema da Graça e o problema dos juros do capital[1072].

Tratava-se da posição da nova burguesia dentro do sistema da hierarquia social, herdada da Idade Média. Quem se bateu em primeira linha pela acomodação da doutrina social católica foram os jesuítas; as famosas "facilidades" eram, em parte, concessões à burguesia. O papel dos jesuítas era mais "progressista" do que "reacionário". Os "reacionários" eram os jansenistas, porque pretendiam ser mais ortodoxos do que o próprio Papa. No fundo, os dois partidos procuravam conciliações impossíveis. Os jesuítas pretendiam reconhecer a burguesia como "corporação" no sentido medieval, como novo "tiers-état" ao lado das classes antigas, outorgando-lhe certas "facilidades" econômicas, análogas às facilidades morais, mas vedando-lhe a possibilidade de ascensão política. Os jansenistas

recomendavam como solução do problema a volta à ascese medieval; conservando-se, assim, a ortodoxia da doutrina social com respeito à nova classe inteira, possibilitou-se aos membros dessa classe, como indivíduos, a "ascese intramundana do trabalho" e, como consequência, a ascensão individual à riqueza ilimitada. A solução jesuítica satisfez os desejos dos pequenos-burgueses; era, no entanto, incompatível com as pretensões mais exigentes, econômicas e outras, da grande burguesia. A solução jansenista satisfez a "noblesse de robe", as grandes famílias da Justiça parlamentar e da alta burguesia provinciana; mas era incompatível com o caráter econômico, essencialmente pequeno-burguês, da nação francesa. O malogro das duas soluções levou à indiferença religiosa, à laicização da burguesia francesa, com a Revolução e o anticlericalismo da Revolução como resultado final[1073].

A significação social da querela jansenista é a luta de ascensão da burguesia, luta que se travou nas fórmulas teológicas da época barroca. É o processo do Barroco. A expressão literária desse processo é o classicismo francês, compromisso entre as tendências contraditórias da época. A teoria literária do classicismo é aristotélica, isto é, provém do aristotelismo dos teóricos contrarreformistas da Itália. Neste sentido, o classicismo é barroco; o primeiro grande partidário das "regras aristotélicas" foi o "précieux" Chapelain. O conteúdo do classicismo é jansenista; sobre isso não pode haver dúvidas, depois dos estudos de Brunetière. Mas a angústia religiosa é atenuada, até certo ponto abafada, pelo racionalismo cartesiano, que encontra a sua expressão pura nos realistas e naturalistas da poesia burlesca e do romance picaresco. E a forma exterior dessa mistura de elementos heterogêneos é o aristocratismo, em que estão acordes Corneille e La Rochefoucauld, Bossuet e Racine: a sublimidade trágica e a "ardeur épique". Aristocratismo, naturalismo, mística e aristotelismo: eis os quatro elementos constitutivos do Barroco. Contudo, cumpre admitir que o classicismo francês se distingue de toda a literatura barroca. O Barroco é retórico, exuberante, excessivo, angustiado, "clair-obscur"; o classicismo francês é sóbrio, temperado, equilibrado, claro, é a expressão máxima da famosa "clarté française". Peyre[1074] reconhece nessa clareza as virtudes essenciais do povo francês: "l'économie, la tempérance, la peur de l'excès et la peur du risque". Contra essa identificação está a hipótese de Hatzfeld de que o

classicismo é a forma francesa do Barroco. O próprio Peyre invoca, aliás, a opinião de Gide[1075] acerca do fundamento da "clarté classique" em qualidades morais, que não são fatalmente as da nação inteira; Peyre fala em "vertu bourgeoise", e cita uma frase do grande aristocrata La Rochefoucauld: "Ce n'est pas assez d'avoir de grandes qualités, il faut en avoir l'économie." A fachada do classicismo francês é aristocrática; o interior do edifício revela-o como grande casa burguesa, em correspondência exata com a estrutura do Estado de Luís XIV, rei da corte mais aristocrática de todos os tempos, sendo este Estado administrado pela burguesia dos "intendants" de "ce grand roi bourgeois". Spengler introduziu na historiografia o termo mineralógico *pseudomorfose*; certas substâncias minerais, embora havendo passado por profundas transformações da sua composição química, cristalizam, na forma primitiva, enganando o mineralogista a respeito da composição do cristal; ou então, uma substância mineral preenche o lugar de outro mineral, de composição química diferente, tomando-lhe emprestada a forma cristalográfica. O classicismo francês é uma pseudomorfose assim: o cristal é aristocrático, o conteúdo é burguês; a presença dos outros elementos barrocos, é possível diagnosticá-la pelo estudo dos movimentos anteriores da literatura francesa e das influências estrangeiras.

Essa definição do classicismo francês torna dispensáveis as classificações artificiais segundo os gêneros, nas quais gênios tão diferentes como Corneille, Racine e Molière se acham reunidos como "dramaturgos de primeira ordem"; Madame de La Fayette, como moralista, é separada de Racine e colocada ao lado de La Rochefoucauld, ou, pior ainda, ao lado de Madame de Sévigné, pelo simples fato de serem mulheres; e La Fontaine, porque foi o único fabulista da época, é qualificado como "independente". Na verdade, os independentes são La Fontaine e Molière, mas por outros motivos. Quanto aos outros, é possível distinguir três correntes principais: uma corrente hispanizante, romântica, jesuítica, à qual pertence Corneille; outra corrente, italianizante, aristotélica, que se exprime estoicamente em Balzac e de maneira cristã em Bossuet; e uma terceira corrente, augustiniano-cartesiana, jansenista, que exerce influência dominante sobre todo o resto. A influência espanhola, barroca, revela-se nos começos de um teatro popular de que Hardy é o representante; a intervenção da teoria aristotélica modifica essa evolução, produzindo a tragédia de Corneille. Com o

aristotelismo, entra na França o conceito moral da literatura, do qual são representantes os oradores sacros e os famosos "moralistes"; mas o sentido desse moralismo é logo modificado pelo misticismo da época anterior, berulliana, pelos escrúpulos jansenistas, pelas análises cartesianas. O moralismo francês é uma espécie de arrependimento após as convulsões da Fronde; o espírito burguês impõe uma tranquilização das paixões a seu modo, atenuando-as pelas "bienséances" da estética aristotélica de Boileau: o resultado é a poesia aristocrática e temperada, jansenista e aristotélica, barroca e clássica de Racine.

Boileau, na sátira nona, censura os costumes poucos polidos dos espectadores, nos teatros, dizendo:

"Un clerce, pour quinze sous, sans craindre le holà,
Peut aler au parterre attaquer Attila."

Estes versos encerram preciosa lição, corrigindo uma ilusão de óptica muito frequente, como se o teatro clássico francês tivesse sido apenas aristocrático e literário. O teatro de Corneille, Racine e Molière é, porém, uma criação tão nacional como os teatros mais típicos de outras nações; no século XVIII, ingleses, italianos, espanhóis e alemães não conseguiram imitar aquela arte, que parece universal, mas é exclusivamente francesa. Os críticos, espectadores e leitores estrangeiros sentiram sempre, no teatro francês, certa frieza intelectual, certa dignidade inacessível, explicando isso pela imitação exata dos modelos antigos e pelo público aristocrático e intelectual dos teatros. Mas esses dois motivos não resistem à análise. O principal elemento antigo no teatro francês é a teoria, e esta não difere do aristotelismo mal interpretado dos italianos do século XVI. As tragédias político-históricas de Corneille seriam tão incompreensíveis a um romano como o seriam a um grego as tragédias psicológicas de Racine; tampouco são Harpagon, Tartuffe e Alceste personagens plautinas ou terencianas. O teatro espanhol e o inglês parecem mais nacionais no sentido de mais populares, dirigindo-se à massa, enquanto o teatro francês parece só de gente culta, sobretudo da corte e da aristocracia. É outra ilusão de óptica.

Espetáculos na corte, havia-os também em Madri e Londres, e o gosto barroco das decorações suntuosas, do "teatro de ilusão". É dos jesuítas, de Calderón e do teatro inglês da Restauração; na França, só aparece nos últimos anos da atividade de Corneille e com a infiltração da ópera. A organização do teatro clássico francês[1076] assemelha-se mais à organização do teatro elisabetano: as companhias, conquanto gozem de privilégios e subvenções reais, representam o seu repertório principalmente na cidade, perante o público burguês, e aqueles versos de Boileau já revelam o que os documentos pormenorizam: todas as classes da sociedade participaram da paixão teatral, que era tão viva como na Espanha ou na Inglaterra. A extrema simplicidade das decorações não decorria de uma vontade de estilização, e sim do senso de economia, considerando-se particularmente que as companhias levavam o repertório também às cidades da província; e o público era tão pouco exigente quanto em Londres. O teatro clássico francês tem larga base popular. Fora literário apenas no século XVI: teatro de humanistas eruditos, destinado à leitura ou, quando muito, à representação nos colégios, assim como as peças "experimentais" dos italianos contemporâneos ou dos primeiros "University wits". Robert Garnier é grande poeta; mas a sua poesia teatral não pertence ao teatro vivo. A origem do teatro clássico antes se encontra nas representações populares, desprezadas por aqueles humanistas: nas últimas "moralités" e "mystères", teatro burguês-medieval em pleno século XVI e até no começo do século XVII, em competição com as companhias de atores viajantes, dessas que Scarron descreveu no *Roman comique*. Na Inglaterra, pela mesma época, gente culta, os "University wits", começou a escrever para o teatro popular; e o mesmo aconteceu na França. Nasceu assim o teatro de Alexandre Hardy[1077]. Na sua ânsia de apresentar assuntos sempre novos – o consumo foi grande – Hardy gostava de utilizar enredos espanhóis, e nenhum teatrólogo francês se assemelha tanto aos dramaturgos espanhóis quanto Hardy: na fertilidade imensa, na escolha dos assuntos mais variados, na composição incoerente e novelística, na adaptação de todos os enredos – mitológicos, históricos, pastoris, fantásticos, tragicômicos – ao gosto do espectador burguês, parisiense. Até o seu estilo bombástico e, às vezes, involuntariamente cômico, o aproxima da dramaturgia do ator que recita no *Hamlet*, e do qual Polonius afirma ser o melhor ator do mundo, "either for

tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral". Os burgueses de Paris aceitaram tudo de Hardy, inclusive porque ele representava o seu drama de maneira que lhes era familiar: perante decorações "simultâneas" – as "mansions" – do palco medieval. Mesmo para os enredos mais romanescos Hardy usava apenas de uma decoração, imutável, e Rigal acredita encontrar nessa *mise-en-scène* a origem da "unidade de lugar" do teatro clássico.

Hardy é o criador do teatro francês; o primeiro que escreveu peças não para serem lidas, mas para serem representadas. Daí suas concessões ao gosto burguês e popular, o seu "romantismo teatral" à maneira espanhola, o estilo involuntariamente cômico, porque burguês, das suas cenas patéticas. Contudo, Hardy é um escritor culto, que apenas condescende com o gosto das massas; no íntimo, permanece poeta, se bem que medíocre, e não impenetrável às exigências literárias. As "peripécias" surpreendentes nas suas tragicomédias pretendem impressionar os espectadores, mas podem também ser interpretadas como elemento aristotélico; segundo as doutrinas de Speroni, a peripécia era considerada como preparação indispensável da "catarse". Ela tem certamente essa função no *Pyrame et Thisbe* (1617), de Théophile de Viau, peça "précieuse", vale dizer, barroca, representada para o Hôtel de Rambouillet. É o começo da síntese francesa de teatro popular e teatro aristotélico, *pendant* das sínteses de teatro popular e teatro culto na Espanha e na Inglaterra.

A estética aristotélica é de origem francesa: Scaliger[1078] era francês. Os seus discípulos italianos – Castelvetro, Riccoboni, Ingegneri – tornaram-se conhecidos na França. Discípulo dos italianos é o "précieux" Chapelain[1079], que na *Lettre sur l'art dramatique* (1630) propõe as famosas "três unidades" pseudo-aristotélicas: unidade de ação, de tempo e de lugar. Discípulo dos italianos é Jean de Mairet[1080], autor de pastorais e comédias em estilo italiano; no prefácio da *Silvanire* (1625), recomendou as três unidades, e a sua *Sophonisbe* (1634) é a primeira tragédia estritamente "regular" em língua francesa. Não é por acaso que a peça trata o mesmo assunto da tragédia de Trissino. Assim como Trissino, na evolução do teatro italiano, também Mairet representa, na evolução do teatro francês, a fase "grega", fase transitória. O verdadeiro teatro barroco principia sempre com a influência de

Sêneca. O senequismo de Garnier, tão importante na história do teatro inglês, já não podia exercer influência na França. Mas o grecismo de Mairet é logo substituído pelo novo sentimento de Georges de Scudéry[1081], cuja *Mort de César* apareceu no ano do Cid; já dois anos antes, em 1634, Paris vira a mais senequiana das tragédias francesas, o *Hercule mourant*, de Rotrou, que precede imediatamente Corneille[1082].

O classicismo francês aproveita-se das lições da Antiguidade; mas não se deixa dominar por elas. Malherbe colocou o "sens commun", virtude tipicamente burguesa, acima da imitação servil dos modelos greco-romanos. O teatro francês evitou o erro dos italianos, a imitação dos horrores da tragédia de Sêneca. O "sens commun" inspira as "bienséances" do palco, atenuação burguesa dos choques sangrentos e conflitos apaixonados. Os primeiros teóricos franceses conhecem a poética aristotélica dos italianos, mas compreendem-na de outra maneira; as "regras" significam, para eles, meras normas estilísticas, leis de mecânica da cena. Quando aparece a primeira grande tragédia barroca do teatro francês, *Le Cid*, eles reagem logo. Até o cardeal Richelieu acredita perceber na glorificação do duelo uma ameaça contra a "bienséance" imposta pelas leis do Estado, e Chapelain interpreta os *Sentiments de l'Académie sur le Cid* (1638), que não são sentimentos amistosos. Os teóricos fizeram adaptar o aristotelismo barroco ao gosto francês. Corneille representa o próprio Barroco francês.

O chamado "classicismo francês" é tão pouco "clássico", no sentido da Antiguidade greco-romana, e tão autenticamente francês, que os críticos estrangeiros chegam, quando muito, a uma admiração fria e algo hipócrita. Desde a tentativa infeliz dos classicistas franceses do século XVIII de impor Corneille e Racine como modelos a todo o mundo, a resistência tornou-se cada vez mais forte. Quanto a Racine, existe ainda a possibilidade de se preferir sua poesia à sua dramaturgia. Quanto a Corneille, porém, que é só dramaturgo, essa possibilidade desaparece. Pierre Corneille[1083] é para os estrangeiros o "clássico" que os críticos franceses apresentam; isto é, não seria um verdadeiro clássico. Mas será isso um defeito? Na verdade, Corneille é maior do que o seu classicismo.

As comédias de Corneille – *La Galerie du Palais*, *La Place Royale*, *Le Menteur* – são pouco cômicas; já foram chamadas de "dramas burgueses", e o adjetivo é sobretudo importante nessa definição. Corneille é um burguês

de Rouen, e nunca perdeu os hábitos do provinciano um tanto extraviado na Corte. O ambiente da capital deslumbrou-o. Nas comédias, fez a tentativa de desembaraçar-se, reduzindo o novo ambiente a dimensões cômicas. Nas tragédias, tentou engrandecer-se a si mesmo, até à altura dos reis e príncipes de que a realidade e a sua imaginação povoaram esse grande mundo. O seu mestre na realização desses instintos dramatúrgicos não foi outro grande dramaturgo, mas o seu professor de Retórica no colégio dos jesuítas em Rouen. Na aula de Retórica aprendeu Corneille o que para o futuro as teorias estéticas lhe confirmaram: que só grandes caracteres e acontecimentos extraordinários merecem memória perpétua; e de grandes caracteres e acontecimentos extraordinários estava cheia a sua alma de burguês provinciano, tímido e sonhador. Como dramaturgo, Corneille não fez outra coisa senão exteriorizar seu deslumbramento íntimo. Mas não sucumbiu: impondo-se aquela severa disciplina moral que também aprendera na casa paterna e no colégio, baniu do palco a série infinita de acontecimentos exteriores e violentos, assim como os apresentavam os seus primeiros modelos, as peças espanholas. Introspectivo, Corneille reduziu os acontecimentos exteriores a um mínimo, deslocando o interesse dramático para o foro íntimo das suas personagens; criou um teatro de conflitos psicológicos, invisíveis. O importante no *Cid*, em *Horace*, em *Cinna*, em *Polyeucte*, não é o duelo, a luta fratricida, a conspiração, o martírio, mas o conflito entre amor e honra, no *Cid*; o conflito entre patriotismo e amor, em *Horace*; o conflito entre necessidade política e generosidade humana, em *Cinna*; o conflito entre paganismo e cristianismo, em *Polyeucte*. Assim, Corneille criou a simplicidade característica do teatro clássico, a tragédia psicológica dos franceses. O mundo exterior começa a ter importância cada vez menor. Os heróis das peças espanholas ainda são escravos da Providência, do Destino, de fatos complicados e inextrincáveis que se emaranham cada vez mais até o fim trágico; os heróis de Corneille chegam a ser donos dos acontecimentos, forjam os seus próprios destinos; no dizer de Auguste: “Je suis maître de moi...”

Brunetière, Faguet, Lanson, todos quantos escreveram compreensivamente sobre Corneille, protestaram contra o equívoco de interpretar aquelas grandes situações dramáticas como conflitos entre a vontade apaixonada e o dever moral. Na verdade, o conflito é entre paixões diferentes – Corneille é

contemporâneo de Descartes, que escreveu o *Traité des passions* – e o dramaturgo distingue razoavelmente paixões mais nobres e paixões mais baixas, segundo o método da apreciação dos méritos relativos que ele aprendera nos casuístas jesuíticos. O conflito não se dá entre vontade e dever, mas entre vontade e vontade, e a história íntima das suas personagens é uma série de esforços difíceis e dolorosos até conseguirem superar as complicações exteriores e tornar-se senhores do próprio destino. Rodrigue, Auguste, Heráclius, Nicomède, Sertorius – a série imponente de heróis cornelianos – criam os seus próprios destinos; e acontece que com isso fazem história. Os contemporâneos de Corneille não se cansaram de elogiar a profunda verdade dos seus panoramas históricos; e Saint-Évremond chamou-lhe "grande historiador". A opinião surpreendeu-nos; a retórica um pouco monótona em todas as peças, a linguagem sempre igual dos gregos e romanos, espanhóis, bizantinos e hunos de Corneille, correspondem bem à roupagem sempre igual – elmo, couraça, botina – com que todas aquelas personagens aparecem no palco, correspondem ao palácio sempre igual que constitui o fundo de todas as cenas. É um anacronismo perpétuo. Na verdade, porém, retórica, roupagem, palácio, desempenham apenas a função da "compositio loci", nos *Exercitia* jesuíticos: preparação exterior do teatro de acontecimentos de significação universal e permanente, mas invisíveis. A História de Corneille é História ideal, repetindo-se em todos os tempos: teatro dos conflitos entre grandes vontades e paixões políticas. Por isso os contemporâneos o apreciavam tanto: eles, os heróis e combatentes das paixões, conspirações e lutas da Fronde, viram-se representados, a si mesmos, no nível ideal da história romana; porque a história de Roma era considerada, desde Maquiavel, como a história ideal, modelar, do gênero humano. A famosa "virtude" romana serviu de "desculpa", ou antes, de pretexto, ao teatro das paixões desenfreadas – nas ruas de Paris e nos seus palcos – e o ambiente heroico serviu de sentido moral exigido pela dramaturgia aristotélica dos jesuítas. Os romanos de Corneille, sempre falando em pátria, dever, bravura, generosidade e renúncia, são co-responsáveis pelo equívoco moralista em torno do teatro corneliano. São os tipos algo triviais dos exercícios de eloquência na aula de Retórica do colégio jesuítico. Exibem virtudes que se aprendem nos livros antigos e Corneille acredita realmente que a virtude se aprende; se não acreditasse, o dramaturgo não teria

sido aluno dos jesuítas, leitor assíduo de Sêneca e discípulo do estoico cristão Balzac. Além da "virtude antiga", só existe um caminho extraordinário de purificação das paixões, fechado aos pagãos romanos, mas abertos a nós outros: o caminho da conversão. Já por isso – se não houvesse outros motivos – a conversão em *Polyeucte* não pode ser igualada às conversões repentinas dos jansenistas; é antes educação da vontade humana pela intervenção irresistível da Graça divina, e essa noção da irresistibilidade encontra apoio na teologia dos jesuítas.

O elemento mais "clássico" em Corneille é a economia com que usa os recursos do teatro: dentro das linhas simples da composição dramatúrgica e da arquitetura rigorosamente simétrica das cenas e atos, as personagens mostram-se transparentes, perfeitamente caracterizadas pela ação e pelo verso. A língua de Corneille é pouco sugestiva, pouco poética; é expressão direta das situações dramáticas. É sentenciosa apenas para condenar no mínimo de palavras o resultado do conflito psicológico. Então nascem os famosos "mots" citáveis e sempre citados: o "Moi, dis-je, et c'est assez", de Medée; o "Rodrigue, as-tu du coeur", de Don Diègue; o "Qu'il mourut!", do velho Horace; o "Soyons amis, Cinna!", de Auguste; o "Je vois, je sais, je crois", de Pauline; o "Rome n'est plus dans Rome, elle est toue où je suis", de Sertorius. Eis a grande e nobre eloquência de Corneille, epigramática e estoica como a do seu poeta preferido, Lucano. Essa eloquência é responsável pelo equívoco que La Bruyère formulou e todos, depois, repetiram: "Celui-là peint les hommes comme ils devraient être." É verdade que Corneille não pinta os homens como são; mas tampouco como deveriam ser, e sim como gostavam e gostariam de ser. Corneille, segundo a expressão de Schlumberger, é o realista dos sonhos heroicos de todas as almas humanas. Estes sonhos também lhe vivificam as melhores comédias. Dorante, o mentiroso, em *Le Menteur*, pretende menos mistificar os outros do que viver mesmo em ilusões de grandeza. Em *L'Illusion comique*, estes sonhos e ilusões são desmascarados, por um golpe de cena, como façanhas de um pobre ator que imita no palco os gestos dos grandes. Brunetière definiu a tragédia de Corneille como "comédie jouée par des rois". Schlumberger chama Corneille "gênio cômico que falhou à sua vocação". É um exagero espirituoso. Mas esclarece o segredo íntimo de Corneille, que ficou

impenetrável durante séculos; é uma revelação como aquela que o próprio dramaturgo definiu em um dos seus versos mais memoráveis:

"...cette obscure clarté qui tombe des étoiles."

"Obscure clarté" – reconhecemos nessa expressão um dos traços mais característico da pintura barroca. E a revelação do heroísmo como ilusão é ideia tão tipicamente barroca, que daí se origina uma interpretação nova de Corneille, até agora apenas esboçada[1084]. As comédias de desilusão de Corneille desmentir-lhe-iam as tragédias, se a antítese não fosse intencional. Segundo o aristotelismo dos teóricos italianos, a arte se justifica como mera ficção, jogo da imaginação, mas sempre com conclusões morais; e *L'Illusion comique* e *Le Menteur* – "engaño" e "desengaño" – representam esta teoria no palco: a mentira e a ilusão, depois de haverem divertido o espectador, dizem-lhe a verdade, duras verdades de lição moral. As tragédias de Corneille já foram definidas como versões dramáticas dos romances heroico-galantes com as suas complicações psicológicas de amor e bravura, de inverossimilhança extrema. Colocados no palco, tais romances dariam comédias de "illusion comique", representadas por "menteurs". A inegável inverossimilhança nas tragédias de Corneille é, porém, de outra espécie, pela intervenção da consciência histórico-política do dramaturgo. O heroísmo pode ser ilusório; mas a conclusão moral tem de ser real e séria. O juiz, na tragédia corneliana, não é a sociedade, mas a História. O próprio Corneille diz, no primeiro dos seus *Trois discours*: "Les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au dela du vraisemblabe." Mas teria o dramaturgo autorização para inventar e representar coisas "au dela du vraisemblabe?" Não seriam, então, inverossímeis como as invenções gratuitas do "menteur" Dorante? Os contemporâneos aristocráticos o consideram autorizado para tanto porque nas lutas da Fronde se digladiaram realmente paixões e generosidades comparáveis às do *Cid*, de *Horace* e *Cinna*. Corneille, o burguês, é mais modesto e, ao mesmo tempo, mais exigente; mais modesto porque não se acredita autorizado a

inventar enredos trágicos; e mais exigente porque não pretende representar os acontecimentos da história contemporânea, idealizando-os, nem da história francesa, da inglesa ou outra qualquer, e sim os acontecimentos da história ideal, "eterna" que é a história greco-romana. "Il ne serait pas permis toutefois d'inventer ces exemples"; mas: "L'Histoire la doit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules." Todo o teatro barroco precisa do enredo histórico para justificar-se perante Deus e os homens. Os dramaturgos jesuíticos trataram todos os assuntos históricos possíveis – greco-romanos, profanos e sacros, medievais, contemporâneos; e os enredos de Corneille já se encontram todos no repertório dos jesuítas. A preferência que o dramaturgo francês deu aos assuntos da história romana não é suficientemente explicada pela leitura assídua dos *Entretiens sur les Romains*, de Balzac. A história romana era considerada, desde Maquiavel, como história ideal, modelar, de todas as nações, e não é por acaso que o nome do grande italiano aparece nesta altura. Brunetière já observou que se encontram em Corneille, ao lado das frases de heroísmo e generosidade, versos como

> "Tous ces crimes d'État qu'on fait pour la couronne,
> Le ciel nous en absolut alors qu'il nous la donne"

– que poderiam figurar nas meditações políticas daquele contemporâneo de Corneille que era o Père Joseph. Corneille é mais explícito no prefácio de *Othon*; "Ce sont intrigues de cabinet qui se détruisent les unes les autres". Sobretudo as peças da velhice de Corneille – *Sertorius*, *Othon*, *Agésilas*, *Suréna*, e, já antes, *Cinna* e *Nicomède* – apresentam um quadro completo da política barroca, com os seus tiranos, secretários, ministros diabólicos e mártires estoicos; do tirano-mártir não há exemplo mais magnífico, em todo o teatro barroco, do que o imperador Auguste, em *Cinna*. A conversão do romano à generosidade tampouco é uma mortificação da vontade como a conversão, em *Polyeucte*; ao contrário, são triunfos da vontade sobre as paixões, que nos impedem de agir com independência. O mecanismo dramático das peças de Corneille representa, no palco, a transformação da

vontade desordenada em vontade dirigida, conforme os preceitos morais dos seus mestres, os jesuítas. *Polyeucte*, longe de defender o dogma jansenista, exprime antes a doutrina molinista dos jesuítas a respeito do livre-arbítrio; mas não é suficiente a conclusão de que o livre-arbítrio reina no teatro corneliano como lei absoluta. Na verdade, o livre-arbítrio é o grande problema de Corneille, como é o de Calderón. Quanto aos pagãos romanos, basta-lhes como resultado a impassibilidade estoica; e esse estoicismo, aprendido em Sêneca, é bem barroco. Em *Polyeucte*, tal resultado teria sido insuficiente; devia intervir a Graça irresistível da conservação. Existe outra conversão, superior, aquela que Calderón apresentou em *La vida es sueño*, e que se baseia no reconhecimento da vaidade ilusória deste mundo; Corneille, "gênio cômico", chegou ao mesmo resultado em *L'Illusion comique*, que é algo como um "pequeño teatro del mundo".

Uma das diferenças exteriores, porém mais evidentes entre o teatro calderoniano e o teatro corneliano, é constituída pelas chamadas regras aristotélicas – as três unidades de lugar, tempo e ação – que Corneille observou, embora algo contra vontade. Sendo o seu teatro de mentalidade barroca, Corneille não precisava das normas aristotélicas para chegar ao resultado moral que a Contrarreforma lhe prescreveu; mal podia utilizar para esse fim as regras tal como lhe foram propostas pelos teóricos franceses, interpretadas mecanicamente, como meros expedientes da composição dramatúrgica. O maior serviço que a regra das três unidades prestou a Corneille foi a realização da verossimilhança dos seus enredos históricos, em conflito permanente com a vontade de apresentar tragédias "au delá du vraisemblabe". O resultado desse conflito foram, porém, os assuntos cada vez mais complicados, dos quais *Rodogune* é o exemplo mais famoso, injustamente atacado por muitos críticos estrangeiros como se fosse o modelo do teatro clássico francês. *Rodogune* é tão complicada porque os assuntos romanescos à maneira espanhola se condensaram em excesso dentro da rígida forma "aristotélica". Na verdade, o "classicismo" constitui, na carreira teatral de Corneille, apenas uma fase: a segunda. A primeira fase é semissenequiana (*Médée*) ou semiespanhola (*Le Cid*). A segunda fase é a "clássica": a de *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *La Mort de Pompée*. Na terceira fase, parece Corneille voltar aos modelos espanhóis. Mas será que *Héraclius* se baseia em *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, de Calderón, ou

Théodore em *Los dos amantes del cielo*? Não existem provas suficientes de haver Corneille conhecido esses dramas espanhóis. Contudo, o encontro casual seria mais significativo do que a imitação. A dramaturgia de Corneille tendeu naturalmente para a forma calderoniana. Daí a crítica francesa "ortodoxa" não gostar muito das peças de velhice de Corneille, nem sequer de obras-primas como *Sertorius* e *Suréna*. Censurou-se, nelas, a comicidade involuntária de certas cenas trágicas. Mas os críticos esqueceram que Corneille já tinha introduzido, muito deliberadamente, o elemento cômico naquela tragédia superior que é *Nicomède*. As últimas peças de Corneille são mesmo melodramas de tipo calderoniano. O dramaturgo francês libertou-se, enfim, de toda a "vraisemblance", adotando os recursos cênicos da ópera. Uma "pièce à machines" como *La Toison d'Or*, uma "tragédie-ballet" como *Psyché* têm toda a semelhança possível com as últimas peças mitológicas de Calderón. Corneille é, ao lado de Pascal, o representante mais autêntico da tendência barroca dentro do classicismo francês.

No teatro francês do século XVII essa tendência aparece clara em Thomas Corneille e, já antes dele, em Rotrou[1085]. Teria sido um grande dramaturgo, se tivesse a severa disciplina de Corneille. As suas primeiras peças são plautinas, através de modelos italianos. Intervém, depois, a imitação de Sêneca, em *Hercule mourant*. O resultado foi a mistura dos elementos cômicos e trágicos – pela qual Rotrou, como único dramaturgo francês da época, se aproxima dos dramaturgos ingleses. Reunindo grande poder de imaginação cênica e considerável eficiência no verso dramático, Rotrou supera nessas tragicomédias os seus modelos espanhóis: a *Laura perseguida*, de Lope de Vega, em *Laure persécutée*; o *Don Bernardo de Cabrera*, de Mira de Amescua, em *Don Bernard de Carbrère*. Rotrou teria sido capaz de retomar a direção abandonada depois de Hardy, isto é, reconduzir o teatro francês às suas bases populares; o gosto pelas peças de Lope de Vega é significativo. Mas o Barroco classicizado foi, afinal, mais forte. *Saint-Genest*, a tragédia do ator que faz o papel de mártir cristão, se converte no próprio palco e sofre o martírio, é uma magnífica tragédia barroca, digna de figurar entre *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, e *The Roman Actor*, de Massinger. *Venceslas* volta à maneira clássica da segunda fase de Corneille, de cuja última maneira se aproxima *Bélisaire*. Rotrou não conseguiu manter um rumo firme; o teatro francês perdeu com ele as

possibilidades de uma síntese à moda espanhola. Em compensação, ficou aberto o caminho para a evolução da tragédia psicológica, de Coneille a Racine. Para tanto, bastou a eliminação completa do elemento romanesco e melodramático, que se refugiou no teatro dos grandes sucessos mundanos: o de Thomas Corneille[1086]. A sua obra corresponde aos romances heroico-galantes de La Calprenède e da Scudéry; obteve os mesmos êxitos ruidosos; *Timocrate* foi a peça mais representada do século. *Stilicon* é uma tragédia política, nos moldes de seu irmão mais velho, e *Le comte d'Essex* tem algo de uma peça calderoniana; nessas tragédias, o papel da galanteria já revela a vizinhança de Racine. Contudo, Thomas Corneille não é o intermediário entre Pierre Corneille e Racine. O caminho da tragédia psicológica, de Corneille e Racine, não foi direto; interpõem-se mudanças radicais nas condições da criação dramática.

A vitória do absolutismo real sobre a Fronde, por Mazarin, e o estabelecimento da administração burguesa dos "intendants" e da economia mercantilista, por Luís XIV e Colbert, significam o fim da aristocracia de *panache* e da política "maquiavelística"; as últimas peças de Corneille foram rejeitadas pela crítica e pelo público. A política tornou-se prerrogativa do rei e dos seus ministros. A vida pacificou-se e "privatizou-se". Conflitos psicológicos de natureza privada, sobretudo os eróticos, tornam-se mais interessantes. Contudo, já não é possível resolver esses problemas pela vontade forte, como em Corneille: as paixões são menos violentas, porém mais complicadas, os sentimentos, mais delicados; e as possibilidades de solução, menos claras. Análise e auto-análise dos movimentos psicológicos intensificam-se, numa atmosfera de gabinete de estudo, *boudoir* ou confessionário, atmosfera "Clair-obscure". Uma saída dos conflitos íntimos é possivelmente a renúncia estoica do pessimista, como em La Rochefoucauld; outra é a renúncia ascética, de natureza religiosa, como em *La Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette. O cavalheiro barroco, a quem já é pouco útil a espada, transforma-se em "honnête homme"; a "précieuse", em dama. Em vez de se ler romances, consulta-se o confessor, seja ele jesuíta ou jansenista. Até uma dama da alta sociedade como Madame de Sévigné sofre de acessos ocasionais de religiosidade, e Madame de Maintenon é, no fim da vida, uma espécie de religiosa sem hábito. Na segunda metade do século XVII voltam a aparecer figuras religiosas da estirpe do grande

"printemps mystique": Madame de La Vallière, que troca a corte pelo convento; Rance, que funda a congregação ascética de la Trappe; e a Mère de l'Incarnation. Mas a maneira de encarar os problemas místicos é diferente: a querela jansenista inspirou todas as espécies de sutilezas teológicas; a angústia da predestinação substituiu as alegrias da Graça; surge certo fatalismo que corresponde à submissão do súdito ao Estado todo-poderoso. Esse fatalismo é o elemento característico da nova psicologia; nele reside a diferença fundamental entre a tragédia psicológica de Corneille, de tipo romano, e a tragédia psicológica de tipo grego, de Racine.

Os intermediários entre os dois tipos são os "moralistes", na acepção francesa e literária da palavra: observadores do comportamento humano, do alheio e do próprio. Criam as "réflexions", "maximes", "portraits", "mémoires", a epistolografia, a autobiografia, o romance psicológico. Parte desses novos gêneros não têm outro nome senão o francês; é o ramo mais especificamente francês da literatura francesa[1087].

O tipo antigo despede-se com o Cardeal de Retz[1088], o grande chefe da revolução da Fronde contra Mazarin, conspirador consumado, diplomata e demagogo, misto de cardeal da Renascença italiana e de *bon-vivant* da Renascença francesa, com algo de um maquiavelista barroco e algo de " précieux" do Hôtel de Rambouillet. É personagem de tragédia política, à maneira de Corneille, e de romance heroico-galante, à maneira da Scudéry. Mas nenhum desses personagens seria capaz de narrar como ele. As suas *Mémoires* falsificam intencionalmente a verdade histórica, menos para justificar os fatos injustificáveis do que para engrandecer a figura do memorialista vencido que não se arrepende de nada. A sua justificação é a inteligência, que se revela nos penetrantes retratos psicológicos de companheiros e adversários, na complicação dramática das intrigas, na descrição vivíssima do ambiente, na apreciação dos fatos e condensação epigramática das experiências, em aforismos de interesse permanente. O que lhe faltava na vida, falta-lhe também na literatura: o senso moral. Quando muito, admite francamente o elemento criminoso nos seus próprios atos; e essa franqueza aproxima-o de La Rochefoucauld.

La Rochefoucauld[1089] também veio do ambiente da Fronde; mas o que para Retz foi o conteúdo da vida malograda, foi para La Rochefoucauld um engano romântico da mocidade, do qual, infelizmente, nunca se pôde

restabelecer. A vida de La Rochefoucauld é, desde a idade madura, uma velhice prolongada, ocupada em descobrir nos outros os defeitos que lhe haviam causado o fracasso: "o amour-propre" e o "intérêt". Foi preciso ter analisado bem a própria vaidade para poder dizer dos outros: "Quelque bien qu'on nous dise de nous, on ne nous apprend rien de nouveau"; e ter reconhecido bem o próprio egoísmo para descobrir a verdade: "Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui." É o pessimismo de um grão-senhor, preso na poltrona pela gota; na mocidade, foi *dupe* das suas vaidades e interesses, e agora só tem uma preocupação: "n'être pas dupe". Para esse fim, prefere supor sempre os piores motivos, nos outros e em si mesmo, e essa norma só raramente o engana. La Rochefoucauld é infeliz, porque sempre tem razão.

Contudo, a sua sabedoria não é tão exclusivamente racional, como se pensa. "L'esprit est toujours la dupe du coeur" é uma das suas máximas mais preciosas – inversão profana da epistemologia de Pascal. O muito "esprit" de La Rochefoucauld permite concluir ter ele um grande coração, se bem que não muito afetuoso. A sabedoria do Duque é menos o resultado da sua inteligência penetrante que do seu amargo ressentimento de herói frustrado. Não acredita em atos heroicos, nem em sentimentos nobres. O ressentimento envenenara-lhe a fé aristocrática, e desde então vê todos envenenados. "Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés." Esta frase antitética é uma das maiores descobertas da psicologia moderna: o ressentimento como força motriz dos atos morais. Nietzsche levará toda a vida para confirmar a tese.

As *Maximes* repetem cem vezes, da maneira mais variada, a mesma tese psicológica: "Les vices entrent dans la composition des vertus comme les poisons entrent dans la composition des remèdes." Entre todas as frases de La Rochefoucauld, é esta uma das mais espirituosas, porém a menos sincera, porque o Duque só acredita em venenos, e não em remédios. O seu conceito da natureza humana é tão pessimista como o dos jansenistas: corrupção profunda, total. Mas o caso parece-lhe irremediável. Não existe Graça, nem resistível nem irresistível. La Rochefoucauld não é cristão. Da doutrina cristã, diziam os jansenistas, o Duque aceita apenas o pecado original, mas rejeita a salvação. É o anti-Pascal.

Parece dita a propósito La Rochefoucauld a máxima de Pascal: "Diseur de bons mots, mauvais caractère." Mau caráter não era, mas "diseur de bons mots", sim, e de ótimos "bons mots". Em coleção de aforismos transformou ele o romance da sua vida e o drama das suas experiências; e há mais de dois séculos que esses aforismos servem de "thèses" para o romance psicológico francês e para o drama chamado de *boulevard*: cada aforismo uma "thèse". São "concetti" de um "moraliste". La Rochefoucauld é o último dos "précieux", caçando a expressão mais densa, mais certa, mais brilhante; supera o preciosismo, tornando-se o maior aforista de todos os tempos, o clássico do gênero. Mas, em sentido absoluto, La Rochefoucauld não é um clássico. O seu pessimismo é o fruto derradeiro do "maquiavelismo" lendário; um pouco de Antonio Pérez, outro conspirador malogrado; um pouco da fé de Maquiavel na permanência das qualidades, ou antes, dos defeitos humanos; um pouco do estoicismo de Quevedo; um pouco da arte de dizer de Gracián; e muita melancolia, melancolia barroca. "Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement." A sombra da morte cai sobre tudo quanto diz La Rochefoucauld, e o sentimento que o mantém vivo não é a esperança, e sim o desdém. Porque afinal La Rochefoucauld não acredita nem sequer na sua própria psicologia. "On donne de bons conseils, mais on n'inspire point de conduite." A compostura de grão-senhor é coisa que não se ensina a ninguém. La Rochefoucauld é o último grão-senhor da França antiga, antes do "roi bourgeois".

A primeira dama dessa França foi Madame de Sévigné[1090]: inteligente e um pouco leviana, religiosa e alegre, culta e superficial, amável e espirituosa, tão espirituosa que nem uma citação, nem muitas citações, nem a transcrição de uma carta inteira, nem de várias ou de muitas cartas, poderia dar a mínima ideia do seu "esprit"; seria preciso citar todas as 1500 ou mais cartas que a Marquesa escreveu, as mais das vezes a sua filha, Madame de Grignan, que viveu na província, e para quem as cartas da mãe eram o jornal, vindo de Paris, com todas as notícias imagináveis – o "corpus" das cartas de Madame de Sévigné é a enciclopédia do século. A morte de Turenne e a introdução de uma nova moda feminina, o casamento da "Grande Mademoiselle" e o processo contra o ministro Fouquet, a execução da envenenadora Brinvilliers e um sermão de Bourdaloue, uma representação de Racine e uma temporada na estação de águas de Vichy, La

Rochefoucauld discutindo com Madame de La Fayette e Boileau zombando de um jesuíta, a perseguição das religiosas de Port-Royal e o novo romance de Madame de Scudéry, o *lever* do rei e a opressão crudelíssima da revolta dos camponeses na Bretanha, um *te-deum* pelas vitórias do Marechal de Luxembourg e uma excursão ao luar, nos arredores de Paris – tudo isso e muito mais se encontra nas cartas de Madame de Sévigné: a enciclopédia do século, embora só de uma classe da sociedade. O centro unificador dessa massa imensa de palavras espirituosas, maliciosas, sentimentais, elegantes e sinceras é a personalidade da Marquesa: grande dama e excelente mãe, "précieuse" e sabichona, e de uma naturalidade encantadora, gozadora da vida e cristã sincera, até devota, parisiense como ninguém, e, entre os escritores do classicismo francês, a única a sentir a natureza. O estilo de Madame de Sévigné é também assim, cintilando em mil facetas como o seu espírito. É necessário lê-la para ter ideia da escritora, talvez a mais completa da língua francesa. Nada lhe falta para grande dama; para grande dama do século XVII falta-lhe apenas o arrependimento e a penitência.

Outro tipo de grande dama e grande epistológrafa é Madame de Maintenon[1091]. A esposa morganática de Luís XIV, conselheira de suas perseguições religiosas e derrotas políticas, tem fama de fanática sombria, empenhada em expiar a heresia de seu avô Agrippa D'Aubigné; o famoso educandário de Saint-Cyr, que ela fundou, não foi, porém, uma prisão de mocinhas. Fora ela esposa de Scarron, e dispunha de bastante espírito na conversa oral e epistolar; a sua grande paixão literária era Racine. E suas palavras, numa carta, com referência à educação em Saint-Cyr: "On doit moins songer à orner leur esprit qu'à former leur raison" – significam a derrota definitiva do Hôtel de Rambouillet pela razão de Descartes. Diretrizes do século diferentes entre si harmonizam-se tão perfeitamente no estilo sóbrio e na mentalidade clara das cartas de Madame de Maintenon que a propósito dela se pode falar, sem exagero, de espírito clássico; em comparação com Madame de Maintenon, a Sévigné parece uma princesa da Renascença. E daquele espírito clássico é característica uma religiosidade séria, que tem algo da arquitetura da igreja parisiense de Val-de-Grâce e do templo, no palco, em que se representa *Athalie*: é a sombra do Barroco.

A epistolografia como revelação não intencional, conquanto literariamente elaborada, da personalidade, situa-se entre a psicologia dos

"moralistes" e a confissão autobiográfica. Os homens escrevem memórias, para se justificarem ou se consolarem; as damas abrem-se ao confessor ou ao amante, a sua autoanálise é mais direta e particular, precisando, no entanto, de véus protetores contra a curiosidade indiscreta. Escolhem como proteção a alegoria, que já fora recurso frequente do romance heroico-galante; e surge assim o romance psicológico. Com respeito à evolução de novo gênero, Bremond dá grande importância a *La vie du P. Charles de Condren* (1643) do padre Amelote, como primeiro exemplo de biografia psicológica. Será, porém, conveniente observar que o fenômeno do aparecimento desse gênero no século XVII não se limita à França, nem depende dos movimentos de introspecção mística. A introspecção é antes uma das formas do espírito barroco em geral; autobiografias, diários, cartas de confissão, particularmente femininas, aparecem em toda a parte, da Dinamarca até Portugal. Não existe documento mais pessoal que a autobiografia da condessa dinamarquesa Leonora Christina Ulfeldt[1092], filha ilegítima de um rei e mulher de um traidor, presa sem culpa, durante 20 anos, num cárcere do Estado, e que abre a uma posteridade desconhecida a alma dolorosa e patética, a "Jammers minde" da vida malograda. O *pendant* mediterrâneo, confissão de outra mulher traída e presa, são as cartas atribuídas à "religieuse portugaise", Mariana Alcoforado[1093], freira do convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja. A grande experiência da sua vida teria sido o encontro com o Conde de Saint-Léger, depois Marquês de Chamilly, um amor fulminante e rápido como um raio. Saint-Léger tornou-se, depois, marechal de França, lutou em todos os campos de batalha da Europa, casou com uma marquesa feia, e acabou gordo e inútil. A freira teria expiado suas culpas em cinquenta anos de ascese. As cinco cartas ao amante – é duvidosa a autenticidade das sete cartas, acrescentadas depois – foram publicadas em tradução francesa, e constituem um dos problemas bibliográficos mais difíceis da literatura universal. Apesar da insistência de alguns autores portugueses, não pode haver dúvidas – depois das pesquisas de F. G. Green – que se trata de uma mistificação literária e de que as Cartas, escritas em francês, são mesmo obra da literatura francesa. Afirmam-se vestígios de influências das cartas de *Phèdre*, talvez já em *Bérénice*. Mais certa parece a influência no romance de Madame de La Fayette.

Madame de La Fayette[1094] é grande dama como a Sévigné e natureza profunda como a Maintenon; o seu espírito é menos rico do que o da primeira, mais concentrado que o da outra, e seu estilo menos vivo e mais simples. Além disso, Madame de La Fayette é – o que nem a Sévigné nem a Maintenon foram – uma vocação literária. No seu caso, não se trata de cartas, circulando em cópias entre amigos e publicadas meio século após a morte da autora. Trata-se de romances. O gênero era considerado menos decente, e uma grande dama não lhe podia emprestar o nome. Madame de Scudéry publicara os seus romances com o nome do irmão; Madame de La Fayette escolheu o do seu amigo Segrais, poeta bucólico, último discípulo de D'Urfé. Os mesmos três nomes ocorrem a propósito de *Zayde*, o romance heroico-galante de Madame de La Fayette. No fundo, *La Princesse de Clèves* também é um romance heroico-galante; apenas, o heroísmo consiste na confissão da aventura galante e na renúncia: a princesa confessa ao marido a paixão pelo Duque de Nemours, e, responsabilizando-se pela morte do marido, torturado pelas suspeitas, prefere à união com o homem querido o convento. O preciosismo de palavras galantes é substituído pela análise sutil dos sentimentos, ciência psicológica que a Condessa de La Fayette aprendeu com seu amigo La Rochefoucauld. O teatro dos acontecimentos, dados como verdadeiros, teria sido, conforme alega a autora, a corte algo fantástica do rei Henrique II; na verdade, o ambiente não é o da Renascença, é o dos Frondeurs e das suas damas, das carmelitas e dos jansenistas de Madame Acarie e Madame de Sablé.

La Princesse de Clèves é o primeiro romance moderno da literatura francesa, e é – bem caracteristicamente – um romance psicológico. “Elle est vraie”, dizia La Rochefoucauld sobre a sua amiga; e essa qualidade exclui a mentalidade romanesca e o estilo precioso da galanteria heroica. *La Princesse de Clèves* é o romance de um ambiente em que os aristocratas já escrevem cartas e livros em vez de envolverem-se em conspirações e duelos; de um ambiente em que o ócio culto permite a observação dos sentimentos e exige a expressão clara e concisa, emotiva mas reservada. Já não há aventuras senão do coração, e esse coração é aristocrático em outro sentido que não o *panache* dos Frondeurs. A sabedoria psicológica de Madame de La Fayette é comparável à de La Rochefoucauld; a análise é igualmente exata, mas as conclusões são diferentes. Madame de La Fayette, apesar de falar

como no confessionário e indicar o caminho para o convento, não é cristã, porque é personalidade independente, obedecendo só aos imperativos do seu próprio coração; mas conhece uma “vertu”, na composição da qual não entram os vícios, e essa virtude é herança da galanteria heroica: o sentimento de honra. A honra manda à princesa confessar tudo ao marido, a honra manda-lhe renunciar à união com o amante. Trata-se – com relação à personagem e à autora – de damas da grande aristocracia, heroínas do teatro de Corneille, mas sem grandes “mots”, sem brilho retórico. Aristocracia do coração e honra do coração. Mas a honra não é um conceito da religião cristã. Em *La Princesse de Clèves* reina a atmosfera das discussões teológicas em torno da querela jansenista, dos diários íntimos, das correspondências com confessores; uma atmosfera algo sombria, de convento. Mas tudo isso aparece “secularizado”: renúncia estoica, em vez de ascese cristã; amor da própria integridade, em vez do amor de Deus. Madame de La Fayette “secularizou” a ciência de psicologia empírica que séculos de experiência no confessionário tinham ensinado aos observadores da alma humana; e essa “secularização da psicologia do confessionário” é a base do romance psicológico francês: do “abbé” Prévost e de Laclos, de Constant e Stendhal, de Gide e Mauriac. Com *La Princesse de Clèves*, o próprio termo *romance* muda de sentido: o que foi, até então, gênero algo suspeito de indecente, ameaçado pelos anátemas dos confessores, leitura proibida às *jeunes filles* e até aos *jeunes gens* em geral – torna-se gênero sério, capaz de fornecer matéria para *causeries* de salão, reflexões dos “moralistes” e meditações no próprio confessionário. Mais tarde, um novo ramo de profissão literária, a crítica, encontrará na discussão do novo gênero o maior campo das suas atividades. O gênero, do qual *La Princesse de Clèves* é o primeiro exemplo, será o mais poderoso da literatura francesa e, talvez, da literatura moderna em geral.

Mas, no século XVII, *La Princesse de Clèves*, como romance, é uma obra isolada. Historicamente é só compreensível como obra-gêmea de *Bérénice* e *Phèdre*, das tragédias de renúncia de Racine. O jansenismo subjugou a vontade heroica dos personagens de Corneille ao “Destino” da Predestinação. Essa Providência pode ser contrariada pelo Destino infernal das paixões; mas o homem permanece, em todo o caso, joguete entre essas duas forças, perdendo a autonomia da vontade, e esse fatalismo excluiria a

tragédia, que precisa de indivíduos livres e responsáveis; se não fosse a solução da renúncia ascética: solução de madame de La Fayette e, em parte, de Racine. Só em parte, porque Racine não conseguiu livrar-se da forma "clássica" da tragédia, baseada no mecanismo corneliano de conflitos. A libertação parcial, alcançou-a o dramaturgo pelas modificações da teoria aristotélica, pela transformação do aristotelismo à maneira de Sêneca em aristotelismo pseudogrego.

"Enfin Malherbe vint": depois veio Balzac; depois veio Chapelain; depois vieram vários outros e, finalmente, Boileau. A tarefa "classicista" de domar o espírito barroco não era fácil, ao que parece; tinha que começar sempre de novo. O que torna perplexo o observador desse espetáculo é que não há evolução. Todos esses legisladores da estética clássica dizem mais ou menos a mesma coisa. A história da formação do ideal clássico é de grande importância para a história da estética, mas parece de importância muito menor quanto à evolução da literatura[1095]. O mais rigoroso dos teóricos aristotélicos, o "abbé" d'Aubignac[1096], codificou as normas do teatro corneliano; mas a sua obra foi publicada quando já se iniciara a época de Racine. O próprio Boileau foi influenciado, como hoje se salienta, pelo jesuíta Bouhours[1097]; mas ambos só puderam fixar teorias já realizadas por Molière e Racine. A influência das teorias na literatura é menor do que se pensa. A verdadeira importância dos teóricos do século XVII não é de ordem técnica, e sim de ordem moral; a sua tarefa é a justificação da causa literária.

A teoria aristotélica da literatura, e particularmente do teatro, começou na Itália, justificando a poesia, perante o tribunal da Contrarreforma, como instrumento de ensino moral ou como divertimento inofensivo. É outro processo que não acaba. A polêmica contra o teatro é renovada na França dos oradores sacros e dos jansenistas. Pascal e Nicole, os oratorianos e Bossuet estão de acordo nesse ponto: são inimigos do teatro. Pouco adiantam as respostas dos dramaturgos atacados. A proposta de d'Aubignac no sentido de distinguir teatro bom e teatro nocivo, e combater este último pela censura, não resolve a questão, que é de ordem moral e literária ao mesmo tempo. Não é por acaso que as tentativas repetidas de aprofundar a teoria literária partem todas de pessoas de responsabilidade moral: um jesuíta ou um burguês grave com simpatias jansenistas. Mairet e Chapelain compreenderam

as regras aristotélicas apenas como instrumentos de técnica literária; o problema foi a transformação das normas técnicas em diretrizes morais.

Da personalidade literária e teoria poética de Boileau[1098] dão os manuais, desde muito, uma exposição uniforme: homem de coragem moral, imbuído de espírito malicioso de burguês parisiense, inimigo crítico do preciosismo, da ênfase, da poesia burlesca, defensor de Racine e Moilière, teórico da "raison", da "vérité", da "nature", da imitação dos antigos, das regras aristotélicas, da moralidade nas letras; e, também, poeta satírico apreciável. Na verdade, não existe um Boileau só, mas vários Boileaus, e poucos são os escritores cuja reputação tenha mudado tanto durante os tempos que passaram. O século XVIII submeteu-se de bom grado à autoridade crítica de Boileau, e um Voltaire observava as "regras" com pontualidade muito maior do que os próprios amigos contemporâneos do crítico; mas as maiores homenagens foram prestadas, naquele século, ao poeta. Três gerações de "filósofos" deliciaram-se com a magra sátira anticlerical de *Le Lutrin*: as sátiras e epístolas eram consideradas obras-primas de finíssimo estilo horaciano; Pope, Parini e Holberg imitaram-nas. Durante um século inteiro, a França não conheceu outra poesia. Nos frontispícios das edições representava-se o busto de Boileau coroado de louros e rodeado de musas e ninfas, afugentando os fantasmas da ignorância e do obscurantismo. No período que medeia entre Rousseau e a Revolução de Julho, a glória de Boileau revela aspecto diferente. Já não se fala do poeta; o vento do pré-romantismo era forte demais para se aguentar a leitura da poesia de Boileau depois de Rousseau e Chateaubriand. Mas os franceses continuam a ter em altíssimo apreço a teoria literária do mestre, e isso por um instinto de defesa nacional. Porque todas as outras nações europeias deixaram de admirar e imitar o classicismo francês, contra o qual os Lessing e Schlegel, Barretti e Coleridge dirigiram os ataques mais veementes; e Boileau foi sempre a primeira vítima do desprezo deles. Depois de 1830, muda novamente a situação: agora, os próprios franceses responsabilizam Boileau pela enorme derrota literária da França no mundo, excluindo-o do número dos vivos entre os grandes mortos. Desde esse momento, Boileau já não existe para a literatura universal. Mas na França a querela não pode morrer: a condenação integral de Boileau implicaria a condenação do próprio classicismo e, com isso, da época mais importante da história literária francesa. Sainte-

Beuve, que, como crítico do romantismo, contribuíra tanto para a desvalorização daquele escritor, depois recuou um pouco; reconheceu o papel histórico de Boileau, graças ao qual a França, e só ela entre todas as nações, não sucumbiu ao mau gosto barroco; e chegou a celebrar o fino artista do verso e inventor de rimas espirituosas. Esses dois conceitos reaparecem, algo modificados, em Brunetière. O crítico áspero odiava igualmente o naturalismo de Zola e o simbolismo de Baudelaire, que lhe pareciam reincarnações da poesia burlesca e do preciosismo do século XVII. Lutando contra eles, Brunetière julgava-se um Boileau redivivo, e não se cansou de recomendar as teorias do grande mestre do classicismo, campeão da "Raison", da "Nature" e da "Vérité". Chegou a celebrar a poética de Boileau como o verdadeiro naturalismo francês, e a descobrir-lhe na própria poesia um modelo desse "naturalismo clássico", sátira forte, mas moderada nas expressões, digna de sair nas páginas da *Revue des Deux Mondes*. Até a pouco conhecida duodécima epístola, "L'amour de Dieu", lhe pareceu o maior produto poético do jansenismo. Boileau teria sido, se não naturalista, pelo menos realista, o poeta da burguesia parisiense, esboçando quadros divertidos dos *Embarras de Paris*, zombando da aristocracia e do clero, antecipando-se a Candide no elogio do jardim francês; teria sido, quase, poeta para os republicanos moderados de 1900. Os esforços do neoclassicismo maurrassiano para revivificar a teoria literária de Boileau não foram muito vigorosos; ninguém pode hoje perdoar a Boileau o crime de haver eliminado a memória de Ronsard, e justamente os membros mais jovens do grupo da *Action Française* descobriram o valor da poesia francesa barroca, que caíra em esquecimento por culpa de Boileau. O abbé Bremond disse a última palavra: *Art poétique* é a maior acumulação de lugares-comuns, preconceitos e equívocos críticos, mal versificados, que o mundo já viu; felizmente, a sua influência nos grandes escritores seus contemporâneos foi reduzida, de modo que nem a importância histórica de Boileau subsiste. Mas Bremond ainda revela certa admiração à "poesia menor" de Boileau, na qual descobre novas qualidades: pelo menos, a seus olhos, salva-se a sátira vulgar, mas vigorosa, quase medieval, contra "Les Femmes".

Mesmo assim, a poesia "moderada" de Boileau importa-nos pouco. Convém, no entanto, observar que as suas sátiras nem sempre eram moderadas. O que atraiu o austero antimodernista Brunetière foi uma qualidade

de Boileau que não se harmoniza bem com o "realismo moderado": o pessimismo. No fundo da alma do classicista pedante existe esse elemento barroco, embora apenas esse. Seu "naturalismo" nada tem que ver com a análise cartesiana da realidade; é condenação jansenista da corrupção moral do mundo, e tal moralismo é a qualidade principal de Boileau; é no moralismo que reside a sua importância histórica.

Até o tempo de d'Aubignac, as "regras aristotélicas" são apenas instrumentos da técnica literária. Como tais, porém, não serviram para abrir novos rumos à arte dramática. O sistema dramatúrgico do teatro francês baseava-se na "tragédia da vontade", de Corneille, tragédia política e histórica, culminando em conflitos de paixões. Mas já não se apreciava Corneille. O seu tipo de tragédia era impossível num mundo que o absolutismo excluía da colaboração nos negócios públicos; em que a história política era substituída pela história psicológica das almas individuais; em que não se digladiavam paixões de vontades livres, mas em que paixões fatais, invencíveis e inelutáveis, lutavam contra a inelutável Predestinação jansenista. Para salvar a forma da tragédia clássica francesa, era preciso conferir um novo sentido moral às "regras aristotélicas", reconciliar a teoria aristotélica e a psicologia jansenista. Essa transformação foi iniciada pelo aristotélico Bouhours e terminada pelo jansenista Boileau.

Boileau voltou às origens italianas da teoria. Com efeito, as regras só se justificam como normas de compor e tornar verossímil uma ação que culmina na peripécia e leva, assim, à solução moral, à catarse. Esta, a purificação moral dos espectadores por meio do espetáculo, só é realizável se a unidade de ação concentra o interesse no conflito, que se revela pela peripécia; e se a unidade de tempo e lugar não garantissem a "verdade" da ação, os espectadores não se sentiriam feridos nas próprias almas, e se, em vez da purificação moral, houvesse apenas divertimento irresponsável. Em Boileau, as regras têm fundamento psicológico; a sua exigência de "nature" e "vérité" serve para fins morais. Assim, é possível desistir dos assuntos históricos e escolher assuntos mitológicos que apresentam a mesma "verdade" psicológica. Ou então, se se escolherem assuntos históricos para a tragédia, já não têm sentido político, contingente, mas sentido humano, universal. Em *Britannicus*, *Bérénice*, *Mithridate*, tragédia de monarcas e príncipes, já não se trata de decisões políticas, e sim de conflitos de família

assim como na mitologia heroica. Mesmo tratando-se de histórias romanas, essas histórias não são "romanas" no sentido de Corneille. São antes "gregas", embora substituindo-se o mito grego pela psicologia cristã. O teatro de Racine, de fundo jansenista, apresenta aspecto grego.

Só resta afastar o equívoco de que tenha sido Boileau quem realizou essa transformação. A sua poética só é o sintoma da transformação realizada. A *Art poétique* saiu no ano em que morreu Molière; todas as peças "profanas" de Racine, com exceção de *Phèdre*, já estavam no palco. Boileau nem sequer compreendeu sempre a transformação da qual era ele o porta-voz teórico. O seu pessimismo satírico só gostava das "altas" comédias de Molière, que seriam, no entanto, ineficientes se não fosse aquela força cômica que nas farsas se manifesta; e Boileau condenava a farsa. Nem podemos afirmar com segurança se ele compreendeu bem a Racine. Só *Athalie* arrancou ao simpatizante do jansenismo um elogio incondicional, que diminuiu, ao mesmo tempo, o valor das tragédias precedentes; no resto, Boileau apreciou, no amigo, o poder de emocionar o público até às lágrimas. O público, porém, reagiu de maneira igual ante as imitações lamentáveis de Campistron e Padron. A prova do equívoco está em que Boileau nunca houve por bem mencionar o nome do único precursor notável de Racine: Tristan l'Hermite.

Tristan l'Hermite[1099] pertence à geração anterior; os modelos espanhóis ou italianos que imitou, e o estilo retórico, revelam o contemporâneo, o rival de Corneille. Tristan parece até pertencer a uma época anterior a Corneille: escreveu sonetos "preciosos" e um romance autobiográfico, meio picaresco, meio burlesco, *Le page disgracié*. A tragédia *Mariamne* situa-se entre a *Marianna*, de Ludovico Dolci, e *El mayor monstruo los celos*, de Calderón. Os fatos essenciais, no entanto, são os trechos líricos, às vezes de beleza raciniana, e sobretudo a transformação do caso político em conflito psicológico. Neste sentido, Tristan é precursor de Racine.

Que Jean Racine[1100] seja o maior poeta da literatura francesa, não o admitirão os partidários de Villon, nem os de Hugo, nem os de Baudelaire; e com razões mais ou menos suficientes. Mas Jean Racine é o poeta mais perfeito da língua francesa – esta afirmação pode contar com a quase unanimidade dos críticos e leitores. A demonstração é menos fácil. "Perfeição" encerra um não-sei-quê de banalidades, de coisas triviais em versos perfeitos,

e isto se sente sobretudo nas traduções, quando o sotaque estrangeiro estraga a música da língua. Os críticos estrangeiros manifestaram, com raras exceções, hostilidades contra Racine; mas os críticos franceses respondem, em geral, com generalizações brilhantes, que não são respostas. Voltaire chamou à *Iphigénie en Aulide* a maior obra do espírito humano, e o belo livro de Lemaître sobre Racine é, no fundo, uma série interminável de lugares-comuns elogiosos. Acerca de Racine já se disseram mais lugares-comuns do que acerca de qualquer outro grande poeta, e os manuais propõem o mais trivial de todos os lugares-comuns da crítica literária para provar a grandeza de Racine: a comparação com Corneille. "Celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci peint tels qu'il sont", dizia-se; e desde então não se cansam de opor ao idealista Corneille o realista Racine; a poesia dramática de Corneille seria idealização das supostas "virtudes romanas", ao passo que Racine revela as almas com o realismo agudo de Eurípides. A crítica estrangeira sempre achou em Racine o contrário disso: os seus cortesãos e damas da corte de Luís XIV, vestidos "à la grecque", pareciam bastante idealizados, e esse costume é, afinal, mais romano do que grego, não romano como Tácito, mas romano como Virgílio; Racine seria, quando muito, um Virgílio teatral, um elegíaco suave e algo frívolo, um grande poeta menor. Não se pode negar um grão de verdade nas opiniões contraditórias, de ambos os lados da barricada. Racine precisa de uma interpretação dialética. O prêmio do esforço será, porventura, uma comparação mais justa entre Racine e Corneille.

Na opinião de um dos maiores inimigos de Racine, Hippolyte Taine, o dramaturgo teria sido o pintor naturalista da sua sociedade, da corte de Versalhes, das ambições vitoriosas ou frustradas dos cortesãos, dos desejos eróticos, criminosos ou recalcados; sociedade artificial e estreita como os caminhos entre as arvoretas chapotadas do parque de Versalhes. A gente de Versalhes teria concordado com o "naturalismo", com a semelhança do retrato; e foi isso o que se pretendeu dizer com "tels qu'ils sont": ele nos pinta como somos, com as nossas paixões e vícios. Mas isto é verdade, mais verdadeira do que pensava Taine. O chamado realismo de Racine é realismo psicológico, como o de Dostoievski; e não está, bem feitas as contas, tão longe da força brutal do grande russo. Quais são, afinal, os temas de Racine? Ciúmes criminosos (*Andromaque*), crimes de um tirano (*Britannicus*),

sacrifício de uma inocente para fins políticos (*Iphigénie en Aulide*), incesto (*Phèdre*). Quase se pensa naquele outro poeta "puro" do palco: John Ford. As personagens principais de Racine são, as mais das vezes, mulheres: Hermione, Bérénice, Agripine, Roxane, Monique, Phèdre, Athalie – porque as mulheres são mais emotivas do que os homens, as suas paixões exprimem-se com gestos verbais mais vivos, de modo que se tornam melhor representáveis no palco. E seria isso idealização? Racine é há mais de dois séculos autor escolar; os professores leem com os meninos as suas peças, comentando-as, e levam os alunos ao teatro para aprenderem a boa pronúncia, na declamação dos famosos monólogos. Mas Racine não é leitura infantil. É um poeta do lado noturno da alma, um poeta das paixões mórbidas e perversas; e todos os indícios biográficos revelam que era ele mesmo homem apaixonado e perverso, impondo-se apenas – penosamente – a compostura calma e mesurada que os seus versos serenos e musicais sugerem em meio às tempestades psíquicas. Nessa disciplina humana e poética reside o classicismo de Racine; realizou, como nenhum outro poeta da literatura universal, o ideal clássico, definido por Gide na maneira seguinte: "L'oeuvre classique ne sera forte et belle qu'en raison de son romantisme dompté. Un grand artiste n'a qu'un souci: devenir le plus humain possible – disons mieux: devenir banal." Racine parece banal, porque a sua poesia dá a fórmula mais geral, mais humana das emoções humanas.

Taine – para citá-lo mais uma vez – definiu esse classicismo de maneira diversa: como "idéal du beau dire", como espírito cartesiano de abstração. Racine teria sacrificado a verdade à harmonia musical do seu verso, e o seu espírito lógico só deixaria subsistir a sombra pálida da verdadeira tragédia grega. Com efeito, Racine não é grego. Ter-se-ia malogrado se houvesse aspirado a isso. É grande poeta francês, e do seu século. Mas a harmonia do seu verso não resulta de preciosismo estilístico, e sim da melancolia elegíaca do poeta, virgiliana, se quiserem – bem entendido, então, que Virgílio é um dos maiores poetas de todos os tempos. E a poesia elegíaca de Racine não tem nada, ou tem pouco, do sentimento de decadência, da "consumação dos tempos", do poeta romano; é antes a melancolia que subsiste após a subjugação dos instintos pela mais rigorosa autodisciplina. Não basta salientar o cristianismo, o jansenismo de Racine. É necessário lembrar que esse aluno das "petites écoles" de Port-Royal lançou mais tarde os panfletos

e epigramas mais mordazes contra os seus mestres; que todos os seus instintos se revoltaram contra a moral cristã; e que um desses instintos era a malícia: *Les plaideurs* são uma das comédias mais cômicas do teatro francês. Racine passou apenas por Port-Royal; e quando, enfim, voltou a esse lar espiritual da sua mocidade, deixou a literatura. O jansenismo era o instrumento de disciplina das suas angústias pascalinas, e o resultado é tão "clássico" – ou tão pouco cristão – que o poeta parece o mais grego dos poetas modernos: já foi chamado o Sófocles francês.

Síntese do jansenismo e da Grécia, eis a fórmula que se propõe para definir Racine. Mais mistura do que síntese, e da qual nunca nasceria um Sófocles. É preciso entender a significação do vocábulo Grécia. Sófocles não é a Grécia. Há várias Grécias, e, historicamente, o maior feito de Racine é ter descoberto essa diferença. Desde Trissino e Garnier até Racine, a tragédia classicista (e as suas sínteses com o teatro popular, na Espanha e na Inglaterra) só conheceu uma alternativa: o modelo grego de Sófocles ou o modelo romano de Sêneca. Racine descobriu outra Grécia: a de Eurípides, que é o seu modelo imediato em *Adromaque*, *Iphigénie en Aulide* e *Phèdre*; a Grécia do mito em decomposição pela psicologia, assim como o jansenismo de Racine, estava sendo devorada pelo seu subconsciente; assim como o cristianismo do século XVII estava sendo minado pelo moralismo leigo. No sentido euripidiano, é Racine um grego autêntico e, ao mesmo tempo, um poeta moderno. Eis porque a sua *Iphigénie en Aulide* é geralmente reconhecida como mais autenticamente grega do que a *Iphigenie auf Tauris*, suavemente cristã, de Goethe. Racine foi o único dramaturgo moderno que conseguiu criar uma tragédia comparável à grega, mitológica e, contudo, já não mitológica – assim como nos convém, a nós que já não acreditamos no mito. Neste sentido especial – porque a tragédia mitológica é a mais permanente de todas – é Racine o maior dramaturgo dos tempos modernos, maior até que Shakespeare.

Afirmá-lo parece blasfêmia e heresia das piores. O capítulo das comparações entre Shakespeare e Racine é um dos mais tristes nos anais da literatura comparada e da crítica literária. As tentativas de naturalizar Shakespeare na França levaram o raciniano apaixonado Voltaire às injúrias mais violentas contra o grande inglês; e os estrangeiros responderam-lhe de modo igual: desde Lessing e os irmãos Schlegel, desde Hazlitt e De

Quincey, Racine é considerado pela opinião alemã e inglesa como poeta menor, dramaturgo ineficiente, péssimo modelo. Quando muito, admitem alguma poesia em Racine, mas de significação meramente nacional, e não de ordem universal. Compará-lo a Shakespeare – seria impossível.

Realmente, é impossível. Não pela diferença dos valores, mas das convenções teatrais a que os dois dramaturgos se submeteram. Conhecemos hoje melhor a relação entre as particularidades dramatúrgicas de Shakespeare e as convenções que regiam o teatro elisabetano em geral; a conclusão inevitável é que as convenções do teatro shakespeariano não podem vigorar para os dramaturgos de todos os tempos, e as convenções diferentes do teatro raciniano têm a mesma relativa razão de ser. O teatro inglês é de tipo novelístico; daí a liberdade de lugar e tempo, a relativa incoerência da ação, a variedade dos episódios, a mistura dos elementos trágico e cômico. Se Shakespeare voltasse a nascer no século XX, não seria dramaturgo; seria um Dostoievski ou um Joyce. Só poderia exprimir-se livremente no romance, porque a verdade é que o tipo raciniano do teatro venceu: já não nos serviços das três unidades aristotélicas, mas os dramaturgos modernos gozam de menos liberdade de lugar e tempo do que Shakespeare, e a unidade da ação é hoje restabelecida. Dostoievski, o grande psicólogo – admirador apaixonado de Racine, aliás – não teria sido romancista no século XVII; seria um Racine. Servir-se-ia, como Racine, das unidades de tempo, lugar e ação para condensar as suas investigações psicológicas em tragédias de grandes crises morais, como *Crime e Castigo* e *Phèdre*.

A lógica rigorosa e algo esquemática das composições de Racine é a lógica das convulsões do coração, em desenvolvimento rápido e desfecho trágico. Na "singleness of purpose", como diz Strachey, revelam-se melhor as almas. Essas tragédias condensadas e concentradas não suportam digressões episódicas nem intervenções humorísticas. A Racine só importam os acontecimentos íntimos, na alma das personagens. Por isso, todas as suas tragédias se passam na mesma "sala de um palácio", sem pormenores descritivos; mas Strachey, para citá-lo uma vez mais, observou bem que a pálida e quase pobre linguagem de Racine (afirmam que o seu vocabulário consiste em 500 palavras) sabe sugerir tão fortes impressões como a opulenta música verbal de Shakespeare. A impressão da calma noturna em

"Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune"

reside inteiramente na música misteriosa da composição das palavras mais comuns. A muitos o estilo de Racine se afigura pálido, trivial, prosaico; "il rase la prose", dizia Sainte-Beuve; mas o próprio Racine nos fornece a melhor definição do seu estilo:

"Belle, sans ornements, dans le simples appareil
D'une beauté…"

Essa "prosa" seria consequência do uso da língua como instrumento da análise psicológica; e Racine é, com efeito, um moralista que pode rivalizar com La Rochefoucauld:

"Ainsi que la vertu le crime e sés degrés."

A verdadeira razão daquela "clarté" prosaica é, porém, a autodisciplina rigorosa do poeta, ou, como disseram os jansenistas, a subordinação da "sensibilité" ao "jugement". A mesma subordinação permanente é, aliás, a raiz do grande talento cômico de Racine; o seu "jugement" triunfa sobre a "sensibilité", e, quando não se trata do seu próprio caso, então sabe rir, como em *Les Plaideurs*, rir dos outros com a crueldade das personagens trágicas mais violentas.

"Poeta cômico", assim chamou Schlumberger a Racine; e explicou: poeta de conflitos íntimos e familiares sem responsabilidade pública. A tragédia de Racine seria o empobrecimento máximo da tragédia psicológica, mas política, de Corneille. Agora, a comparação convencional tem sentido diferente. A primeira observação é de ordem estilística: Corneille condensa nos seus famosos "mots" a situação do conflito psicológico: "Rodrigue, as-tu du coeur?" Racine, nos seus "mots", abre perspectivas; quando no fim de

Britannicus o espectador já sabe que Néron cometerá uma série interminável de crimes, reza o último verso:

"Plût aux dieux que ce fût le dernier de ses crimes!"

Corneille pretende representar o ambiente histórico-político dos seus enredos, enquanto Racine se contenta em dar à peça o colorido aproximadamente exato de época ou país longínquo. O primeiro fato explica-se pelas intenções diferentes dos dois dramaturgos: Corneille representa conflitos psicológicos, Racine representa crises psicológicas; aqueles desenvolvem-se em choques, estas concentram-se em peripécias, de modo que o ambiente histórico perde a importância, recuando, por assim dizer, para o fundo da cena, e deixando as personagens sozinhas no palco. As unidades aristotélicas, que Corneille mal suportou, servem a Racine para condensar ao máximo a crise; daí o poderoso efeito dramático das suas peças até na leitura. Tão dramático é Racine que quase não precisa do palco. É poesia dramática de ordem mais geral, independente de todas as contingências históricas. As personagens de Racine – tiranos cruéis e mulheres perversas – agem e reagem conforme os preceitos da política "maquiavelística" – mas no ambiente da família. Racine desiste, até nas tragédias rigorosamente históricas, em *Bérénice* e *Britannicus*, da significação política da ação; o que importa é a crise psicológica como desfecho de um conflito familiar, humano. A sabedoria política de Corneille é substituída pelo Destino das paixões irresistíveis. A vontade, preponderando em Corneille, já não conta; é sempre vencida.

Eis o tema de Racine: vontades quebradas, desejos frustrados. É "romantisme dompté". E aos vencidos abrem-se apenas as perspectivas de derrotas futuras ou de reflexão e expiação. O classicismo de Racine é "baroque dompté". Daí porém a sintaxe complicada, às vezes "preciosa", de muitos versos seus. Barroca é até a sintaxe de um dos versos mais famosos de Racine:

> "Ariane, ma soeur, de quel amour blessée
> Vous mourutes aux bords où vous futes laissée!"

em que a simetria das harmonias pretende produzir a impressão de equilíbrio clássico. Leo Spitzer chamou a atenção para a música, "con sordina", do verso de *Phèdre*:

> "... dérober au jour une flamme si noire."

É a surdina classicista sobre o violoncelo barroco.

Phèdre é, no consenso dos séculos, a obra-prima de Racine: reúnem-se, nessa tragédia, a psicologia requintada de *Andromaque*, a tragicidade inelutável de *Britannicus* e o sentimento do humano de *Iphigénie en Aulide*. Os jansenistas tiveram mais outros motivos para aceitar favoravelmente aquela tragédia do amor: a queda fatal de *Phèdre* simbolizava, para eles, a corrupção e queda da alma humana, conforme o seu dogma. O que a um crítico americano moderno parece, ainda hoje, "a história sórdida de um incesto", significava para os contemporâneos uma tragédia religiosa.

As duas tragédias religiosas de Racine, suas últimas obras, não são por sua vez somente religiosas. Também têm evidente sentido político. *Esther*, essa amável "dramatização de um conto de fadas", destinada a ser representada por mocinhas, é, ao mesmo tempo, uma sátira política, advertência ao rei, tão mal aconselhado na luta contra os jansenistas. *Athalie* é um estudo dramático da tirania que termina derrotada pela intervenção da Providência Divina. As suas peças celebram a vitória de heróis inocentes sobre a política "maquiavelística" dos inimigos de Esther, de Joas e de Deus. O conformismo político do "siècle d'or" francês está superado por uma atitude de oposição, já francamente antibarroca.

Todavia, são essas duas peças políticas, antes de tudo, obras de profunda inspiração religiosa, bíblica. Seu tema é a Graça que desce do Céu, embora a nuvem sombria perante a face do "Deus absconditus" continue a envolver o templo:

"Courons, fayons, retirons-nous
A l'ombre salutaire
Du redoutable sanctuaire."

O templo, em *Athalie*, está cheio de "terreur sacrée", e a salvação anuncia-se pelo instrumento supremo da poesia raciniana: a música verbal, que já preludiara, como no órgão, na tragédia pré-cristã *Iphigénie en Aulide*, e sobe como um hino nos coros de *Athalie*. O inegável elemento barroco em Racine é tão transfigurado, tão superado, como na música do último mestre do Barroco musical e primeiro neoclássico: nas óperas de Gluck. *Música* é a última palavra da arte de Racine; torna-se, desta maneira, "le plus humain possible", tão geral que parece quase trivialidade.

Eis o motivo da solidão absoluta de Racine, que não tinha rival nem sucessor. É necessário possuir o máximo de personalidade para criar poesia que se afigura tão universal, tão impessoal. Os contemporâneos satisfizeram-se com as aparências, os sentimentos nobres, o verso polido; aplaudiram Campistron[1101], dono de várias qualidades estilísticas e de nenhuma qualidade poética ou dramática.

O único sucessor legítimo de Racine é Quinault[1102]; e isso não deixa de ser paradoxal em vários sentidos. Quinault nasceu quatro anos antes de Racine, e a época dos seus grandes êxitos situa-se entre as primeiras derrotas de Corneille e as primeiras vitórias racinianas. Mas as suas tragédias não têm valor, e seria inútil a tentativa de erigi-lo em intermediário entre os dois grandes dramaturgos. As peças realmente importantes de Quinault são os libretos que escreveu, depois de *Phèdre*, para as óperas de Lulli: peças líricas, de um lirismo muito geral, capaz de servir como base permutável de recitativos e árias. Todo o teatro barroco tende a sacrificar a sua verdade humana à máquina teatral, transformando-se em ópera[1103].

Não pode ter sido por acaso que o teatro francês chamado "clássico" terminou em ópera, do mesmo modo que o teatro espanhol, que toda a gente reconhece como barroco. É mais um argumento em favor da tese do caráter secretamente barroco do classicismo francês do século XVII. Por outro lado, existem diferenças inegáveis. Depois de haver acentuado os traços barrocos do chamado "classicismo francês", será preciso acentuar os

elementos não barrocos ou antibarrocos; a literatura de Pascal e Bossuet, Corneille e Racine, não é, afinal, a de san Juan de la Cruz e Donne, Shakespeare e Calderón.

Basta a citação dos nomes para imediatamente se reconhecerem as qualidades próprias e independentes da literatura que aqueles poetas e escritores franceses representam. Em compensação, é imensamente difícil defini-las, a ponto de ser impossível tratar o classicismo francês sem repetir coisas já inúmeras vezes afirmadas. No fim do "siècle d'or" da literatura francesa, La Bruyère confessou: "Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent." Reduzindo-se os "sete mil anos" a dois mil, a frase ajusta-se ao classicismo francês, que representa a suma do pensamento ocidental – greco-romano, cristão, renascentista – em estilo extremamente cultivado; donde a impressão de "um imenso lugar-comum em períodos redondos e versos sonoros", que ocorreu a muitos críticos estrangeiros. Quanto à crítica francesa, é preciso apenas reduzir aqueles "sete mil anos" a dois séculos e meio: "Tout est dit, et l'on vient trop tard". La Harpe, o comentador autoritário dos "clássicos", no século XVIII, tem hoje fama de crítico dogmático e inepto; mas no seu *Cours de littérature* já se encontra quase tudo quanto foi repetido depois de modo menos afirmativo e provocante. As melhores edições de Racine podem, até os nossos dias, aproveitar-se de certas notas do antirromântico impenitente Nisard. Depois, acabou a "crítica das belezas e defeitos"; Sainte-Beuve introduziu a crítica psicológica e organizou em torno da história de Port-Royal uma nova tábua de valores da literatura clássica. Porém continuou a comparar "Corneille et Racine", a opor Bourdaloue a Molière, e a gostar de Regnard. Taine pretendeu destruir Racine; mas a parte mais permanente da sua crítica é o elogio de La Fontaine. "Enfin Brunetière vint", reconstruindo a igreja da ortodoxia clássica: e Lemaître não fez mais do que repetir, de maneira cada vez mais brilhante e espirituosa, os lugares-comuns solidamente estabelecidos da crítica literária francesa. Em 1939 publicou-se, sob a direção de André Gide, um novo *Tableau de la littérature française*, *XVIIe et XVIIIe siècles*, *de Corneille à Chènier*: o classicismo visto através da sensibilidade contemporânea. Escreveram Schlumberger sobre Corneille, Léon-Paul Fargue sobre La Fontaine, Fernández sobre Molière, Mauriac sobre Pascal, Thibaudet sobre Boileau, Giraudoux sobre

Racine, e devia haver, evidentemente, muitas modificações na opinião estabelecida, novas interpretações psicológicas – mais psicológicas do que propriamente literárias – e vários aforismos brilhantes e inéditos; contudo, o reexame não modificou o panorama em conjunto. E Thibaudet, após definir Boileau como "Président" da "Republique des Lettres" francesas, conclui: "Nous n'avons ni envie ni motifs de modifier cet état des choses. Le Président reste le Président."

O classicismo continua classicismo. E nós outros, "nous n'avons ni envie ni motifs de modifier cet état des choses": a literatura de Pascal e Bossuet, Corneille e Racine, constitui um dos valores mais permanentes dentro do panorama da literatura universal. O conformismo característico do classicismo francês contribui até para eliminar-lhe as contingências históricas, tornando-o digno de ser objeto permanente de uma crítica literária que é, por sua vez, um permanente comentário das condições gerais da vida humana. A interpretação "barroquista" do classicismo francês – a única contribuição nova – não será capaz de modificar sensivelmente aquela tábua de valores; esclarecendo melhor as origens históricas, serve antes para reinterpretar os motivos daquela "permanência": as ambiguidades antitéticas da prosa clássica e a política "maquiavelística" do teatro clássico são mesmo expressões barrocas da psicologia permanente do gênero humano. O classicismo francês é "lugar-comum" geralmente humano na língua de Pascal e Racine. É barroco, a-barroco e antibarroco ao mesmo tempo. Chegar-se-ia a afirmar que o elemento clássico, o "a-barroco", é resultado do equilíbrio entre as forças barrocas e as forças antibarrocas que agem e reagem dentro do classicismo francês. De fato, não lhe falta um elemento antibarroco, o estilo de pensar de La Fontaine e Molière; mas este Antibarroco sucede *cronologicamente*, e não apenas *cronologicamente*, ao Antibarroco espanhol, de Cervantes a Gracián, que é, por sua vez, como expressão espanhola, uma expressão do Barroco[1104].

1024 P. Sainz Rodríguez: *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid, 1927.

E. Allison Peers: *Studies of the Spanish Mystics*. London, 1927.

1025 R. Foulché-Delbosc (in: *Revue Hispanique*, II, 1895).

A. M. Carreño: *Ensayos literarios*. México, 1915.

M. C. Huff: *The Sonnet* "*No me mueve, mi Dios*". *Its Theme in Spanish Tradition.* Washington, D.C., 1943.
M. Bataillon: "El anónimo del soneto 'No me mueve'". (In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4, 1950.)

1026 Fray Juan de los Ángeles, 1536-1609.
Triunfos del amor de Dios (1590); *Manual de vida perfecta* (1608), etc.
Edição por J. Sala, 2 vols., Madrid, 1912/1917.
J. Domínguez Berrueta: *Fray Juan de los Ángeles*. Madrid, 1927.

1027 San Juan de la Cruz (Juan de Yepes y Álvarez), 1542-1591.
Obras Espirituales (1618).
Edição por P. Gerardo de San Juan de la Cruz, 3 vols., Toledo, 1912/1914.
Edição das poesias por P. Salinas, Madrid, 1936.
R. Encinas y López Espinosa: *Las poesías de San Juan de la Cruz*. Valencia, 1905.
J. Baruzi: *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. Paris, 1924.
P. Garrigou-Lagrange: *Perfection chrétienne et contemplation selon Saint Thomas d'Aquin et Saint Jean de la Croix*. Paris, 1926.
E. Allison Peers: *Saint John of the Cross*. Cambridge, 1932.
R. Sencourt: *Carmelite and Poet. A Framed Portrait of St. John of the Cross*. London, 1943.
Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz*. Buenos Aires, 1943. (2.ª edição, 1946.)
J. Descola: *La quintessence de Saint Jean de la Croix*. Paris, 1952.

1028 Alonso de Ledesma Buitrago, 1562-1623.
Conceptos espirituales y morales (1600-1612); *Juegos de Noches Buenas a lo divino* (1605).
Edição em: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXV.

1029 Santa Teresa de Ávila (Teresa de Cepeda y Ahumada), 1515-1582.
Libro de su vida (1562/1565); *Libro de las fundaciones* (1567-1582); *Camino de perfección* (1570); *Las Moradas o el Castillo interior* (1577); *Cartas* (1562/1582).
Edições por V. de la Fuente (Biblioteca de Autores Españoles, vols. LIII e LV), e por P. Silverio de Santa Teresa, 9 vols. Burgos, 1922.
G. Hahn: *Die Probleme der Hysterie und die Offenbarungen der hl. Theresia.* Leipzig, 1906.
M. Mir: *Santa Teresa*. Madrid, 1912.
G. Truc: *Les mystiques espagnols, Sainte Thérèse et Saint Jean de la Croix*. Paris, 1921.
R. Hoornaert: *Sainte Thérèse, écrivain*. Paris, 1922.
Am. Castro: *Santa Teresa y otros ensayos*. Madrid, 1929.
M. Lepée: *Le réalisme chrétien chez Sainte Thérèse d'Avila*. Paris, 1948.
E. Allison Peers: *Saint Teresa de Jesus*. London, 1953.

1030 P. Rousselot: *Les mystiques espagnols*. Paris, 1867.

1031 Fray Pedro Malón de Chaide, c. 1530-1589.
La conversión de la Magdalena (1578/1583).
Edição por Fél. García (Clássicos Castellanos, vols. CIV/CV).
P. Rousselot: *Les mystiques espagnols*. Paris, 1867.

1032 Juan Eusebio Nieremberg, c. 1595-1658.
De la hermosura de Dios y su amabilidad (1641); *Diferencia entre lo temporal y lo eterno* (1643).

1033 H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*. 10 vols. Paris, 1916/1932. (2.ª ed.: Paris, 1935.)
G. de Reynold: *Le XVIIe siècle. Le Classique et le Baroque*. Montreal, 1944.
J. Rousset: *La littérature de l'âge baroque en France*. Paris, 1953.

1034 M. Petrocchi: *La Controriforma in Italia*. Roma, 1947.

1035 F. Sarri: *Il venerable Fra Bartolommeo Cambi da Salutio*. Firenze, 1925.

1036 Saint François de Sales, 1567-1622.
Introduction à la vie dévote (1608; 2.ª ed., 1619); *Traité de l'amour de Dieu* (1616); etc.
Edição das obras completas pelas Réligieuses de la Visitation d'Annecy, 24 vols., Annecy, 1892/1918.
P. Archambault: *Saint François de Sales*. Paris, 1927.
F. Strowski: *Saint François de Sales*. Paris, 1928.
H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1935.

1037 F. Vincent: *Le travail du style chez saint François de Sales*. Paris, 1923.

1038 H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France despuis la fin des guerres de religion*. Vols. II, III. 2.ª ed. Paris, 1935.

1039 Pierre Camus, 1582-1653.
Agatomphile ou Les Martyrs siciliens (1623); *Palombe ou La femme honorable* (1624).
Edição da *Palombe* por H. Rigault. Paris, 1853.
H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1935.
A. P. Bayer: *Pierre Camus, sein Leben und seine Romane*. Leipzig, 1906.

1040 Jean de La Cépède, c. 1550-1622.
Théorèmes sur les sacrés Mystères de notre Rédemption (1613).

H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1935.

1041 J. Rousset: *La Litterature de l'âge baroque en France*. Paris, 1953.

1042 Jean de Sponde, 1557-1595.
Stances: Sonnets à la mort; Méditations sur les psaumes (1588); *Poésies* (1597).
Edição das Poesias por A. Boase e F. Ruchon, Génève, 1950.
A. Boase: "Jean de Sponde". (In: *Mesures*, 1939.)
M. Arland: *L'oeuvre poétique de Jean de Sponde*. Paris, 1943.
G. Macchia: "Jean de Sponde e il problema della poesia barocca in Francia". (In: *Letteratura*, I/1, 1953.)

1043 Jean-François Sarrazin, 1603-1654.
Edição das obras por P. Festugière, Paris, 1926.
A. Mennung: *Jean-François Sarrazin's Leben und Werke*. Halle, 1902.

1044 J. Buffum: *Agrippa D'Aubigné, Les Tragiques. A Study of the Baroque Style in Poetry*. New Haven, 1951.

1045 Jean Desmarets de Saint-Sorlin, 1595-1666. (Cf. "Antibarroco", nota 1140.)
Epopeia: *Clovis ou La France chrétienne* (1657); romances: *Ariane* (1632), *Aspasie* (1636); *Le Cantique des Degrés; Les Délices de l'Esprit;* comédia*: Les Visionnaires* (1637).
J. Reibetanz: *Jean Desmarets de Saint-Sorlin, sein Leben und seine Werke*. Leipzig, 1910.
H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. VI. 2.ª ed. Paris, 1935.

1046 Antoine Godeau, 1605-1672.
Oeuvres chrétiennes (1633); *Psaumes* (1648); *Saint-Paul* (1654).
A. Cogned: *Godeau, évêque de Vence et de Grasse*. Paris, 1900.

1047 P. Martial de Brives (Paul Dumas), † c. 1653.
Parnase séraphique (1660).
H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1935.

1048 Guillaume de Brébeuf, 1618-1661. (Cf. "Pastorais, epopeias, epopeia herói-cômica e romance picaresco", nota 862.)
La Pharsale de Lucain (1654/1655); *Le premier livre de Lucain travesti* (1656); *Entretiens solitaires* (1660).
Edição dos *Entretiens* por R. Harmand. Paris, 1911.
R. Harmand: *Essai sur la vie et les oeuvres de Guillaume de Brébeuf*. Paris, 1897.

H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1935.

1049 Jean-Louis Guez de Balzac, 1594-1654.
Lettres (27 livres: 1624/1655); *Le Prince* (1631); *Socrate crestien* (1652); etc.
Edição crítica das *Premières lettres* por H. Bibas e K. T. Butler, Paris, 1934.
G. Guillaumie: *Balzac et la prose française*. Paris, 1927.

1050 Fray Alonso de Cabrera, c. 1549-1598.
Edição dos sermões (com introdução) por M. Mir. (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. III.)

1051 Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, 1580-1633.
Oraciones evangélicas en las festividades de Cristo Nuestro Señor y su Santíssima Madre (1640); *Oraciones evangélicas de Adviento y Cuaresma* (1645).
J. E. Hartzenbusch: *La oratoria sagrada española en el siglo XVII*. Madrid, 1853.

1052 Abraham a Sancta Clara (Ulrich Megerle), 1644-1709.
Merks Wien (1680); *Auf, auf, ihr Christen* (1681); *Grosse Totenbruderschft* (1681); *Judas, der Ertzschelm* (1686).
K. Bertsche: *Abraham a Sancta Clara*. 2ª. ed. Muenchen-Gladbach, 1922.

1053 Paolo Segneri, 1624-1694.
Panegirici (1664); *Quaresimale* (1679); *Il Cristiano istruito* (1686); *Prediche dette nel Pallazzo Apostolico* (1694).
N. Risi: *Il principe dell'eloquenza sacra italiana: Paolo Segneri*. Bologna, 1924.
A. Belloni: *Paolo Segneri*. Torino, 1932.

1054 Esprit Fléchier, 1632-1710.
Oraisons funèbres (1705); *Sermons de morale* (1713).
G. Gerente: *Fléchier*. Paris, 1934.

1055 F. Brunetière: *L'evolution des guerres dans l'histoire de la littérature*. Paris, 1890.

1056 C. E. Freppel: *Bossuet et l'éloquence chrétienne au XVIIe siècle*. 2 vols. Paris, 1893.

1057 Jacques-Bénigne Bossuet, 1627-1704.
Panegíricos: *Panégyrique de St. Bernard* (1653); *Panégyrique de St. Paul* (1659); etc.
Sermões: *Sur l'éminente dignité des pauvres dans l'Église* (1659); *Sur l'honneur du monde* (1660); *Sur l'ambition* (1662); *Sur la mort* (1662); *Sur l'impénitence finale* (1662); *Sur la Providence* (1662); *Sur les devoirs des rois* (1662); *Sur l'amour des plaisirs* (1666); *Sur l'unite de l'Église* (1681); *Sur le silence* (1686); etc.

Orações fúnebres: *du P. Bourgoing* (1662); *d'Henriette-Marie de France* (1669); *d'Henriette-Anne d'Angleterre* (1670); *de Marie-Thérèse d'Austriche* (1683); *d'Anne de Gonzague, princesse palatine* (1685); *de Michel Le Tellier* (1686); *de Louis de Bourbon, duc de Condé* (1687).
Discours sur l'histoire universelle (1681); *Histoire des variations des églises protestantes* (1688); *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte* (1709); *Élevations sur les mystères* (1727); *Méditations sur l'Evangile* (1730/1731); etc., etc.
Edição das obras oratórias por Ch. Urbain e E. Levesque, 6 vols. Paris, 1914/1923.
G. Lanson: *Bossuet*. Paris, 1890.
J. Lebarq: *Histoire critique de la prédication de Bossuet*. 2.ª ed. Paris, 1891.
A. Rebelliau: *Bossuet*. Paris, 1900.
F. Brunetière: *Bossuet*. 2.ª ed. Paris, 1914.
L. Dimier: *Bossuet*. Paris, 1916.
G. Truc: *Bossuet et le classicisme religieux*. Paris, 1934.
J. Calvet: *Bossuet*. Paris, 1941.
J. Truchet: *La prédication de Bossuet*. 2 vols. Paris, 1960.

1058 Louis Bourdaloue, 1632-1704.
Avents de 1670, 1684, 1686, 1689, 1691, 1693, 1697.
Carêmes de 1672, 1674, 1676, 1680, 1682, 1695.
Edição completa por J. Briquet, 6 vols., Paris, 1900; seleção por G. Truc, Paris, 1921.
C. A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi*. Vol. IX.
F. Castets: *Bourdaloue, la vie et la prédication d'un religieux au XVIIe siècle*. 2 vols. Paris, 1901/1904.

1059 Jean Baptiste Massillon, 1663-1742.
Avent (1699); *Grand Carême* (1701); *Oraison funèbre de Louis XIV* (1715); *Petit Carême* (1718).
C. A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi*. Vol. IX.
C. Pauthe: *Massillon, sa prédication sous Louis XIV et Louis XV*. Paris, 1908.

1060 C. A. Sainte-Beuve: *Histoire de Port-Royal*. 5.ª ed. 2 vols. Paris, 1925/1932.
H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*. Vol. IV. Paris, 1920.
A. Gazier: *Histoire générale du mouvement janséniste depuis ses origines jusqu'à nos jours*. 2 vols. Paris, 1922.
J. Laporte: *La doctrine de Port-Royal*. 2 vols. Paris, 1923.
A. Gazier: *Port-Royal-des-Champs*. 11.ª ed. Paris, 1927.
C. Gazier: *Ces Messieurs de Port-Royal*. Paris, 1932.
L. Cognet: *Le Jansénisme*. Paris, 1961.

1061 René Descartes, 1596-1650.
Discours de la méthode (1637); *Méditations métaphysiques* (1641); *Traité des passions* (1649); etc.

Edição completa por Ch. Adam e P. Tannery, 11 vols., Paris, 1897/ 1909.
J. Chevalier: *Descartes*. Paris, 1921.
M. Leroy: *Descartes*. *La philosophie au masque*. 2 vols. Paris, 1929.
J. Maritain: *Le songe de Descartes*. Paris, 1932.
F. Alquié: *Descartes, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1958.

1062 E. Krantz: *Essai sur l'esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature française classique au XVIIe siècle*. Paris, 1882.

1063 F. Brunetière: "Jansénistes et cartésiens". (In: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.* Vol. IV. Paris, 1898.)

1064 G. Lanson: "L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française". (In: *Études d'histoire littéraire*. Paris, 1929.)

1065 H. Peyre: *Le classicisme français*. New York, 1942.

1066 Blaise Pascal, 1623-1662.
Essai sur les coniques (1640); *Expériences touchant le vide* (1647); *Récit de la grande expérience de l'équilibre des liqueurs* (1648); *Prière pour le bon usage des maladies* (1648); *Discours sur les passions de l'amour* (1653); *Traité du triangle arithmétique* (1654); *Entretien avec M. de Saci sur Épictète et Montaigne* (1655); *De l'espirit géométrique* (1655); *Lettres Provinciales* (1656/1657); *Pensées* (1670).
Edição completa por L. Brunschvicg, P. Boutroux e A. Gaizer, 14 vols., Paris, 1904/1914.
Edição das *Pensées* por L. Brunschvicg, Paris, 1897, em 3 vols., Paris, 1904; por F. Strowski, Paris, 1923/1931; por J. Chevalier, Paris, 1925.
C. A. Sainte-Beuve; cf. nota 1060. (Vols. II/III.)
E. Droz: *Étude sur le scepticisme de Pascal*. Paris, 1886.
V. Giraud: *Pascal, l'homme, l'oeuvre, l'influence*. Paris, 1900.
F. Strowski: *Pascal et son temps*. 3 vols. Paris, 1907/1909.
V. Giraud: *Blaise Pascal, études d'histoire morale*. Paris, 1910.
A. Jolivet: "L'anticartésianisme de Pascal". (In: *Archives de Philosophie*, III, 1923.)
W. Clark: *Pascal and the Port-Royalists*. Edinburgh, 1920.
G. Brunet: *Pascal poète*. Paris, 1923.
L. Brunschvicg: *Le génie de Pascal*. Paris, 1925.
L. Brunschvicg: *Pascal*. Paris, 1932.
J. Chevalier: *Pascal*. Paris, 1936.
J. Mesnard: *Pascal, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1951.

1067 B. Amoudru: *La vie posthume des "Pensées"*. Paris, 1936.

1068 F. Brunetière: "Le naturalisme au XVIIe siècle". (In: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*. Vol. I. Paris, 1896.)

1069 L. Abercrombie: *The Theory of Poetry*. London, 1924.

1070 J. C. Fidao-Justiniani: *Discours sur la raison classique*. Paris, 1937.

1071 H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin de la guerre de religion*. Vol. IV. Paris, 1920.

1072 A. M. Knoll: *Der Zins in der Scholastik*. Wien, 1932.

1073 B. Groethuysen: *Origines de l'esprit bourgeois en France*. Paris, 1927.
B. Groethuysen: *Die Entstehung der bürgerlichen Welt-und Lebensanschauung in Frankreich.* 2 vols. Halle, 1927/1930.
(As duas edições da obra são diferentes, completando-se.)

1074 Cf. nota 1065.

1075 A. Gide: *Incidences*. Paris, 1924.

1076 S. Wilma Holsboer: *Histoire de la mise-en-scène dans le théatre français de 1600 à 1657*. Paris, 1934.
P. Mélèse: *Le théatre et le public à Paris sous Louis XIV*. Paris, 1935.

1077 Alexandre Hardy, c. 1570-1632.
Didon; Mariamne; Alceste; Alexandre; Ariane; Théagène et Chariclée; Cornélie; La force du sang; La belle Egyptienne; Elmire; Phraate; Alcée; etc.
E. Rigal: *Alexandre Hardy et le théâtre français au commencement du XVIIe siècle*. Paris, 1890.
W. Deierkauf-Holsboer: *Vie d'Alexandre Hardy. Poète du Roi*. New York, 1948.

1078 Cf. "O barroco protestante", nota 937.

1079 Cf. "Poesia e teatro da Contrarreforma", nota 786.

1080 Jean de Mairet, 1604-1686.
Silvanire (1625); *La Sylvie* (1626); *Sophonisbe* (1634).
G. Bizos: *Étude sur la vie et les oeuvres de Jean de Mairet*. Paris, 1877.

1081 Georges de Scudéry, 1601-1667.
La mort de César (1636); *Armintus* (1643).
Ch. Slerc: *Un matamore des lettres. La vie tragicomique de Georges de Scudéry*. Paris, 1929.

1082 A importância de Sêneca na evolução da tragédia clássica foi acentuada por G. Lanson: *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. 2.ª ed. Paris, 1927.

1083 Pierre Corneille, 1606-1684.

Mélite (1629); *La veuve* (1633); *La Galerie du Palais* (1633); *La Place Royale* (1634); *Médée* (1635); *L'illusion comique* (1636); *Le Cid* (1636); *Horace* (1640); *Cinna* (1640); *Polyeucte martyr* (1643); Le *Menteur* (1643); *La mort de Pompée* (1643); *Rodogune princesse des Parthes* (1644); *Théodore vierge et martyre* (1645); *Héraclius empereur d'Orient* (1646); *Don Sanche d'Aragon* (1650); *Nicomède* (1651); *Pertharite roi des Lombards* (1652); *Oedipe* (1659); *La Toison d'or* (1660); *Sertorius* (1662); *Sophonisbe* (1663); *Othon* (1664); *Agésilas* (1666); *Attila roi des Huns* (1667); *Psyché* (com Molière e Quinault) (1671); *Pulchérie* (1672); *Suréna général des Parthes* (1674).

L'Imitation de Jésus-Christ (trad. em versos – 1651-1656); *Trois Discours* (1660); etc.

Edições completas por M. Marty-Laveaux, 12 vols., Paris, 1862/1868, e por P. Lièvre e R. Cillois, Paris, 1934.

G. Lanson: *Corneille*. Paris, 1898.

P. Desjardins: *La méthode des classiques français, Corneille, Poussin, Pascal*. Paris, 1904.

C. Steinweg: *Corneille. Kompositionsstudien*. Halle, 1905.

A. Dorchain: *Pierre Corneille*. Paris, 1918.

L. M. Riddle: *The Genesis and Sources of Corneilles Tragedies, from Médée to Pertharite*. Baltimore, 1926.

B. Croce: *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. 2.ª ed. Bari, 1929.

V. Klemperer: *Pierre Corneile*. Muenchen, 1933.

J. Schlumberger: *Plaisir à Corneille*. Paris, 1936.

V. Vedel: *Corneille et son temps*. (Trad. do original dinamarquês: *Corneille og hans samtid*. Kjoebenhavn, 1927.)

J. Schlumberger: "Corneille". (In: *Tableau de la littérature française, de Corneille à Chénier.* Paris, 1939.)

O. Nadal: *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille*. Paris, 1948.

G. Couton: *Le vieillesse de Corneille*. Paris, 1949.

G. Couton: *Réalisme de Corneille*. Clermont-Ferrand, 1953.

1084 V. Klemperer: *Idealistische Philologie*. I. Muenchen, 1927.

1085 Jean Rotrou, 1609-1650.

Les Ménèchmes (1631); *Hercule mourant* (1634); *Les deux sosies* (1636); *Laure persécutée* (1637); *Les captifs* (1638); *La soeur* (1645); *Saint-Genest* (1646); *Vencelas* (1647); *Don Bernard de Cabrère* (1648); *Cosroès* (1650); *Bélisaire* (1650).

L. Person: *Histoire du véritable Saint Genest de Rotrou*. Paris, 1882.

L. Person: *Histoire de "Venceslas" de Rotrou*. Paris, 1882.

L. Curnier: *Études sur Jean Rotrou*. Paris, 1885.

1086 Thomas Corneille, 1625-1709.

Don Bertrand de Cigaral (1653); *Le geôlier de soi-même* (1655); *Timocrate* (1656); *Stilicon* (1660); *Laodice* (1668); *La mort d'Hannibal* (1669); *Le comte d'Essex* (1678); etc.
G. Reynier: *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*. Paris, 1893.

1087 L.-A. Prévost-Parodol: *Études sur les moralistes français*. Paris, 1865.

1088 Paul de Gondi, cardeal de Retz, 1614-1679.
Mémoires (1662/1677; publ. em 1717).
Edição por G. Mongrédien, 4 vols., Paris, 1935.
Ch. Normand: *Le cardinal de Retz*. Paris, 1896.
L. Battifol: *Biographie du cardinal de Retz*. Paris, 1929.

1089 François, duc de La Rochefoucauld, 1613-1680.
Réflexions ou Sentences et maximes morales (1665).
Edição das *Maximes* por L. Martin-Chauffier, Paris, 1935.
C.-A. Saint-Beuve: *Causeries du Lundi*. Vol. XI.
R. Grandsaignes d'Hauterive: *Le pessimisme de La Rochefoucauld*. Paris, 1914.
E. Magne: *Le vrai visage de La Rochefoucauld*. Paris, 1923.
J. Schmidt: "Die Maximen von La Rochefoucauld". (In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LVII, 1933.)

1090 Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, 1626-1696.
Lettres (primeiras edições, 1734-1754).
C.-A. Sainte-Beuve: *Portraits de femmes*. 1844. (Várias edições.)
E. Faguet: *Madame de Sévigné*. Paris, 1910.
A. Hallays: *Madame de Sévigné*. Paris, 1921.
C. Gazier: *Madame de Sévigné*. Paris, 1933.
A. Bailly: *Madame de Sévigné*. Paris, 1955.

1091 Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon, 1635-1719.
Lettres (publ. 1752/1756).
Edição por M. Langlois, 12 vols., Paris, 1935/1939.
M. Langlois: *Madame de Maintenon*. Paris, 1932.
J. Cordelier: *Madame de Maintenon*. Paris, 1955.

1092 Leónora Christina Grevinde Ulfeldt, 1621-1698.
Den fangne Greffwinne Leónorae Christinae Jammers Minde (publ. 1869).
A. Smith: *Leónora Christina Grevinde Ulfeldts Histoire*. 2 vols. Kjoebenhavn, 1879/1881.

1093 Mariana Alcoforado, 1640-1723.
Lettres portugaises (1669).
Edições por E. Henriot, Paris, 1909, por M. Ribeiro, Lisboa, 1923, e por H. de Vibraye, Paris, 1933.

F. G. Green: “Who was the autor of the ‘Lettres portugaises’”. (In: *Modern Language Review*, abril de 1926.)
P. e J. Larat: “Les lettres d’une religieuse portugaise et la sensibilité française”. (In: *Revue de Littérature Comparée*, 1928, IV.)

1094 Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de La Fayette, 1634-1693.
Mademoiselle de Montpensier (1662); *Zayde* (1670); *La Princesse de Clèves* (1678).
Edição da *Princesse de Clèves* por A. Cazes, Paris, 1934.
H. Taine: “Madame de La Fayette”. (In: *Essais de critique et d’histoire*. 5.ª ed. Paris, 1887.)
H. Ashton: *Madame de La Fayette, sa vie et ses oeuvres*. Cambridge, 1922.
M. Turnell: “Madame de La Fayette and ‘La Princesse de Clèves’”. (In: *The Novel in France*. London, 1950.)

1095 R. Bray: *La formation de la doctrine classique en France*. Paris, 1931.

1096 François Hédelin, abbé d’Aubignac, 1604-1676.
Pratique du théâtre (escr. c. 1642/1645, publ. 1657).
Ch. Arnaud: *Les théories dramatiques du XVIIe siècle, étude sur la vie et les oeuvres de l’abbé d’Aubignac*. Paris, 1888.

1097 Dominique Bouhours S. J., 1628-1702.
Entretiens d’Ariste et d’Eugène (1671).
S. Doucieux: *Un jésuite, homme de lettres du XVIIe siècle. Le P. Bouhours*. Paris, 1886.

1098 Nicolas Boileau-Despréaux, 1636-1711. (Cf. “Pastorais, epopeias, epopeia herói-cômica e romance picaresco”, nota 863.)
“Satire I” (1660); “Satire VI, Les embarras de Paris” (1660); “Satire VII, Sur le genre satirique” (1663); “Satire II, Accord de la rime et de la raison” (1664); “Satire III, Le repas ridicule” (1665); “Satire V, Sur la noblesse” (1665); “Satire VIII, Sur l’homme” (1667) “Satire IX, A son espirit” (1667); “Art poetique” (1674); “Epître V, Se connaître soi-même” (1674); “Le Lutrin” (1674/1683); “Epître IX, Rien n’est béau que le vrai” (1675); “Epître VII, De l’utilité des enemis” (1677); “Epître VI, La campagne et la ville” (1677); “Satire X, Les femmes” (1693); “Epître XI, Le travail à mon jardinier” (1695); “Epître XII, L’amour de Dieu” (1695).
Edição completa por J. Bainville, 5 vols., Paris, 1928/1931.
G. Lanson: *Boileau*. Paris, 1892.
M. Hervier: *L’Art Poétique de Boileau*. Paris, 1938.
D. Mornet: *Nicolas Boileau*. Paris, 1941.
R. Bray: *Nicolas Boileau*. Paris, 1942.

1099 François, dit Tristan L’Hermite, 1601-1655.
Mariamne (1636); *La mort de Sénèque* (1644); *La mort de Crispe* (1645); etc.; – *Le page disgracié* (1643).

N. M. Bernardin: *Un précurseur de Racine. Tristan l'Hermite*. Paris, 1895.

1100 Jean Racine, 1639-1699.

La Thébaïde (1664); *Alexandre* (1665); *Andromaque* (1667); *Les plaideurs* (1668); *Britannicus* (1669); *Bérénice* (1670); *Bajazet* (1672); *Mithridate* (1673); *Iphigénie en Aulide* (1674); *Phèdre* (1677); *Esther* (1689); *Athalie* (1691).

Edições por P. Mesnard, 8 vols., Paris, 1865/1873, e por G. Truc, 4 vols., Paris, 1922/1925.

H. Taine: "Racine". (In: *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. Paris, 1865; 5.ª ed., 1887.)

G. Larroumet: *Racine*. Paris, 1898.

J. Lemaître: *Racine*. Paris, 1908.

L. Strachey: "Racine". (In: *Books and Characters*. London, 1922.)

G. Truc: *Jean Racine. L'oeuvre, l'artiste, l'homme et le temps*. Paris, 1926.

K. Vossler: *Racine*. Muenchen, 1926.

B. Croce: *Racine, Shakespeare e Corneille*. (Apêndice: "La poesia del Racine".) 2.ª ed. Bari, 1929.

H. Bremond: *Racine et Valéry*. Paris, 1930.

J. Giradoux: *Racine*. Paris, 1930.

Th. Maulnier: *Racine.* 2.ª ed. Paris, 1936.

D. Mornet: *Jean Racine*. Paris, 1944.

M. Turnell: *The Classical Moment. Studies in Corneille, Molière and Racine*. London, 1947.

E. Vinaver: *Racine et la poésie tragique*. Paris, 1951.

G. Brereton: *Jean Racine. A Critical Biography*. London, 1951.

R. C. Knight: *Racine et la Grèce*. Paris, 1952.

L. Sorrento: *L'opere poetica e la modernità di Racine*. Milano, 1952.

R. Picard: *La carrière de Jean Racine*. Paris, 1956.

L. Goldmann: *Le Dieu caché*. Paris, 1955.

R. Barthes: *Sur Racine*. Paris, 1963.

1101 Jean Galbert de Campistron, 1656-1723.

Andronic (1685); *Tiridate* (1690).

J. Hausdring: *Campistron in seiner Bedeutung als Dramatiker fuer das Theater Frankreichs und des Auslands*. Leipzig, 1903.

1102 Philippe Quinault, 1635-1688.

La mort de Cyrus (1656); *Amalasonte* (1657); *Astrate* (1664); *La mère coquette* (1664). Óperas: *Alceste* (1674); *Proserpine* (1680); *Amadis* (1684); *Roland* (1685); *Armide* (1686).

F. Lindeman: *Die Operntexte Quinaults vom literarischen Standpunkt*. Leipzig, 1904.

E. Gros: *Philippe Quinault. Sa vie et son oeuvre*. Paris, 1927.

J. Buytendorp: *Philippe Quinault, sa vie, ses tragédies et ses tragi-comédies*. Amsterdam, 1928.

1103 R. Rolland: *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*. Paris, 1895.
R. Rolland: *Musiciens d'autrefois* (*Les origines de l'opéra*; *Lulli*). Paris, 1908.

1104 Sobre o núcleo barroco dentro da literatura clássica francesa, veja a obra de A. Adam: *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. 4 vols. Paris, 1949-1954.

Capítulo VI

ANTIBARROCO

POR MAIS poderoso que o Barroco seja como expressão política e social e como expressão estilística, não lhe falta oposição. Mas não é fácil distinguir entre a oposição de verdade, antibarroca, e "His Majesty's most loyal opposition", que faz parte da mentalidade antitética do Barroco. O romance picaresco e a epopeia herói-cômica parecem antíteses do Barroco e não passam de antíteses dentro do Barroco: veleidades de oposição social, acabando em pessimismo à maneira de Alemán, ou fantasia burlesca à maneira de Bracciolini; o naturalismo, burlesco ou sombrio, faz parte do próprio estilo barroco, sempre "Clair-obscur". O critério estilístico não é capaz de distinguir entre oposição intrabarroca e oposição antibarroco: as formas clássicas dos grandes franceses não excluem mentalidade barroca, e o aparente antibarroquismo dos naturalistas não implica verdadeira oposição. Racine é tão conformista como Bossuet; os pícaros aderem ao estoicismo barroco: os autores das epopeias herói-cômicas são intelectuais, eruditos tipicamente barrocos.

Mas o estilo bem barroco de Quevedo, Gracián e Campanella será capaz de exprimir ideologias incomparáveis com a corrente dominante. A verdadeira oposição revela-se na resistência ao aristotelismo reinante, em atitudes de humanistas, nominalistas, cépticos, na tentativa de atacar a própria realidade da sociedade barroca – o que não fizeram nem o romance picaresco nem a epopeia herói-cômica. O próprio Calderón põe em dúvida a

realidade do mundo, mas em favor das realidades supranaturais da fé; a ideologia de *Vida es sueño* não é mais nem menos resignada que a do *Guzmán de Alfarache*. Cervantes, Quevedo, Boccalini, Campanella, Sarpi, pelo contrário, são homens da ação; Galileu se submete verbalmente; e Molière é o primeiro a usar o palco como tribuna pública, no sentido romano do tribunato. Entre os jesuítas há até tribunos, tais como Vieira, e jesuítas insubmissos, como Gracián. As origens dessas atitudes oposicionistas encontram-se na Renascença: o humanismo erasmiano dos espanhóis, o nominalismo de italianos recalcitrantes, o cepticismo epicureu de Montaigne. O humanismo espanhol do século XVII, o antiespanholismo e empirismo italiano e o "libertinismo" francês, todas essas "oposições" nada puderam contra o Barroco; os seus representantes constituem uma galeria de grandes vencidos, porque as suas tentativas isoladas não tinham base social bastante forte. Considerando-se as suas origens renascentistas, parecem "reacionários". Mas, ao mesmo tempo, são precursores da "Ilustração" do século XVIII. Vencem, postumamente, no terreno do classicismo francês, que, neste século XVIII, continuará a existir como "pseudomorfose" estilística de uma sociedade já burguesa, preparando, em odes, sátiras e tragédias classicistas, a Revolução.

A política do Imperador Carlos V fora uma tentativa de realizar os ideais do erasmismo espanhol, no momento em que a Reforma e as primeiras explosões do nacionalismo destruíram a unidade espiritual da Europa. Pretendem restabelecê-la por meio de uma política universalista, baseada no humanismo cristão – ou antes, no cristianismo humanista – de Erasmo. Carlos V é, como o interpretaram os historiadores protestantes, o último representante do universalismo medieval: é o primeiro e maior dos estadistas de horizonte europeu, o soberano do primeiro "bom europeu" Erasmo. Os motivos ideais da sua política revelam-se com superior clareza nas obras dos seus historiógrafos oficiais: Ocampo[1105] procura de maneira fantástica, aparentemente medieval, ligar a história espanhola à história romana para criar uma perspectiva ampla da história universal, para patentear o sentido universal, "romano", da política do imperador. O perigo de que esta política estava ameaçada era a desagregação dos seus elementos básicos: o poder espanhol transformar-se-á, depois da eliminação do universalismo pela derrota de Carlos V, em imperialismo; a política cristã transformar-se-á,

depois da eliminação do universalismo pela derrota de Erasmo, em Contrarreforma. A nova síntese de política cristã e política espanhola é capaz de não ser nem erasmiana nem renascentista, mas barroca, absolutista e jesuítica. Há uma antecipação literária dessa evolução posterior: em pleno império de Carlos V, aparece, anacronicamente, antes do tempo, a literatura pré-barroca de Antonio de Guevara[1106]. Desta vez – e a experiência não é a única – a "super-estrutura" precedeu, profeticamente, os acontecimentos no plano real. Carlos V foi vencido pelas forças unidas de Reforma alemã, do nacionalismo francês e do Papado; Paulo III desligou a Igreja da política universalista do imperador, preparando o "particularismo" romano da Contrarreforma tridentina. A retirada de Carlos V para San Yuste significa o fim definitivo do erasmismo político. Com Filipe II inicia-se a época do imperalismo espanhol, da Contrarreforma, da política maquiavelística dos Estados nacionais, do Barroco.

A grande derrota deixou um problema. O poder espanhol transformara-se em espada da Contrarreforma; mantinha a pretensão de realizar "política cristã". Na verdade, porém, realizou imperialismo espanhol, praticando aquele maquiavelismo que os teóricos da Contrarreforma rejeitaram, porque era a arma dos Estados nacionais contra a Igreja, que mantinha, por sua vez, a pretensão da universalidade. O campo em que se revelou a contradição íntima, mesmo antes das guerras de religião na Europa, foi a colonização das Américas, realizada pelos métodos mais violentos do imperialismo, mas com a pretensão de servir à fé universal. Surgiu, então, a figura evangélica de Bartolomé de Las Casas[1107], bispo de Chiapa e "apóstolo dos índios", orador fogoso e até violento a serviço de uma grande causa: a salvação dos indígenas inocentes, subjugados pelo poder dos espanhóis; e o que Las Casas exigiu com tanta veemência foi a "política cristã", a observação do direito natural, conceito em que o humanismo cristão encontrara a sua ideologia política. Os relatórios de Las Casas, consubstanciados em *Del único modo de atraer a todas las gentes a la religión de Cristo* e sobretudo na impressionante *Brevísima relación de la destruyción de las Indias*, encontraram repercussão profunda. O próprio imperador convocou uma comissão para estudar as reivindicações do Bispo e os remédios necessários. Contribuíram para a vitória do apóstolo os conceitos jurídicos do grande teólogo humanista Francisco de Vitoria[1108], fundador da ciência do Direito das

Gentes. O resultado foram as "Nuevas Leyes de Indias" (1542), que permaneceram, infelizmente, letra morta; encontrava-se outra interpretação, mais cômoda, do direito natural – em vez da erasmiana, a aristotélica.

Entre os grandes humanistas espanhóis da sua geração, é Spúlveda[1109] quase o único que não é erasmiano; traduzira a *Política*, de Aristóteles, é aristotélico fervoroso, é "humanista a serviço do imperialismo" espanhol. A teoria aristotélico-tomista de dois direitos naturais – o primeiro, paradisíaco, e o segundo, justificando guerra e escravidão por motivo do pecado original – serve-lhe para refutar o pacifismo cristão de Las Casas e interpretar como cruzadas as guerras imperialistas dos espanhóis. A aplicação prática dos conceitos de Sepúlveda implicou, decerto, aquele maquiavelismo sem o qual a política da força é impossível, mas que os jesuítas, os grandes partidários do aristotelismo, combateram. A contradição repete, no terreno político, as contradições criadas pela aplicação do aristotelismo à literatura renascentista: a justificação do "hedonismo inocente" em face do moralismo aristotélico da Contrarreforma só foi possível por meio de uma hipocrisia estética, correspondente ao maquiavelismo. Os Speroni, Piccolomini, Castelvetro são os Sepúlveda da literatura. Mas o que se conseguiu dissimular no terreno da ficção revelou as suas contradições no terreno da ação. Um soldado de Carlos V, lutando no começo do século XVII pelos ideais erasmianos, era a encarnação de um anacronismo; o "miles christianus" de Erasmo já se havia transformado em conquistador violento e cruel. Ora, soldado a serviço de Filipe II, eis o que foi Cervantes; e a encarnação daquele anacronismo foi o seu Dom Quixote.

Na opinião geral, Cervantes[1110] é tão exclusivamente o autor do *Dom Quixote* que autor e obra quase se confundem. Cervantes só parece ter vivido a sua desgraçada vida de soldado, cativo dos mouros e literato pobre para acumular as experiências das quais aquela grande obra é o resumo, o julgamento e a transfiguração. O resto da sua atividade literária parece apenas preparação da obra principal. Ainda no *Don Quijote*, certos episódios lembram a literatura pastoril que Cervantes enriqueceu com a *Galatea*, a sua obra de estreia. O humorismo algo primitivo, pré-lopiano, dos entremeses, prepara o humorismo superior do romance. Quanto às peças sérias e ao último romance, *Persiles y Segismunda*, a posteridade condenou-os a um quase esquecimento, porque não se harmonizam bem com a "tese"

humorística do *Don Quijote*. Enfim, à coleção das *Novelas Exemplares* ninguém negou jamais o título de uma das maiores obras narrativas da literatura universal. Mas esses contos são desiguais; alguns ao gosto italiano da época, outros tão românticos que só mesmo os românticos alemães e ingleses podiam gostar deles; novelas da mesma espécie encontram-se insertas no *Don Quijote* ("El curioso impertinente", "Las bodas de Camacho"), e as duas obras-primas da novelística cervantina, a picaresca "Novela de Rinconete y Cortadillo" e a filosofia melancólica do "Coloquio de los perros Cipión y Berganza", preparam imediatamente o realismo e o humorismo do *Don Quijote*, síntese da arte e do pensamento de Cervantes. A visão da obra na memória da humanidade restringe-se até, principalmente, à primeira parte do romance: as aventuras do fidalgo Alonso Quijano na taverna que tomou por castelo, com os moinhos de vento que combateu como se fossem gigantes, com a bacia do barbeiro que lhe pareceu elmo de Mambrino; as conversas do improvisado cavaleiro errante com Sancho Pansa, que mobiliza todo o realismo seco dos provérbios castelhanos para convencer o seu dono da loucura daqueles erros, acompanhando-o, no entanto, na esperança de conquistas imaginárias. O contraste é de um humorismo irresistível: e o *Don Quijote* conservará para sempre as suas duas classes de leitores: as crianças, que ainda não conhecem a vida, e os outros, duramente experimentados por ela. Mas, enquanto as simpatias do público se inclinavam para o lado do cavaleiro perfeito e comovedoramente ridículo, a literatura universal ouviu de preferência a lição de Sancho Pansa e do seu realismo razoável. O "método" cervantino do contraste entre ideais extravagantes e obsoletos, por um lado, e, doutro lado, o bom-senso comum da gente, sugeriu inúmeras imitações e versões, das quais o *Hudibras*, de Samuel Butler, é o primeiro espécime, e o *Tom Jones*, de Fielding, o primeiro resultado definitivo. Disse bem o crítico americano Trilling que o contraste entre as aparências e a realidade é a própria substância do gênero "romance". Nesse sentido é o *Don Quijote* "o romance dos romances". Dele deriva o romance realista, em que as duras realidades do ambiente se opõem às ideias e atos subjetivos do homem; quer dizer, o romance moderno, e logo o maior de todos os romances. Porque em uma ambiguidade intencional se esconde o sentido universal da

humanidade inteira, representada pelas duas figuras de Don Quijote e Sancho Pansa.

Mais um episódio da primeira parte do Don Quijote se gravou na memória universal: a cena em que o vigário e o barbeiro julgam os romances de cavalaria, responsáveis pela loucura anacrônica de Don Quijote. Esse episódio constitui a base da interpretação realística da obra, correspondente à repercussão do *Don Quijote* na literatura universal: a obra foi compreendida como sátira contra o entusiasmo apaixonado dos espanhóis pelos romances de cavalaria. Na elaboração, estendeu-se a sátira a todas as formas de "idealismo" extravagante que perde de vista a realidade; e a paródia transformou-se em panorama da vida humana, na qual os ideais sempre são derrotados pela famosa "teimosia dos fatos". Essa interpretação antiga não explica bem a simpatia do autor pelo seu herói louco, simpatia que se comunica a todos os leitores, e baseada no fato de que não somente os ideais falsos são derrotados na vida e no *Don Quijote*, mas também os ideais verdadeiros; o cavaleiro à antiga, que defende a fé, a justiça e os indefesos, tem de desaparecer num mundo sem fé, sem justiça e muito utilitário. Heine foi – parece – o primeiro em compreender a tragédia comovente do idealismo desiludido por trás do sorriso humorístico. E logo resultou uma conclusão importante: na literatura universal é o *Don Quijote* a primeira grandiosa obra de arte em prosa porque o humorismo é o sentimento da poesia em face da prosa da vida. Eis a interpretação romântica do *Don Quijote,* e essa dialética entre poesia e prosa já garante a Cervantes o sentido universal e à sua obra o valor permanente. Depois, tornou-se possível salientar, alternadamente, o elemento poético ou o elemento prosaico; e originam-se daí duas séries de interpretações. O primeiro caminho é o de Turgeniev, explicando a derrota de Don Quijote como sendo a da fé num mundo sem fé; a essa interpretação Unamuno deu a feição do paradoxo, compreendendo a obra de Cervantes como protesto da Vida contra a Razão, celebrando Don Quijote como herói da fé idealista contra o racionalismo utilitário. Por isso, Unamuno emprestou a devida importância à segunda parte do romance, na qual o tom é mais solene, quase religioso, e o "camiño de muerte" do idealista se parece com a paixão de um mártir da fé. O ponto fraco da interpretação unamunesca é a identificação do herói com o seu autor; já se criticou a transformação do cervantismo em quixotismo. A

outra possibilidade de interpretação, a realista, foi indicada por Menéndez y Pelayo: Cervantes teria restabelecido os direitos da realidade; o seu caso literário teria sido análogo ao do romance picaresco. E, chamando a atenção para o excelente conto picaresco "Rinconete y Cortadillo", o grande crítico chegou a lamentar que Cervantes não houvesse escrito um novo *Lazarillo de Tormes* ou um *Guzmán de Alfarache*.

Essa observação foi o ponto de partida da nova interpretação de Américo de Castro. O verdadeiro pícaro de Cervantes aparece na comédia *El rufián dichoso*: pícaro que se torna santo, mas sem a feição ascética do Guzmán. Tampouco é possível ignorar a imparcialidade da distribuição de sombras e luzes em "Rinconete y Cordadillo", enquanto Alemán é o pregador do pessimismo barroco. O otimismo, embora melancólico, de Cervantes, provém da superposição do idealismo platônico, que ele deveu à sua formação renascentista, sobre o realismo picaresco, resultado da sua origem plebeia. Daí a grandiosa imparcialidade de Cervantes, a sua capacidade de fazer jus igualmente a Don Quijote e a Sancho Pansa. É possível acompanhar a aquisição gradual dessa imparcialidade nas *Novelas Exemplares*. *Ejemplar* quer dizer "moral", "que dá lições morais"; mas também quer dizer: "são exemplos do que acontece"; "a vida é assim". E o "assim" de Cervantes nem sempre foi o mesmo. Nos contos de tipo italiano, renascentista ("La Señora Cornelia", "La española inglesa", "El amante liberal", "La fuerza de la sangre"), Cervantes é tão idealista, no sentido do neoplatonismo de Leóne Ebreo, como na sua obra de estreia, o romance pastoril *Galatea*. O realismo já intervém em "La gitanilla", "La ilustre fregona", "El celoso extremeño"; e leva ao naturalismo picaresco de "Riconete y Cortadillo" e do "Coloquio de los perros". A primeira síntese encontra-se em "El licenciado Vidriera", retrato do idealismo que sabe que a sua fé é mera ilusão em face da realidade. No *Don Quijote*, essa convicção chegará à profundidade do idealismo filosófico, quase cartesiano ou kantiano: "Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el elmo de Mambrino, e a otro le parecerá otra cosa." Na verdade, trata-se de um perspectivismo erasmiano ou pré-cartesiano. Eis a base sobre a qual Cervantes foi capaz de transformar o seu protesto, de humanista plebeu contra o Barroco aristocrático, em panorama imparcial, humorístico, da vida. Cervantes é, segundo a interpretação de Américo Castro, um homem da época de Carlos V, o último

adepto de Erasmo. Américo Castro e seus sucessores provaram que López de Hoyos, o mestre de Cervantes, foi erasmiano e que Cervantes deve a ele seu perspectivismo "liberal" e céptico. O patriotismo romântico da tragédia *Numancia* é o ponto de partida da viagem pela vida que o levará à desilusão do *Don Quijote*: um conto humorístico à maneira das "facezie" da Renascença italiana tomou o vulto de um símbolo da decadência espanhola sob os Filipes; derrotada, a Espanha tem de reconhecer que moinhos de vento não são castelos; e que os castelos do inimigo não são moinhos de vento. Cervantes foi um homem entre os séculos, o último dos erasmianos e o precursor do movimento regenerador de 1898. A ausência de manifestações propriamente erasmianas, "liberais", na sua obra, é explicável pela opressão do pensamento livre na época filipina.

O erasmismo de Cervantes basta para justificar seu antibarroquismo. Cervantes foi um espírito imensamente livre, a ponto de, na grande comédia *Don Pedro de Urdemalas*, desmentir o seu próprio idealismo: o herói, espécie de Malasarte espanhol, é derrotado por Belica, cujo maquiavelismo lembra a moral de Gracián; e Pedro admite francamente a derrota, como devida. Cervantes não é livre-pensador. Byron disse, em verso famoso, que "Cervantes smiled Spains chivalry away"; mas Cervantes sucumbiu e o espírito de cavalaria sobreviveu. A *Galatea*, que nos parece bastante convencional, foi sempre, para ele, a predileta entre as suas obras; e até nos últimos anos de vida pensava em escrever uma segunda parte desse romance pastoril. O único argumento contra a interpretação de Américo Castro é a última obra de Cervantes, o romance *Persiles y Segismunda*. É um romance de cavalaria, cheio de episódios fantásticos passados em ambiente fabuloso. Os críticos antigos registraram a obra como recidiva lamentável; confessaram-se incapazes de explicar por que Cervantes deu a esse romance importância muito grande, considerando-o como o principal dos seus livros. Neste ponto, todos caíram na confusão entre cervantismo e quixotismo. Para Américo Castro, a última obra de Cervantes é a profissão de fé definitiva do seu idealismo platônico; mas não é possível ignorar as sombras escuras de angústia barroca em *Persiles y Segismunda*. Na dedicatória do romance, escrita poucos dias antes de morrer, Cervantes cita "aquelas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan:

"Puesto ya el pie en el estribo",

... casi con las mismas palabras la puedo comenzar, diciendo:

"Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte,
gran señor, esta te escribo."

Todos os biógrafos de Cervantes citam o prefácio; porém as mais comoventes interpretações biográficas não explicam bem por que o autor do *Dom Quixote* morreu com versos de um "romance" romântico na boca.

O fenômeno Cervantes é muito mais complicado do que se pensava. Com razão se salientaram os elementos platônicos e renascentistas em sua obra. Mas também com razão Casalduero destaca os elementos de Barroco idealizado, em Cervantes, apoiando-se especialmente na demonstração bem sucedida da homogeneidade das *Novelas Exemplares*: são todas elas, sem exceção, expressões de um elevado idealismo moral, estritamente conforme à moral severa e aristocrática da Contrarreforma. Cervantes, espírito livre e súdito ortodoxo dos reis Filipe II e Filipe III, tampouco foi hipócrita como Descartes, em cujo pensamento também existem elementos aristotélico-escolásticos. Num livro de preferência de Cervantes, a *Philosophia antigua poética* (1596), de López Pinciano, encontrou o autor do *Don Quijote* o problema da relação entre a ficção e a verdade, o problema que levara à loucura o autor da maior obra de cavalaria cristã, o Tasso; quiçá o modelo do fidalgo louco. Mas Cervantes conseguiu, pelo humorismo, resolver a contradição entre a prosa e a poesia. Sua obra sutilmente multiforme é um bloco homogêneo.

A demonstração da homogeneidade da coleção das *Novelas Exemplares*, por Casalduero, combina bem com o resultado da análise estilística da Obra inteira de Cervantes, por Hatzfeld: demonstrando a unidade perfeita desta Obra. O estilo de Cervantes foi, do começo até o fim, o estilo idealista da Renascença, revelando esse idealismo a tendência de acentuar-

se cada vez mais. A particularidade da Segunda Parte do *Don Quijote* é o tom solene; em *Persiles y Segismunda*, já é quase "estilo religioso". A expressão do "erasmiano" não foi embaraçada ou recalcada, mas evolveu para o Barroco, ao qual pertence o elemento fantástico de *Persiles y Segismunda*. O realismo de Cervantes não foi, como em Alemán, o resultado, e sim o método para regenerar o falso idealismo, para restabelecer a verdadeira "cavalaria", a do "miles christianus" erasmiano, apenas. Cervantes não logrou manter o equilíbrio superior e precário entre idealismo e prosa, porque esse equilíbrio já se tornara impossível em pleno Barroco. Neste sentido, *Persiles y Segismunda* é realmente a obra definitiva de Cervantes: a única na qual o grande humorista desce do seu trono de superioridade olímpica, confessando as angústias infinitas, "las ansias de la muerte", da vida humana. Com razão observou Azorín que justamente essa obra, declarada "antiquada" por uma crítica inepta, "es el libro que nos da más honda sensación de continuidad, de sucesión, de vida. ... hay pocos libros tan vivos y tan modernos como este". O *Don Quijote* é a obra de importância universal, embora devendo em parte essa importância, como acontece tantas vezes, a um equívoco. *Persiles y Segismunda* só agora se compreendeu como o lado barroco de Cervantes, que foi realista e idealista ao mesmo tempo. O *Don Quijote* é seu livro para todos os tempos. *Persiles* foi a obra de importância histórica imediata: do elemento realista do Barroco viveu o pícaro, o elemento idealista encontrará a sua continuação no intelectualismo rebelde de Gracián; o elemento realista, em Quevedo. A síntese, porém, é apenas cervantina: é a consequência poética da derrota vital do homem antibarroco em pleno Barroco. Foi oportunamente que Valbuena Prat citou os versos de *Don Pedro de Urdemalas*:

"Tu presunción y la mía
han llegado a conclusión;
la mía sólo en ficción,
la tuya como debía."

Os mesmos versos poderiam servir de epígrafe à vida e literatura de Francisco de Quevedo[1111]. Com esta diferença: Quevedo não se realizou plenamente em obras de ficção, e sim na poesia. A popularidade das sátiras eclipsou um tanto o grande poeta lírico, não o mais inspirado, porém o mais completo da literatura espanhola. Os editores do seu *Parnaso Español* – e Quevedo representa um parnaso inteiro – classificaram as poesias segundo os reinos das nove musas: as poesias heroicas de Clio, as sátiras morais de Polímnia, as canções fúnebres de Melpômene, as poesias eróticas de Érato e Euterpe, os "bailados" de Terpsícore, as poesias burlescas de Tália, as poesias morais de Calíope e as poesias sacras de Urânia. A classificação é pouco feliz, mas dá ideia da riqueza assombrosa da poesia de Quevedo, senhor de todos os estilos e modulações da voz, dono absoluto da língua. É "poeta de ocasião", no sentido de Goethe: a expressão poética lhe acompanha as fases e incidentes da vida agitada de estudioso, cortesão, ministro da Fazenda do vice-reino de Nápoles, diplomata, conspirador contra a república de Veneza, político mais ou menos maquiavelista, caindo na desgraça, prisão e penitência final. É um "secretário", figura típica do Barroco, homem da ação; a literatura significa, para ele, apenas instrumento das suas ambições eróticas e políticas, e, no fim, expressão das desilusões. Expressão barroca de um homem barroco, evidentemente; mas impõem-se certas restrições dessa definição.

O ponto de partida é, como o de Cervantes, o desesperado patriotismo espanhol. Mas já não é o tempo do romantismo alegórico da *Numancia*. "Oh desdichada España", diz o publicista da *España defendida y los tiempos de ahora*, "revuelto he mil veces en la memoria tus antiguedades y anales, y no he hallado por qué causa seas digna de tan porfiada persecución." O contraste entre a grandeza de há poucos anos e a desgraça dos "tiempos de ahora" inspira-lhe os sentimentos mais amargos contra o materialismo reinante do "poderoso caballero don Dinero": a sátira contra o amoralismo miserável por trás da replandescente fachada aristocrática, no romance picaresco *La vida del Buscón*; a paródia de *La hora de todos y la Fortuna con seso*, na qual um Júpiter grotesco à maneira de Offenbach tem de curvar-se perante a Fortuna. É bem barroca, bem naturalista, esta sátira: a luz da realidade desmascarando as divindades brilhantes e falsas da Renascença.

Um desfile de tipos da sociedade barroca, tal como no *Buscón*, colocado naquele Hades burlesco, eis o ambiente da sátira mais famosa de Quevedo; *Los sueños*, a propósito dos quais já se falava em Dante. Com efeito, trata-se de um Juízo universal no outro mundo: dos poetas, comerciantes, ministros, juízes, em "El alguacil alguacilado"; dos bajuladores, alcoviteiros, astrólogos e heréticos, nas "Zahurdas de Plutón"; dos médicos, farmacêuticos, barbeiros, charlatães, em "La visita de los chistes". É uma *Divina Comédia* burlesca; mas a sátira contra todas as classes e profissões lembraria antes as *danças macabras* medievais – a própria irreverência de Quevedo é mais medieval do que moderna – se não fosse a amargura barroca de desilusão, do desmascaramento das vaidades mundiais, como em *El mundo por de dentro*. Mundo sombrio que foi bem comparado às visões diabólicas de Hieronymus Bosch – será preciso um estudo das qualidades do "gótico *flamboyant*" no estilo de Quevedo – e de Goya mas a que não falta inteiramente a luz sobrenatural da visão do Greco. Quevedo é barroco, mesmo contra a vontade: pois Quevedo foi o maior inimigo do estilo barroco em literatura. Não perdeu ocasião de zombar de Góngora, e publicou as poesias do esquecido Francisco de la Torre para revalorizar o classicismo renascentista. Mas o estilo do próprio Quevedo não é renascentista, é pré-renascentista, "flamboyant". Negando a evolução da Renascença ao Barroco, Quevedo caiu no extremo oposto, abraçando o conceptismo, espécie de ginástica do pensamento; estilo que se presta a reservas mentais e subterfúgios sutis. O conceptismo é um estilo essencialmente hiperbólico, e a hipérbole é o instrumento principal da sátira quevediana: exageros grotescos das monstruosidades reais deste mundo, e diminuições burlescas do que nele passa por grande e considerável. Mas o conceptismo também é o método indicado para evitar conclusões, e neste sentido censurou Azorín a reserva quase tímida de Quevedo em atravessar a fronteira entre sátira moral e denúncia social. A ordem estabelecida por Estado e Igreja nunca é posta em dúvida. Bergamín salienta, porém, a inutilidade de reivindicações sociais no mundo quevediano, "llamado a desaparecer", porque tudo é vão e nulo, inclusive as reivindicações. Mas – a dialética de Quevedo só pode ser interpretada com muitos "mas" – há nisso uma confusão entre expressão e ideologia. A expressão de Quevedo é barroquíssima, expressão perfeita da ortodoxia católica da classe aristocrática; contudo, o próprio Azorín admite

a irreverência na sátira e até nas obras sérias de Quevedo. Dámaso Alonso, embora preocupado em salvar a ortodoxia de Quevedo, lembra-se, a propósito de *Los sueños*, dos caprichos e caricaturas monstruosas do liberal revolucionário Goya. Quevedo é o espírito mais inquieto do século; e impõem-se algumas distinções, nunca sutis demais quando se trata de um escritor sutilíssimo.

As últimas obras de Quevedo são ascéticas. É ascética a despedida do político derrotado, que parece consolar-se com o subtítulo dramático da sua *Vida de San Pablo*: “La caída para levantar-se.” O pensamento do asceta Quevedo continua estoico. Mas é diferente do estoicismo comum do Barroco. Distinguindo-se do estoicismo pessimista do plebeu Alemán, o do aristocrata Quevedo é altivo e ativo, vencido mas prestes a “levantar-se”. Não é estoicismo barroco. Basta a comparação com uma das poesias mais famosas de língua espanhola, a anônima “Epístola moral a Fabio”[1112], síntese única do estoicismo erudito à maneira de Sêneca e do estoicismo popular que é a filosofia das esquinas de rua na Espanha antiga. O tema desta síntese é o lugar-comum horaciano “Beatus ille qui procul negotiis...”, a retirada da vida enganadora da corte para a solidão:

> “Fabio, las esperanzas cortesanas
> prisiones son do el ambicioso muere”;

mas a mentalidade que inspira a versão é tão tipicamente espanhola que lembrou a Luiz Cernuda as *Coplas* de Jorge Manrique. O nobre classicismo do poema parecia colocá-lo no século XVI. Na Renascença, porém, não haveria sido possível a versão do horaciano “Ille mihi terrarum angulus ...” como

> “Un ángulo me basta entre mis lares,
> Un libro y um amigo, un sueño breve”.

O livro e o amigo são da época do *Cortegiano*; o "sueño breve", já não. E o ascetismo chega até ao misticismo da expressão "muerte callada" e ao idealismo (no sentido filosófico) dos versos finais:

"... rompí los lazos.
Ven y verás al alto fin que aspiro
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos."

A "Epístola moral a Fabio" pertence, pela forma, à corrente classicista, antibarroca, dentro da poesia barroca; por isso foi desprezada pelos neogongoristas, e é hoje revalorizada como documento ideológico de uma secreta "religião" laicista, assim como o erasmismo foi a "religião secreta" de Cervantes; em Quevedo, o extremo Barroco se transforma dialeticamente em Antibarroco.

O estoicismo de Quevedo não é o estoicismo barroco da "Espístola moral"; é antes o estoicismo renascentista de Justus Lipsius, com o qual estava Quevedo em relações, e cuja filosofia lhe inspirou a mais predileta das suas obras, a *Vida de Marco Bruto*. Não é estoicismo de resignação barroca, mas de conduta política. E a conduta política é o grande problema da época e o problema pessoal de Quevedo.

A *Vida de Marco Bruto* é um "espelho de príncipes"; o gênero é barroco. Mas o fim é "enmendar el mundo", e sobretudo a Espanha decadente. Em Quevedo, como em Miguel Ângelo, não há pensamento

"que no fuese recuerdo de la muerte".

As suas expressões fúnebres parecem-se, às vezes, com as de Góngora –

"Azaradas son le hora y el momento ...
cavan en mi vivir mi monumento."

Mas o que predomina em Quevedo é o sentido do tempo, da *durée*:

"Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
hoy para y es, y fué, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado."

A força motriz do seu pensamento fúnebre é o aspecto da decadência espanhola.

"Miré los muros de la pátria mía
Si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
De la carrera de la edad cansados...",

diz Quevedo, quase como um espanhol desesperado da geração de 1898. Contudo, não é exato chamar-lhe "humanista em forma barroca". A ideologia de Quevedo é tão ambígua como a sua personalidade; e certamente não é erasmiano. A mitologia grotesta dos *Sueños* não teria sido possível na Renascença; e é preciso observar que *Las zahurdas de Plutón* se chamavam, na primeira versão, *El sueño del Infierno*. A modificação de vários títulos de obras de Quevedo e a transformação do seu Inferno cristão em Olimpo burlesco é resultado da operação inquisitorial, da censura. O humanismo de Quevedo limita-se à oposição contra o aristotelismo oficial; por isso, também é adversário da poesia aristotélica, do culteranismo de Marino e Góngora. O estoicismo de Quevedo parece humanista, porque reage contra a ética aristotélica: o "buen tirano" e o "mal leal" que aparecem na *Vida de Marco Bruto*, lembram Antonio Pérez e as personagens maquiavélicas da tragédia senequiana. Mas o que Quevedo opõe ao maquiavelismo não é a ética aristotélico-tomística dos jesuítas, nem a conduta de "miles christianus" erasmiano, e sim a de um "miles christianus" estoico. Nos *Grandes anales de quince días* deu Quevedo um breve e perfeito panorama da política maquiavelista; em *La hora de todos* combate, em forma burlesca, a resistência astuta dos maquiavelistas contra a "Fortuna"; na

Política de Dios, ofereceu o manual de conduta política e humana que ele mesmo renegou nas suas atividades políticas na Itália. Nessa contradição encontra-se a resposta do desespero patriótico do escritor: "no he hallado por qué causa seas digna de tan porfiada persecución". A política espanhola, abandonando o universalismo de Carlos V e Erasmo, tornara-se imperialista e contrarreformista, adotando o maquiavelismo que os seus princípios cristãos lhe proibiram. A vida política de Quevedo é uma "novela exemplar", simbolizando essa contradição. Os elementos da ideologia são humanísticos; a síntese contraditória é barroca. Deste modo nasceu do humanismo derrotado de Quevedo a contradição mais poderosa do século XVII: a sua sátira mais violenta. Quase contemporâneo de Quevedo é, enfim, um poeta satírico do outro lado do Atlântico, o brasileiro Gregório de Matos[1113], quevediano veemente, satírico violento e muito licencioso, que também tem seus momentos de emoção religiosa.

O problema político de Quevedo também se apresentou ao espírito tolerante, "liberal", de Saavedra Fajardo[1114]: a decadência espanhola só pode ser remediada pela execução inteligente da política maquiavelística, à qual se opõem, porém, os fins cristãos da política espanhola. Saavedra Fajardo pensa como um liberal do século XIX, explica a decadência da pátria pelas consequências nefastas das descobertas, pela expulsão dos mouros e judeus, pelas guerras inúteis. Manifesta um pacifismo bem erasmiano, em expressões que o humanista liberal Ludovico Vives assinaria: "Muchas veces se levantan las armas con pretexto de celo de la mayor gloria de Dios y causan su mayor deservicio; otras por la religión, y la ofenden; otras por el público sociego, y le perturban; otras por la libertad de los pueblos, y los oprimen." A forma estilística das *Cien Empresas* é barroca; é um "espelho de príncipes" em estilo emblemático, tão caro ao Barroco. O humanista liberal Saavedra Fajardo não conhece outra solução do problema espanhol além da tradicional, que se diz antimaquiavelística e é maquiavelística.

A solução radical encontra-se na literatura do jesuíta Baltasar Gracián[1115]; retomando o maquiavelismo aristocrático da Renascença, transforma-o em outro, o da burguesia dos séculos vindouros. De maneira alguma parece Gracián pertencer, ideologicamente, ao seu tempo; mas é forçado a exprimir-se de maneira sutil, hiperbólica e elíptica. É conceptista e – quase – o escritor mais barroco do Barroco.

Gracián é o teórico do conceptismo: na *Agudeza y arte de ingenio* ensinou os processos estilísticos que lhe tornaram possível a expressão do maquiavelismo político do *Político* e do maquiavelismo individual do *Oráculo manual y arte de prudencia*; tratando outros assuntos, insuspeitos, nos seus poucos escritos religiosos, Gracián escreveu em estilo simples, sem reticências e sutilidades. Essa dobrez de Gracián agradou muito a Schopenhauer, tradutor do *Oráculo manual*; o filósofo alemão revelou contradição semelhante entre a prosa sublime do seu pessimismo cósmico e as lições de prudência egoística dos seus aforismos. Com efeito, as "particularidades" ideológicas do jesuíta já foram explicadas, assim como seu pessimismo: este teria sido simples mau humor de professor decepcionado, e aquelas, apenas veleidades obstinadas de um clérigo recalcitrante, em permanente "incompatibilidade de gênio" com os seus superiores na Companhia de Jesus. Até Menéndez y Pelayo, ao restabelecer a glória de Gracián, só o elogiou como grande estilista; pouco depois, a geração de 1898 entrou a considerá-lo como pensador profundo.

Na verdade, os conflitos de Gracián com a Companhia de Jesus só foram, realmente, casos de disciplina monástica; lembram as dificuldades de Mariana. Mas, desta vez, os superiores tinham plena razão. Mariana levara o antimaquiavelismo teórico ao absolutismo incipiente. Gracián não revelou segredos da Companhia, a não ser um segredo que toda a gente conhecia, quando invocou a prática maquiavelística da Companhia. O "herói", "político", "discreto", de Gracián, é um tipo moral, tão "perfeito" como o "cortegiano" da Renascença; mas é "prudente" como um jesuíta, e essa "prudência" é um maquiavelismo requintado e polido. A base dessa atitude é o desprezo da natureza humana. Gracián aprecia os homens como o seu contemporâneo La Rochefoucauld; a vida lhe parece luta permanente e implacável entre egoístas irremediáveis. Mas nem por isso pensa em amaldiçoar o mundo; tão-somente "to make the best of it", isto é, fazer tudo para que os melhores vençam e dominem os outros, os ineptos e imbecis. Nisto reside aquilo a que Azorín chamou o "nietzschianismo" de Gracián; não se trata, porém, de uma antecipação anacrônica, e sim do desenvolvimento implacavelmente lógico do conceito das elites, que foi o conceito político fundamental da Companhia de Jesus. As elites têm de dominar o mundo. Mas como consegui-lo? É possível, porque a Fortuna não é, como

no "maquiavelismo" de Maquiavel, a grande adversária da "virtù"; é possível conquistar a Fortuna, a ponto de ela se tornar aliada do homem, de modo que, enfim, a moral e o sucesso coincidam. Então o maquiavelismo já não teria nada de imoral, de anticristão; seria até uma diretriz da conduta cristã, e o grande problema político e moral do Barroco estaria resolvido. Mas como vencer a Fortuna? Por meio de uma autodisciplina rigorosa; como jesuíta, Gracián é em primeira linha pedagogo, professor de energia.

A pedagogia de Gracián vence o pessimismo barroco. No romance picaresco, o mundo aristocrático da Renascença é desvalorizado, como "ilusión" e "engaño"; o pícaro chega ao "desegaño" pela viagem trabalhosa através do Inferno barroco. É uma solução cristã. Não tem outro fim o romance picaresco do protestantismo, o *Pilgrim's Progress* do viajante e pícaro puritano Bunyan. O jesuíta Gracián é menos tradicionalista que o sectário protestante. Andrenio e Critilo, os heróis do romance alegórico *Criticon*, representantes do homem no estado da natureza primitiva e do homem civilizado, viajam, como o romeiro de Bunyan, pelas paisagens alegóricas da civilização humana; mas o ponto final não é a redenção, e sim a cultura. Afonso Reyes considera Gracián como pragmatista, Azorín, como intelectualista. Na verdade, o pragmatismo pedagógico de Gracián é mero instrumento disciplinar para conseguir a racionalização e intelectualização do homem instintivo. Assim, Gracián pretende ensinar como criar uma nova elite em substituição da antiga, já quixotesca; e, se não conseguiu esse fim, pelo menos antecipou o futuro. O romance pedagógico *Criticon*, que parece continuação conceptista das *Soledades*, é precursor do romance pedagógico *Robinson Crusoe*, em que se forma o "homo novus" do capitalismo e utilitarismo. A disciplina dos instintos em Gracián não é muito diferente da "ascese de trabalho", base calvinista da mentalidade burguesa, segundo Max Weber. A interpretação da vida como luta de egoísmos antecipa a interpretação semelhante de Mandeville e as harmonias preestabelecidas do liberalismo econômico de Adam Smith. A coincidência de sucesso e moral resolveu realmente o problema barroco do maquiavelismo; mas de um modo que excedeu a vontade e as possibilidades do Barroco aristocrático. Gracián antecipou o novo maquiavelismo da nova elite burguesa. A sua expressão é barroquíssima; mas só principiou a ser compreendida quando o "siglo de oro" da literatura espanhola já passara, e a hegemonia

literária coube, em toda a parte, ao classicismo francês, até na Espanha dos Bourbons. Gracián morreu em 1658; mas o seu êxito internacional só começou por volta de 1680; e na perspectiva histórica o jesuíta aparece como o último grande escritor da Espanha barroca, antes de a hegemonia passar para a França e iniciar-se o caminho para a Revolução da Burguesia.

A derrota de um Cervantes, de um Quevedo, de um Saavedra Fajardo, é a de espanhóis que se rebelam contra o espanholismo. Mas logo a Europa inteira se levantará contra a dominação da grande potência do Barroco; entre os primeiros, os portugueses.

Ambiguidades e hesitações da transição caracterizam o português D. Francisco Manuel de Melo[1116], grande escritor em língua portuguesa e em língua espanhola, humanista e homem de ação como Quevedo, estoico como Lipsius, crítico literário de modernidade surpreendente, e que antecipa a atitude da oposição na "Querelle des Anciens et Modernes". Salvou-se de conclusões talvez demasiado perigosas, dedicando-se ao esteticismo de uma grande cultura estilística, bilíngue. É, porém, mais uma vez, um jesuíta rebelde quem antecipa o futuro: o autor de uma *História do Futuro*, o Pe. Antônio Vieira[1117]. Como estilista, é tão barroco quanto Quevedo e Gracián, e mais do que Segneri. Uma erudição enciclopédica e a experiência de uma vida agitadíssima de 90 anos fornece-lhe a abundância de imagens e metáforas que impressionaram o século. Como pregador e como epistológrafo, Vieira é um grande jornalista, a serviço de uma política corajosa, na qual um liberalismo à maneira de Saavedra Fajardo se alia ao patriotismo à maneira de Quevedo. Mas Vieira é mais audacioso que os outros. Fala com eloquência torrencial em favor dos judeus e dos índios escravizados, contra os impostos injustos, propugnando nova política colonial, razoável e mercantilista. As suas "heresias", que o incompatibilizaram com a Inquisição, chegam a profissões de fé meio ocultistas; mas ainda não se sabe se o sebastianismo de Vieira foi resíduo da ideia de uma "Terceira Igreja" erasmiana ou, talvez, joaquimita. Em todo caso, podia utilizar o sebastianismo utópico da superstição popular em favor da nova dinastia portuguesa e contra os espanhóis. O Antibarroco em forma barroca ataca os fundamentos políticos e sociais do edifício de que aquele estilo é a expressão.

A revolta portuguesa contra a Espanha é um dos vários sintomas políticos de uma revolta ideológica geral. Os primeiros grandes ideólogos antiespanhóis são os herdeiros imediatos da Renascença, os italianos. No “Hospital das Letras”, a espirituosa sátira literária de D. Francisco Manuel de Melo, aparece como interlocutor, ao lado de Lipsius e Quevedo, o italiano Trajano Boccalini[1118], um dos criadores do gênero de crítica literária em forma alegórica, nos seus famosos *Ragguagli di Parnasso*. Boccalini finge-se secretário da corte de Apolo, que convocou um parlamento dos maiores homens de todos os tempos para resolver os problemas atuais da época. Em primeiro plano, trata dos problemas literários: Ludovico Castelvetro, o teórico antiaristotélico, insinua ao deus as resoluções mais mordazes contra as letras barrocas. O relator dos negócios políticos é Castiglione, que manda medir as cadeias espanholas da Itália; achando-as grandes demais, propõe reduzi-las por meio de limas francesas, inglesas, ou até turcas; e a confecção de um mapa político da Europa torna-se difícil, por ser impossível determinar a verdadeira longitude da Cúria Romana. Boccalini é o Quevedo italiano, mais direto e menos barroco. Os herdeiros imediatos da Renascença parecem, em comparação com os espanhóis contemporâneos, quase clássicos. Tassoni[1119], nas suas *Filippiche contro gli Spagnuoli*, revela eloquência demonsteniana; mas o Duque de Piemonte, ao qual se dirigiu, podia tão pouco contra os espanhóis como a república de Veneza, cuja proteção Boccalini procurara; o satírico não escapou à morte, tendo sido, provavelmente, envenenado.

Como força internacional, política e estilística, o Barroco espanhol caiu, quando, no terreno ideológico, se atacou o aristotelismo, e no terreno político se adotou o maquiavelismo. A reunião impossível de aristotelismo teórico e maquiavelismo prático foi o problema que os espanhóis não souberam resolver. O maquiavelismo antiaristotélico tornou-se a doutrina pela qual o absolutismo francês preparou a ascensão de uma nova elite, a burguesia. Um precursor, dos maiores, desse movimento, é Tommaso Campanella[1120], o italiano antiespanhol que se passou para a França. De longe, parece figura tão barroca como Quevedo; e tão rebelde como Gracián. Barroca é a sua erudição enciclopédica e confusa, em que a magia desempenha papel importante. Barroco é o estilo abundante da sua prosa. Barrocas, as suas ideias políticas, teocráticas; já houve quem acreditasse que o “Estado”

teocrático e meio socialista dos jesuítas no Paraguai se baseava em conceitos campanellianos. De perto, os aspectos mudam. Como filósofo, Campanella não é tão "moderno" quanto se acreditava, e sobretudo não é possível atribuir-lhe ideias deístas; Campanella é discípulo do último grande platônico da Renascença italiana, Telesio, continuando-lhe o antiaristotelismo algo fantástico. Expressão do seu antiaristotelismo é a sua poesia, à qual antigamente se deu pouca importância, e que é hoje reconhecida como a mais sincera e mais profunda do século XVII italiano; é poesia antimarinista, anti-hedonista, de fundo ético:

> "Io nacqui a debellar tre mali estremi:
> Tirannide, sofismi, ipocrisia."

É um programa. A ortodoxia de dominicano não lhe impede exigir, para tornar possível a realização do seu sonho teocrático, a reforma moral e espiritual da Igreja. Na verdade, Campanella está entre o iluminismo sebastianista de Vieira e as esperanças de uma "Terceira Igreja" dos franciscanos rebeldes do século XIII, os da "Ecclesia spiritualis"; Campanella nasceu na terra de Joaquim de Fiore, na Calábria. A *Città Del Sole*, de Campanella, é uma utopia eclesiástica; e é digno de nota o fato de que o século barroco ignora, em geral, as utopias, em que é tão fértil a Renascença e, depois, a Ilustração do século XVIII. Campanella nem se limita à utopia; como todas as grandes figuras do Antibarroco, é um homem de ação, embora vencido. Após haver defendido a realização da teocracia pelas armas espanholas, passou-se ao patriotismo italiano, envolvendo-se numa conspiração revolucionária, antiespanhola, que teve de expiar em vinte e seis anos de prisão duríssima, torturado até o martírio – a ninguém podem escapar os acentos de verdade terrível em versos como estes:

> "Cinquanta prigione, sette tormenti
> Passai, e pur son nel pondo;
> E dodici anni d'ingiurie e di stenti",

e, com naturalismo mais pungente:

"Le membra sette volta tormentate,
Il sol negato agli occhi,
I nervi stretti, e'ossa scontinoate."

Durante esses 26 anos de martírio escreveu Campanella os seus inúmeros tratados filosóficos e políticos, tornou-se, por vias clandestinas, o conselheiro de todos os príncipes antiespanhóis da Europa; solto, enfim, foi para a França, que lhe parecia destinada a realizar a política universalista que a Espanha tirânica traíra. Campanella não foi um entusiasta lunático. A literatura italiana não produziu, entre Dante e Leopardi, poesia mais verdadeira que a desse espírito livre, embora confuso:

"Quindi l'ale sicura a l'aria porgo,
Nè temo intoppo di cristallo o vetro;
Ma fendo i cieli, e a l'infinito m'ergo.
E mentre dal mio globo agli altri sorgo,
E per l'etereo campo oltre penetro,
Quel ch'altri lungi vede, lascio al tergo."

No "globo" terrestre, porém, sobre o qual se ergueu a alma do sonhador martirizado, o seu sonho político realizou-se. O ambiente francês, em que entrou Campanella, estava ideologicamente bem preparado para a luta antiespanhola. A doutrina de Jean Bodin sofrera a influência do maquiavelismo antimaquiavelístico do espanhol exilado Antonio Pérez. O teórico da nova conduta é Gabriel Naudé[1121], glorificador cínico da violência e da fraude para fins políticos; Naudé foi o intermediário entre Campanella e Richelieu. À luz dessas relações apresenta-se menos escandalosa a mescla de maquiavelismo e misticismo na "eminence grise" de Richelieu, o Père Joseph. O iluminismo de Vieira e Campanella tampouco os embaraçou na política

prática. A relativa tolerância religiosa na Holanda, liberta dos espanhóis, permitiu, no país dos místicos pré-erasmianos, a Renascença da "Terceira Igreja" e dos seus ideais religiosos, que tão facilmente se transformaram em ideais políticos. A seita dos arminianos, protestando contra o predestinacionismo rigoroso dos calvinistas, aproxima-se bastante do pelagianismo; e este mesmo voltará, mais tarde, como antropologia otimista dos "filósofos" da Ilustração. Certas expressões dos arminianos cheiram a unitarismo e deísmo. Nesse ambiente surgiu Hugo Grotius[1122], grande apologista e maior jurista. As concessões que fez ao catolicismo, no seu famoso tratado de *De veritate religionis christianea*, têm como origem o desejo ardente da união – ou antes, reunião – das Igrejas separadas; mas o esforço para reduzir a distância entre os credos leva a reduzir a importância das diferenças dogmáticas e, finalmente, dos próprios dogmas. Nos seus comentários bíblicos, Grotius chega a antecipações da exegese crítica, de modo que o apologista ocasionalmente fala como se fosse livre-pensador. A tendência do seu pensamento está mesmo nessa direção. Grotius é o renovador do Direito internacional, a ponto de o seu *De jure belli ac pacis* eclipsar a memória de Vitoria. A interpretação grotiana do Direito natural no sentido da liberdade dos mares serviu aos interesses políticos e comerciais da Holanda contra o monopólio espanhol; mas os motivos desse neo-erasmismo jurídico não são meramente ocasionais. Antiaristotelismo filosófico e pelagianismo teológico deviam, juntos, levar à abolição do "Direito natural secundário" de Sepúlveda e dos jesuítas; e disso resultará um pacifismo mais radical e menos religioso que o de Las Casas. É antes o começo do liberalismo político, correspondente ao liberalismo jurídico e econômico. Principia a distinção entre Direito natural e Direito divino; e o fim será um Direito natural que já não precisa de sanção religiosa: o dos "filósofos" e da *Encyclopédie*. Nas vésperas da Revolução o "abbé" Raynal lança ao "acien regime" e à Igreja a acusação dos crimes que cometeram nas colônias em nome do cristianismo: a *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce dos Européens dans les deux Indes* (1770/1780) baseia-se principalmente na documentação de Las Casas, que serviu, assim, para fundamentar a "leyenda negra" do liberalismo contra "a Espanha da Inquisição". É o fim de um ciclo histórico.

A transformação do antimaquiavelismo espanhol em ideologia revolucionária francesa operou-se através do “Antibarroco”, conjunto complicado de motivos maquiavelísticos, antiaristotélicos e místicos. Os mesmos motivos são capazes de aparecer em outras combinações, das quais as mais importantes contribuíram para a gênese da historiografia crítica e da física matemática. Em 1683 publicou-se uma das obras principais do maquiavelismo barroco italiano: a obra anônima *Opinione del come abbia a governarsi internamente ed esternamente la Republica di Venezia per conservare il perpetuo dominio pubblico*, escrita por volta de 1615, e atribuída ao padre Paolo Sarpi[1123], conselheiro da República de Veneza, na luta contra as reivindicações da Cúria Romana. Essas reivindicações, relativas à jurisdição eclesiástica, basearam-se nos decretos do concílio de Trento, que a República se recusou a reconhecer; e para combatê-las escreveu Sarpi a famosíssima *Istoria Del Concilio Tridentino*, demonstração historiográfica da tese seguinte: o concílio de Trento não conseguiu a reforma necessária da Igreja, porque não foi inspirado pelo Espírito Santo, e sim dirigido pelas intrigas e maquinações da Cúria Romana e dos jesuítas. Pelo estilo, a obra distingue-se de toda a outra prosa do século: não imita a eloquência sublime de Lívio nem a concisão sombria de Tácito; relata os fatos com rigor lógico e precisão implacável. Estilo aparentemente impessoal, e que é, no entanto, a expressão pessoal do autor: Sarpi não foi, como os seus inimigos o pintaram, um monge ambicioso, vendido ao governo veneziano, mas um espírito de grande estadista e, ao mesmo tempo, um religioso austero, cheio de zelo pela verdadeira reforma da Igreja. Religiosidade e lógica não excluem ironia e vivacidade; Sarpi é um grande narrador, superior, nesse aspecto, a todos os historiadores modernos, menos a Gibbon, com o qual tem em comum a ironia mordaz, a capacidade de retratar em poucas palavras caricaturais um adversário, ferindo-o mortalmente. É até superior a Gibbon pelo rigor da documentação, sempre de primeira mão; é um precursor da historiografia crítica. A perigosa mistura de documentação exata e ironia satírica aproxima Sarpi de Bayle; mas não são estas as qualidades a que o padre deveu o bom êxito da sua obra, editada inúmeras vezes e traduzida para todas as línguas. A *Istoria Del Concilio Tridentino* tornou-se arma poderosa das monarquias absolutas na luta contra o Papado; serviu ao galicanismo francês e à luta antijesuítica do século XVIII. Sarpi é o sucessor, após

grande intervalo, de Marsilius de Padua, cujo *Defensor pacis* revela as mesmas tendências, contra as exigências teocráticas e em favor do Estado leigo e absoluto, nominalista e partidário da "Ecclesia spiritualis". Com efeito, esses anticlericalismos têm fundamento místico. Sarpi não foi, como afirmavam seus adversários, um criptoprotestante. Salvatorelli tem demonstrado um fundo ocasionalista de sua religiosidade. Mais outras combinações de naturalismo antiaristotélico e misticismo encontram-se nos começos da física moderna.

Galileu[1124] foi um dos espíritos mais claros de todos os tempos. As suas descobertas astronômicas e as suas fórmulas físicas pertencem hoje ao patrimônio intelectual dos meninos de colégio; é difícil, agora, imaginar a força lógica que foi necessária para organizar aqueles experimentos e condensar-lhes o resultado, tão oposto aos conceitos vigentes da física aristotélica, em fórmulas simples e lapidares. Algo daquela força ainda se nos revela nas fórmulas precisas do seu estilo. Galileu, fundador da física matemática, não era grande matemático; em compensação, possuía o talento raro de exprimir em palavras claríssimas o conteúdo de reflexões e fórmulas matemáticas; o *Dialogo dei massimi sistemi del mondo*, defesa convincente e deliciosamente irônica do sistema de Copérnico contra os partidários obstinados do geocentrismo, é uma das obras-primas da prosa italiana, e a primeira grande obra científica escrita em uma das línguas modernas; Olschki chega a ver nisso o mérito principal de Galileu. O grande toscano é resolutamente "moderno". O seu antiaristotelismo estende-se à literatura, e nas famosas *Considerazioni* censurou o Tasso da maneira mais implacável, para elogiar tanto mais o poeta da sua predileção, Ariosto. Esse amor ao poeta mais fantástico da Renascença não deixa de surpreender num espírito tão lógico. Mas é assim mesmo. Dingler advertiu que os experimentos físicos de Galileu não eram o ponto de partida, e sim o resultado do seu pensamento; para inventá-los, devia ter uma opinião preconcebida, antecipando o resultado das observações. Galileu é um pensador platônico; esta observação de Koyré é bem acertada. Contudo, quando Galileu se confessou "aristotélico", não o fez por mera hipocrisia contrarreformista; apenas, a expressão não foi exata. O termo *virtual*, tão importante na dinâmica de Galileu, deriva da escolástica, embora não da tomística; e Galileu cita, ocasionalmente, os grandes nominalistas do século XIV, da

escola de Paris, que lhe anteciparam as ideias: Oresme, Buridano, Holkot, William of Heytesbury.

As raízes escolásticas e até místicas da física moderna refletem-se, em certa "confusão", meio científica, meio religiosa, nos espíritos científicos do Barroco[1125]. Galileu parece brincar quando, nas *Due lezioni* sobre Dante, pretende determinar a "situação, forma e medida do Inferno"; mas Pascal não brinca quando tira de observações astronômicas conclusões teológicas. Napier, inventor dos logaritmos, ocupou-se com a exegese do Apocalipse; Guericke, inventor das máquinas pneumáticas, pretendeu explicar o milagre de Josué e descobrir o lugar geográfico do Inferno (desta vez não se trata do Inferno de Dante, mas do Inferno da Igreja luterana); Kepler elaborou horóscopos; Newton extraiu do Apocalipse lições de cronologia matemática. Censurar isto como "confusão pouco científica" é um anacronismo, tão grande, aliás, como o outro anacronismo de salientar a fé cristã daqueles cientistas antigos, em comparação com o "ateísmo lamentável dos modernos". Na verdade, a oposição dos cientistas do século XVII à física aristotélica levou-os fatalmente ao platonismo, que, nas épocas modernas, aparece quase sempre em formas de misticismo religioso. Não é, pois, estranho que o primeiro grande centro da física experimental, a Inglaterra, tenha sido também o centro de um platonismo meio fantástico. Em poetas de erudição enciclopédica, como Donne e Milton, misturam-se da maneira mais estranha, o antigo e o moderno sistema do mundo, e os teólogos anglicanos, puritanos e "independentes" abrem-se de boa vontade às influências do misticismo continental, que lhes chegou na pessoa de Comenius e nos livros de Boehme.

Amos Comenius[1126] é um caso notável de combinação antibarroca de elementos barrocos. O século XVIII costumava esquecer as origens místicas das correntes espirituais, para guardar apenas os resultados racionais; e Comenius também sobrevive na memória da humanidade apenas como pai da pedagogia "natural", da "lição de coisas" em vez do "ensino de palavras", do "Orbis pictus" em vez das regras gramaticais; Rousseau e Pestalozzi continuaram-lhe a obra. Este sensualismo pedagógico está em relação íntima com o sensualismo epistemológico de Locke; mas tem outros fundamentos. Locke é nominalista porque empirista. Comenius era nominalista porque platonista. Sonhava com uma ciência ideal, a "Pansophia",

combinação matemática de ideias puras, lembrando Lullus e Leibniz. Comenius é antiaristotélico, mas não por empirismo de cientista, e sim por escrúpulos de cristão contra a mistura escolástica da fé cristã com a filosofia pagã. É protestante; e protestante eslavo. Latinizou seu nome em Comenius, para enquadrar-se melhor na "República de Letras" da Europa. Mas o nome de família era Komensky; foi bispo da seita dos "Irmãos da Morávia", um dos ramos mais importantes da "Terceira Igreja". Os "Irmãos", perseguidos e expulsos da Boêmia, conservam uma canção comovente, no estilo das canções populares eslavas, mais ou menos assim:

> "Belo é o rio, o rio Moldava, onde ficam nossas casas.
> Bela é a cidade, a cidade de Praga, onde mora
> nossa família.
> Nada mais de rio, nem de cidade: somos exilados;
> Nada trouxemos senão a Bíblia e o Labirinto."

A última palavra alude ao *Labirinto do Mundo*, romance alegórico de Comenius, escrito em língua checa, e que recorda estranhamente o *Criticon*, de Gracián, embora esteja mais próximo da ideologia do *Pilgrim's Progress*, de Bunyan.

Em 1641 Comenius visitou a Inglaterra, convidado pelo Parlamento para estudar reformas do ensino. Lá, assim como mais tarde na Suécia e na Holanda, não se cansou de trabalhar pela união das Igrejas separadas, da qual esperava o "Milênio"; na realidade, o irenismo de Comenius preparava o terreno para a indiferença dogmática, assim como o seu platonismo se antecipou ao sensualismo. Não é este um caso isolado. Os livros do místico silesiano Jacob Boehme exerceram influência profunda na Inglaterra do século XVII[1127]: nos *quakers*, nos independentistas e outros sectários, em Vaughan e Milton, e, particularmente, nos filósofos Henry More e Ralph Cudworth, chefes da "escola platônica" de Cambridge[1128]. Eis aí a origem do platonismo entusiástico de Shaftesbury; e será difícil dizer se o racionalismo cartesiano sucumbiu ao empirismo de Locke e Newton, popularizado na França por Voltaire, ou ao entusiasmo platônico de Shaftesbury, filósofo

de predileção do pré-romantismo, de Rousseau e Saint-Pierre. Todas as correntes antibarrocas desembocam no país da "pseudomorfose burguesa", a França.

Na França, a oposição é representada por um grupo de literatos e gente da alta sociedade que se opõem à fé e sobretudo à moral reinante: os "libertins"[1129]. A palavra tem hoje o sentido de vida devassa e desregrada; no século XVII significava uma atitude ideológica, mescla de heresia, cepticismo, deísmo e ateísmo, baseada nem sempre, mas às vezes, em convicções materialistas, epicureias. Nem sempre, porém, as mais das vezes, os "libertins" tiraram dessas convicções conclusões práticas, no sentido do "epicurismo" vulgar, da libertinagem, na acepção moderna da palavra. Foram assim os aristocratas que se reuniram no "Temple" – os Duques de Vendôme, Nevers e Bouillon, muitos "frondeurs", cavaleiros como Méré e Milton, os amigos da mocidade alegre de Pascal. Méré, aliás, era "moraliste", observador e aforista epigramático, não de todo indigno de La Rochefoucauld, mas menos pessimista. O tipo do "frondeur" e diletante em letras é Bussy-Rabutin[1130], espécie de Retz leigo, escritor frívolo e picante, epistológrafo pouco inferior a sua prima, Madame de Sévigné. O mais importante dos libertinos aristocráticos, Saint-Évremond, assumiu atitudes de crítico filosófico; pela repercussão que teve, já pertence a outra época.

Entre os aristocratas-diletantes e os escritores de profissão existe um grupo de libertinos, boêmios fantásticos, com veleidades de oposição religiosa e social, escondendo as suas tendências sob expressões "preciosas" ou burlescas. Théophile de Viau[1131] pertence a esse grupo boêmio; em 1625 foi processado como "ateísta". O mais complexo dos boêmios é Cyrano de Bergerac[1132]: os versos espirituosos e retumbantes de Rostand simplificaram-lhe demais a figura, ao gosto do grande público. Em Cyrano havia a matéria de um poeta autêntico e talvez de um pensador original. A sua tragédia *La mort d'Agrippine* não é de um senequiano atrasado; revela a possibilidade de uma evolução teatral, partindo de Rotrou e independente de Corneille, e que teria levado a outro teatro, diverso do de Racine. A riqueza de pensamentos filosóficos no diálogo lembra Chapman; segundo a lenda aliás, Cyrano fora, junto com Molière, discípulo do epicureu Gassendi. Por pouco Cyrano não descobriu a comédia "endiablée" como meio de expressão do Antibarroco; e o seu *Pendant joué* não deixou de ter

influência em Molière. Mas o gênio fantástico de Cyrano de Bergerac permitiu-lhe descobrir mais outra expressão que, apesar das reminiscências de Ariosto e Rabelais, é sua: o romance fantástico. As viagens imaginárias de Cyrano para os reinos da Lua e do Sol apresentam uma das raras utopias do século XVII, embora com objetivo satírico; estão entre Morus e Campanella, inspiraram Swift e Voltaire. Porém Cyrano ficou como literato menor, talvez porque não sabia decidir-se entre pensamento e arte, entre os caminhos da literatura tendenciosa e os da arte despreocupada.

O único artista puro entre os "libertins" é La Fontaine[1133]; a posteridade o recompensou, perdoando-lhe a obscenidade dos *Contes* e utilizando as *Fables* como livro didático. São as qualidades didáticas que os manuais celebram em La Fontaine: cada fábula é uma peça característica, boa para ser decorada; La Fontaine seria poeta acessível aos meninos e, no entanto, apreciado pelos adultos; a leitura das *Fables* despertaria o senso da natureza e o amor aos animais; enfim, as suas "lições" de moral seriam tão proveitosas! Elogios assim causam estranheza sobretudo aos estrangeiros; a quem não foi inculcada, desde a meninice, a veneração a La Fontaine, será impossível compreender uma frase como esta: "La Fontaine est notre Lucrèce ou Arioste." E existem comparações do grande fabulista com Homero e Dante. Sainte-Beuve deu a definição definitiva: "Le poète national." No culto nacional de La Fontaine reconheceu Hazlitt o sintoma da incompreensão dos franceses em relação à verdadeira poesia.

Mas essas restrições são inexatas. La Fontaine é um grande fabulista; a fábula é, no entanto, um gênero menor, baseado no processo de alegorizar em qualidades de animais as virtudes e vícios humanos, e esse processo tem algo de racional, incompatível com o lirismo e até com a própria poesia. La Fontaine pode ser considerado poeta no sentido dos séculos XVI, XVIII, ou até XIX, épocas nas quais a poesia compreendia tudo quanto era escrito em versos: o lirismo, a ode, a elegia, o *lied*, a narração versificada, a retórica metrificada, e mesmo o epigrama espirituoso; mas nunca no sentido da poesia "sugestiva" dos séculos XVII e XX. O metro, em La Fontaine, é instrumento de estilização; estiliza-se a natureza e os animais, guardando-se as proporções naturais só dos homens, que são os heróis de várias fábulas, exibindo conceitos morais bem "naturalistas" e pouco edificantes. Tinham razão Rousseau e Lamartine em lamentar a leitura das *Fables* na escola,

censurando-lhes o egoísmo malicioso e o conceito utilitário da vida. Se La Fontaine tivesse um sistema moral, esse se pareceria ao de Gracián. Não foi o "bonhomme" da lenda biográfica; foi boêmio que sabia viver a expensas da aristocracia, um preguiçoso, gozador irresponsável da vida. Brunetière observou que a atitude de La Fontaine em face da vida é a de um espectador; considera essa atitude eminentemente artística. Contudo, só arte parnasiana se define assim, e La Fontaine é artista de outra estirpe: um "libertin", com a única responsabilidade do verso eficiente. La Fontaine tem versos epigramáticos e versos voluptuosos, versos razoáveis e versos fantásticos, versos barrocos, como os "Amours de Psyché", e versos tão sugestivos como se fossem de Du Bellay, a ponto de o próprio Brunetière, tão surdo para a poesia, os admirar:

"Sur les humides bords des royaumes du vent."

Em La Fontaine o domínio extraordinário da língua não é virtuosismo; é consequência do amor de artista a todas as coisas e todos os meios de expressão –

"J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,
La ville et la campagne, enfim tout ..."

– confissão que lembra o epicurismo compreensivo de Montaigne e situa o poeta na atmosfera da Renascença.

"Je chéris l'Ariost et j'estime le Tasse"

e

"Plein de Machiavel, entêté de Boccace"

assim se apresenta La Fontaine, declarando as fontes da sua cultura métrica, da sua moral e dos seus enredos. Aquilo a que se chama, em La Fontaine, "esprit gaulois", é antes o sonho idílico da Renascença, de um Aminta francês, sonhado num século em que todas as frutas tinham o sabor do pecado original. O epicurismo de La Fontaine seria imaginário se o poeta não pudesse alegar um forte argumento: os homens falam como santos, porém agem como epicureus. E assim ele os pinta, sem violentar a verdade, sem estilizá-los:

"... il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas."

De "moral", nada, a não ser a moral dos "moralistes" imparciais e implacáveis. Entendida como lição, a moral de La Fontaine seria a mesma de Gracián, pragmatista e utilitária. Eis porque o processo de La Fontaine só superficialmente se assemelha ao dos outros fabulistas: em vez de humanizar os animais, animaliza os homens. O processo é o de Balzac, seria o de Zola se este houvesse tido o humorismo epicureu de La Fontaine:

"Une ample comédie à cent actes divers
Et dont la scène est l'Univers.
Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle".

Em última análise, La Fontaine não apresenta, nas centenas de atos da sua grande Comédia, os animais no papel de deuses offenbachianos e homens burlescos; os seus homens e deuses são animais. As *Fables* constituem uma coleção completa e coerente de *short stories* em versos, sempre espirituosas porque a "libertinagem" espiritual de La Fontaine o eleva acima do pessimismo inevitável do epicurismo científico.

Se a arte jamais alcançara transfigurar a vida, a de La Fontaine, consegue esse fim, até se esquecer o ponto de partida: as *Fables* transformarem-se em livro para meninos. O que poderiam aprender em La Fontaine – e gerações de futuros escritores o aprenderam na sua escola – é a precisão da linguagem e do verso, que Taine lhe elogiou: nenhuma palavra de mais, e cada palavra certa; resultado que será difícil atingir em prosa. La Fontaine é grande poeta, conquanto num sentido diverso daquele a que hoje estamos habituados. Não é, como parece, poesia intelectual – a do Barroco era assim, e La Fontaine não era um intelectual; é poesia intelectualista, como a da Renascença e, depois, a do século XVIII; poesia menos alheia do que superior ao lirismo subjetivo. Uma forma original entre ode e epigrama, apresentando-se em feição narrativa, porque só assim o século XVII a suportou. A grandeza poética de La Fontaine só pode ser devidamente apreciada considerando-se a solidão histórica da sua poesia absolutamente *sui generis*: quase não tem precursores, não tem nenhum sucessor digno de menção. É a poesia do Antibarroco antipoético.

O epicurismo de La Fontaine é poético, porque não é militante; sem essa qualidade negativa, seria poesia didático-filosófica, seria realmente lucreciana. Para isso não faltavam as condições ideológicas: ao lado do epicurismo libertino existia, em boas relações pessoais com ele, aliás, o epicurismo filosófico. Do austero La Mothe Le Vayer[1134] basta citar dois títulos de opúsculos – *De la vertu des païnes* e *Opuscule sceptique* – para se reconhecer a diretriz do seu pensamento; e Gassendi[1135] é até materialista, que exercerá influência em Hobbes e La Mettrie. O epicurismo “ligeiro” de Montaigne chega, enfim, a tomar feição sistemática. Notícias biográficas algo vagas afirmam relações pessoais de Gassendi com Cyrano e Molière. Na mocidade, Molière frequentava, é certo, a casa de Luillier, amigo íntimo de Gassendi; algumas reminiscências de leituras de Lucrécio, ocorrentes nas suas comédias, também se encontram noutras obras da época; mas esse fato só prova a ampla difusão do materialismo filosófico nos círculos literários. Contudo, não teria sido possível servir à propaganda dessas ideias por meio de uma literatura de divulgação em forma de tratados. O conformismo político e religioso do classicismo francês não o permitiria. A expressão devia ser “moralista”, escondendo o pensamento atrás de lições morais de decência insuspeita e diminuindo-lhe o alcance, pondo essas lições na boca

de personagens de categoria social humilde. Essa forma literária em que o pensamento antibarroco se divulga na França, conquistando-a, é a comédia, ou, mais exatamente, a "alta comédia" molièriana, que é uma criação absolutamente original, apesar dos modelos plautinos e terencianos; criação tão original como é original a fábula lafontainiana, apesar do modelo esópico. Na tarefa de criar uma comédia tão nacional como a tragédia corneliana, os processos usuais do classicismo falharam: *Le menteur* é antes um drama burguês. Os modelos espanhóis e da Renascença italiana, dos quais se utilizaram Rotrou e Thomas Corneille, não deram resultado apreciável. A comédia antibarroca precisava de certa atmosfera de irrealidade para poder movimentar-se livremente; essa atmosfera irreal em torno de assuntos da trivialidade cotidiana reinava nas esferas populares – quer dizer, não barrocas – da literatura italiana, da "commedia dell'arte"[1136].

A lenda atribui a invenção das famosas "máscaras" ao ator e comediógrafo popular Ruzzante. Mas não existe, nesse caso, paternidade individual; e a comédia improvisada é popular, mas não é rústica como o teatro do Ruzzante. É um último produto, bastante degenerado, da comédia renascentista, adaptada ao gosto das massas, e que encontra também o aplauso dos cultos, os quais reconhecem na "commedia dell'arte" algo de Ariosto e algo de Aretino. Os "cenários", isto é, os esboços de enredos, que estão hoje em parte editados[1137], permitem verificar as fontes das improvisações: enredos de Plauto (*Amphitruo*, *Pseudolus*), de Terêncio (*Eunuchus*), de Ariosto (*Suppositi*); mas também enredos espanhóis, como o *Convitato di pietra*, na versão de Giacinto Andréa Cicognini. A improvisação do diálogo impunha-se em face da grande diversidade dos dialetos e costumes regionais na Itália; o mesmo texto não agradaria igualmente na Sicília e em Veneza. Contudo, havia certa estandardização dos chistes, respostas, de cenas cômicas inteiras, os *lazzi*, que não era preciso modificar muito. A leitura dos cenários e *lazzi* editados desmente os elogios que os críticos românticos teceram à "commedia dell'arte": diálogo e ação são de grosseria incrível, em parte ordinaríssimos, sem o mínimo traço de poesia; causa estranheza o estado mental dos públicos cultos que aplaudiram essas exibições de péssimo gosto. O que não podemos julgar é a habilidade dos atores. Representações populares na Itália de hoje, e certas cenas da ópera-cômica, dão ideia do *brio* inexcedível daqueles atores, do acrobatismo da

declamação, ora rapidíssima, como na conversa dos populares italianos, ora parodiando as expressões sublimes da poesia barroca, e do acrobatismo, em sentido literal, das arlequinadas. A estandardização dos enredos e cenas levou fatalmente à estandardização dos papéis, à criação de tipos permanentes: os modelos eram os caracteres da comédia plautina, modificados *in infinitum* para representarem as figuras típicas das cidades e províncias italianas, tirando-se proveito do elemento cômico dos dialetos parodiados. Conhecemos, pelo menos em parte, os nomes dos atores que criaram as máscaras. Francesco Andreini, o primeiro e mais famoso dos atores da "commedia dell'arte", transformou o "miles gloriosus" plautino em "Capitan Spaventa", tipo do oficial espanhol, brutal e fanfarrão; Silvio Fiorillo criou a figura parecida do "Mattamoro". Ludovico De Bianchi e Bernardino Lombardi inventaram o "Dottore", jurisconsulto bolonhês, astuto e charlatão; o seu *pendant* imbecil é o doutor "Tartaglia", que, para maior gáudio do público, se apresenta como gago. A vítima das intrigas é "Pantalone", comerciante veneziano, burlado pela esposa e pelo amante dela; Luigi Benotti e, sobretudo, Antonio Riccoboni, encarnaram essa figura. O criado sabido e experimentado, dono da intriga, a máscara mais plautina de todas, é "Arlecchino", papel em que brilharam Tristano Martinelli e o famosíssimo Giuseppe Domenico Biancolelli; Tibério Fiorilli criou a figura parecida de "Scaramuccia", e as mais famosas atrizes apareceram no papel correspondente de "Colombina". Mas havia também o criado burro, o "Brighella" ou "Meneghino", vítima das piores pancadas, consolado, enfim, pelo casamento com a companheira, a "Pulcinella".

A posteridade não guarda memória certa da arte de atores. Porém os nomes daqueles atores italianos merecem sobreviver na história literária. As máscaras da "Commedia dell'arte" são criações das mais interessantes da literatura universal. São bonecos de um repositório arquivelho de comicidade. Fizeram os mesmos *lazzi* nos teatros de Nápoles, Veneza e Paris dos séculos XVII e XVIII, como já haviam feito nos teatros da Renascença e nos teatros da Roma antiga; filiam-se, talvez, ao *mimus* grego; e deixaram em toda a parte lembranças inesquecíveis. Perde-se na distância a grosseria dos diálogos e pancadas; continua na memória a verdade humana daqueles tipos, tipos muitíssimo simples, e por isso permanentes, sempre vivos, como gente de rua nas cidades italianas de hoje. Mas nunca nos iludem: são

meros bonecos, figuras improvisadas para nos divertirem durante duas horas. Essa mistura de naturalismo popular e ficção teatral cria em torno das máscaras uma atmosfera de ironia, de irrealidade; e os costumes de tempos irremediavelmente passados – os trajes espanhóis da Nápoles barroca, as roupas da Veneza do "Settecento", da Madri dos Bourbons, da Paris do "ancien regime" – conferem à ironia aquele sabor de melancolia leve, que nos encanta nos quadros de Watteau, Tiepolo e Longhi (há um eco disso nas *Fêtes galantes*, de Verlaine). Os contemporâneos não sentiram, evidentemente, esse sabor passadista. Mas, enquanto o público só se riu das *gaillardises*, compreenderam os artistas a fina ironia da "realidade irreal" das máscaras. Realidade cotidiana que era apenas o jogo da imaginação: eis um conceito barroco. Irrealidade teatral que revela os problemas sérios da vida: eis um ponto de vista antibarroco. E entre esses dois polos nasceu a comédia francesa.

O repertório mais completo da "Commedia dell'arte", o de Gherardi[1138], está em língua francesa. Com efeito: fora da Itália, foi Paris o centro dos improvisadores. A "comédie italienne" chegou a fazer parte da história literária francesa[1139]: suplantou as *farces* parisienses, conseguiu o maior aplauso da corte e do público das ruas, manteve-se apesar da competição encarniçada das companhias francesas, desafiou as repetidas ordens de expulsão (Watteau pintou em dois quadros famosos o desespero dos "commedianti" exilados e o júbilo dos que voltam); a "comédie italienne" só desapareceu nas tempestades da Revolução. Apesar do nome, já estava inteiramente afrancesada. No começo do século XVII, Tabarin representava perto do Pont-Neuf aplaudidíssimas farsas à maneira italiana, e havia até um princípio de criação de máscaras francesas: Gros-Guillaume, Turlupin e outros. Depois, "University wits" tentaram a representação de comédias literárias pelos farsistas franceses: Scarron apresentou o *Jodelet ou Le maître valet*; Cyrano de Bergerac, o *Pendant joué*. Porém os enredos dessas comédias, tomados de empréstimo ao teatro espanhol ou à comédia italiana literária, careciam ora daquela irrealidade irônica, ora de realidade francesa. A glória cronológica de ter sido a primeira comédia "séria" cabe a *Les visionnaires*, do poeta cristão Desmarets de Saint-Sorlin[1140]. É a primeira comédia de salão, com os personagens ligeiramente caricaturados de um poeta de versos ronsardianos e de uma dama amalucada pelos romances

heroico-galantes. É uma antevisão de *Le misanthrope*, de *Les femmes savantes*. Só falta uma filosofia segura da vida e o gênio poético de Molière.

Molière[1141] não se discute; nem sequer de maneira dialética, para esclarecer-lhe origens e desígnios. Os franceses reconhecem em Molière o próprio gênio nacional; e nesse caso, diferente dos de Racine e La Fontaine, houve sempre a concordância de todas as outras nações, em todos os tempos. Molière é, quase como Homero, objeto de admiração unânime. A única restrição que lhe fizeram alguns críticos franceses refere-se à sua linguagem, que dizem desleixada e prosaica. Não lhe negam, com isso, a qualidade de poeta, que transfigurou experiências humanas em visões verbais. Mas é verdade que Molière não parece haver feito questão de "castigar o estilo". Procurava apenas assuntos cômicos, tomando-os onde se encontravam. As primeiras comédias são farsas à maneira italiana; depois, Molière se torna mais literário, adaptando comédias latinas, de Plauto e Terêncio, e às vezes espanholas. Mas retorna sempre, e com gosto, à farsa; e Boileau não lhe perdoou a incoerência de dar, entre *Le Misanthrope* e *Les Femmes savantes*, as *Fourberies de Scapin*. Molière é, antes de tudo, o grande mestre do divertimento ligeiro, para os burgueses e para o povo; e só às vezes parece ter utilizado a liberdade do ator cômico para improvisar algumas verdades desagradáveis; assim teria sido como que um famoso bobo da corte, uma espécie de Scarron menos insolente e mais culto. O moralismo de Molière nas "altas comédias" não difere da psicologia típica dos "moralistes", nos quais também podia aprender o elemento essencial da sua arte: a criação de caracteres, de personagens completas. O próprio Molière alude, em *Les précieuses ridicules* e *Le Misanthrope*, à "mania" de esboçar *portraits*, que apareceram primeiro nos romances heroico-galantes, depois, aperfeiçoados, em Retz, La Rochefoucauld e Madame de Sévigné. E o famoso "esprit" de Molière? Malícia de burguês culto de Paris, ou, se quiserem, a expressão mais alta da jocosidade francesa, encarnação do "esprit gaulois". Molière ficaria definido como produto, embora de valor permanente, do momento literário e da raça, como o resultado de uma equação cartesiana. Resta explicar por que e em que sentido a sua arte pode ser chamada "clássica".

A comédia, como a encontrou Molière, era convencional: as mesmas situações cômicas voltaram sempre, e Molière não modificou esse estado de

coisas. As suas peças estão equidistantes das complicações românticas da comédia espanhola e dos problemas novos, inéditos, do teatro moderno. É Molière, como Shakespeare, antes de tudo um *playwright* profissional; mas é maior sua sabedoria de construção dramatúrgica. A intriga apresenta extrema simplicidade; a comicidade resulta só da lógica implacável da sucessão das situações. Nesse ambiente de regularidade cartesiana, como num *abrégé* da vida real, agem e reagem os personagens da "commedia dell'arte", cada um movido por uma determinada virtude ou por um determinado vício, como abstrações "morais": às vezes, personagens caricaturais, porque privados do livre-arbítrio pela força das duas manias – "máquinas", como os animais na psicologia de Descartes. A documentação psicológica de Molière baseia-se na observação do ambiente; numa das primeiras peças, *Les fâcheux*, os tipos observados aparecem, um após outro, em cenas incoerentes. Com o enquadramento dos personagens em ações típicas – os enredos milenares da comédia greco-romano-europeia – perdem-se os traços da sociedade contemporânea. Os nomes meio antigos bem indicam a permanência "clássica" das intrigas e personagens. Molière aperfeiçoa cada vez mais o seu poder de abstração, chegando a criar figuras tão essenciais como "o avarento Harpagon", "o hipócrita Tartuffe", o "misantropo Alceste", "o hipocondríaco Argan". Dá, apenas, "essências"; mas pelo seu gênio dramático insuflou a essas essências vida autêntica. Por isso, Molière não é somente um "clássico"; é realmente clássico.

Molière é o clássico cartesiano da comédia; mas não por isso, e sim além disso, é ele o maior dos comediógrafos. Não convém aproximá-lo demais dos seus amigos literários; o classicismo francês é conformista em todos os sentidos; e Molière não é conformista – é até irreverente. Aos críticos tradicionalistas cabia, pois, a tarefa de harmonizar o pensamento de Molière com o do seu século; o recurso para alcançar esse fim foi o "realismo", que o próprio Boileau atribuiu à literatura clássica francesa e particularmente à literatura dramática do seu amigo. Duas expressões voltam sempre em Molière, conforme a observação de Heiss: "droite raison" e "juste nature". O dramaturgo revolta-se contra as convenções que violentam a natureza: preciosismo, hipocrisia, a falsa ciência dos médicos, a educação errada. E, quando a vida não é capaz de corrigir esses vícios, a comédia vinga a natureza, expondo-os ao riso. Na definição exata de quem

ri, nas comédias de Molière, é até possível completar as fórmulas tradicionais, aplicando-se a filosofia do riso segundo Bergson: é a sociedade que corrige, rindo, os defeitos dos seus membros que perderam o caminho da "droite raison" e da "juste nature". Molière, trabalhando para a "société" e instituindo-a como juiz supremo e inapelável dos erros humanos, é bem a mais alta expressão daquela literatura intensamente social, que é a literatura francesa. Suas teses não são, portanto, teses revolucionárias, nem rebeldes sequer, são as diretrizes permanentes da sociedade razoável: *L'école des femmes* restabelece o tratamento digno das mulheres em família; *Les femmes savantes* combate os exageros do culto, bem francês, das letras: Harpagon é uma tese viva contra o exagero vicioso de uma qualidade principal do caráter francês, da economia; Tartuffe não tolera as exigências excessivas do clero, mas *Le malade imaginaire* satiriza igualmente as usurpações da pretensa ciência. Molière criou um dos personagens mais característicos do teatro francês: o "raisonneur", que acompanha a ação com as suas observações justas e razoáveis. O próprio Molière é o maior "raisonneur" da vida francesa de todos os tempos; e a "raison" das suas "theses" teria surpreendente semelhança como o "juste milieu" das opiniões de um "républicain modéré" de 1880.

Um republicano moderado de 1880, Brunetière, foi o primeiro a reconhecer o erro dessa interpretação. Molière é um mestre da "conduite", não há dúvida. Mas também é nutrido de experiência humana, e só dela; e uma conduta que pretende inspirar-se apenas na experiência é "naturalista", no sentido da filosofia meio libertina de Montaigne; não será conduta moral ao gosto dos "bem-pensantes". Molière era "libertin". Mesmo que as suas relações com Gassendi pertençam ao reino da lenda, restam as leituras de Lucrécio, as inegáveis analogias com Rabelais e Montaigne, e uma inconfundível tendência epicureia à maneira de La Fontaine, porém muito mais combativa: restam ainda as heresias, não refutadas pelo desfecho burlesco, de Don Juan, no *Festin de Pierre*, comédia audaciosa que é a obra principal do libertinismo francês. E *Tartuffe* não se dirige apenas contra os jesuítas, nem – como outros acreditavam – somente contra os jansenistas, mas contra a falsa e a verdadeira devoção juntas. Molière é naturalista num sentido muito exato: defende a natureza contra os freios da moral cristã. Em meio à luta entre jansenistas e jesuítas sobre a interpretação do dogma do pecado

original, Molière nega o próprio dogma: defende a bondade da natureza humana. É o precursor da ideologia da Revolução.

A tese de Brunetière, que tem o mérito de haver destruído a imagem do clássico conformista, só pode ser aceita com certas modificações. Molière era libertino; menos, porém, como os discípulos de Gassendi do que à maneira do libertino La Fontaine. Com os animais do fabulista se parecem as suas personagens, que são "máquinas" psicológicas, como os animais de Descartes. Máquinas, estão sujeitas aos seus instintos associais e vícios irrazoáveis; são autômatos de comicidade involuntária, que fazem rir como o infeliz Buster Keaton. A conclusão inevitável dessa filosofia comediográfica é o pessimismo de Molière, pessimismo melancólico à maneira de Charlie Chaplin. Mas Chaplin também faz rir, e o riso é o caminho da libertação; liberdade dos freios que nos tornam autômatos. Esse libertinismo de Molière baseia-se em princípios de moralista, embora de moral diversa da de um Brunetière. É moralismo de poeta, portanto nem sempre rigorosamente firme – como revelam as ambiguidades de *Le Misanthrope*: é Alceste que tem razão, ou Philinte? Molière é artista, poeta. Mas onde fica a poesia nesse autor cuja "língua desleixada" não pretende tornar-se "poética", mas servir, exclusivamente, de instrumento dramático?

Molière é poeta, principalmente, nas suas farsas, na *gaillardise* exuberante de *Le médicin malgré lui*, das *Fourberies de Scapin*, quando sai do terreno da verossimilhança naturalista, abandonando-se ao jogo das máscaras; um grande poeta, talvez, o maior desse grande gênero menor que é a farsa, no qual é superior a Plauto e a Ben Jonson. Com razão Reynold fala da poesia aristofânica de *Amphitryon* e compara certa cena de *La princesse d'Élide* à farsa no *Midsummer-Night's Dream*. Encontrar-se-ia nas próprias farsas o segredo da sua "filosofia"? Molière zombou do Monsieur de Pourceaugnac e da Comtesse d'Escarbagnas, personificações do orgulho aristocrático. Mas em *Le bourgeois gentilhomme* também ataca, de maneira bem barroca, o burguês que pretendeu atravessar as fronteiras entre as classes da sociedade; e no *George Dandin* é o burguês ultrajado pelos novos parentes aristocráticos uma personagem tragicômica. Não é possível Molière ter tomado o partido da aristocracia contra a burguesia; a sua atitude antiburguesa é a do boêmio, do libertino-poeta, do inimigo da ascese para fins econômicos. A sua atitude é comparável ao antipuritanismo alegre

de Shakespeare, em *Twelfth Night*. Dois elementos farsistas são tão permanentes em Molière que também se encontram na sua "alta comédia": a sátira contra as "précieuses" e a hostilidade aos médicos. O elemento comum nessas reações contra a poesia aristotélica do Barroco e contra a ciência aristotélica da medicina de então é o antiaristotelismo. Molière não é moralista em luta contra elementos associais; é farsista em luta contra o "espírito objetivo" da sua época. As suas farsas mais inverossímeis revelam ironicamente a irrealidade, não da sociedade, mas da sua própria posição de pensador e homem de ação, reduzido a comediante – atitude chaplinesca. O que é o romance de cavalaria em Cervantes, a sátira em Quevedo, o conceptismo em Gracián, é, em Molière, a farsa meio melancólica, a alta "commedia dell'arte": é o ponto de partida, mas também o ponto final da sua arte, entre *Les précieuses ridicules* e *Le Malade imaginaire*; são os divertimentos cômico-melancólicos desse Don Quijote francês que se chama Alceste.

A arte de Molière serve para desmascarar as ideologias da sua época. É, nesse sentido, arte "antissocial". A comédia torna-se tragédia quando a sociedade se torna vitoriosa: em *Le Misanthrope*. A chamada ambiguidade da peça revela-se como consequência da atitude antibarroca em pleno Barroco. O grande espírito livre de Molière admite essa vitória do adversário, pode admiti-la porque já se trata de outra sociedade, não libertina, mas que também já não é barroca: Philinte, o "razoável", é o representante da burguesia futura; não o burguês barroco, tímido, Dandin ou Orgon, mas o novo dono do mundo. O verdadeiro inimigo é Tartuffe; porque representa a mais formidável das ideologias antiburguesas. A peça *Tartuffe* é o protesto contra a intervenção da religião na vida particular. Molière aspira – como "libertin" – à separação entre a religião e a vida. A burguesia francesa, superando a luta entre jesuítas e jansenistas, realizou-lhe o programa. Desde então, celebra-se Molière, o moralista. Mas pensa-se menos no "libertin" Molière, que desafiou em *Festin de pierre* a moral cristã, do que no poeta cujo mundo compreende a alegria farsesca de Scapin, a grandeza demoníaca dos falsos médicos de Argan e a melancolia de agonizante do próprio Argan.

Molière é um resultado tão definitivo como La Fontaine. Não era possível continuar o seu caminho; o teatro teria de voltar à farsa pura, ou então progredir na atitude revolucionária. Os contemporâneos e sucessores

imediatos de Molière[1142] são farsistas; são mais "italianos" do que ele; porém menos poetas. O que devem ao mestre é quase só a coragem de apanhar assuntos do ambiente e da atualidade; e fizeram-no com êxito considerável. O *Crispin médecin*, de Le Breton de Hauteroche, é digno *pendant* das melhores farsas antimédicas de Molière; só recentemente se chamou a atenção para esse comediógrafo fantástico "libertin" que sobreviveu ao libertinismo da Fronde para viver até os começos do libertinismo da Régence. Boursault é um *farceur* espirituoso, mas superficial; revela toda a distância entre a farsa de Molière e o *vaudeville*. Baron, mais ambicioso, tem algo da melancolia escondida de Molière, mas sem os mesmos motivos profundos. Brueys e Palaprat são simples *vaudevillistes*; basta dizer que Faguet os achou excelentes, para reconhecê-los como precursores de um teatro que alegará pretensões literárias a fim de servir apenas ao divertimento ligeiro.

Regnard[1143] é o mais famoso dos comediógrafos pós-molierianos; o único que se mantém ao lado de Molière, se bem que em posição muito inferior. Regnard merece essa atenção da posteridade, embora possua poucas qualidades literárias ou poéticas. É, porém, um farsista excelente. Não se imaginam situações mais cômicas do que no *Légataire universal*; o enredo é quase a inversão do *Volpone*, de Ben Jonson, mas a comédia é muito mais alegre, porque Regnard não conhece as preocupações satíricas do inglês. Pretende apenas divertir – nessa limitação reside a sua força – e o seu ambiente de jogadores, mulherengos e dissipadores oferece-lhe os assuntos mais ricos para farsas abundantes de comicidade. Regnard é um mestre da técnica teatral; o que lhe importa é a coerência dramática das suas situações, mas de modo nenhum a coerência com a realidade. Transforma a vida em dança frenética de paixões sem consequências. Será o farsista da libertinagem da Régence, assim como Molière fora o farsista da libertinagem após a Fronde; nenhum dramaturgo não italiano esteve mais perto da "commedia dell'arte" do que Regnard, porque lhe falta o senso moral. A sociedade que Molière atacara já não existe, ou antes, já abandonou sua ideologia. Regnard é o comediógrafo de uma decadência social; mas também revela o requintado gosto literário das sociedades em decomposição.

O único comediógrafo que continuou a linha antiideológica de Molière foi Dancourt. Mas, apesar das veleidades satíricas, é conformista; por isso,

pode tornar-se realista. O Antibarroco já não é "anti", porque o Barroco acabara.

1105 Florián de Ocampo, c. 1495-1558.
Crónica general de España (1543).
A. Morel-Fatio: *L'Historiographie de Charles-Quint*. Paris, 1913.

1106 Cf. "Renascença internacional", nota 592.

1107 Bartolomé de Las Casas, 1470-1566.
Del único modo de atraer a todas las gentes a la religión de Cristo (1537); *Brevísima Relación de la Destruyción de Las Indias* (1552): *História general de las Indias* (1561).
Edição do *Único Modo* por L. Hanke, México, 1942.
F. A. Macnutt: *Bartholomew de las Casas*. Washington, 1909.
J. Hoeffner: *Christentum und Menschenwürde. Das Anliegen der spanischen Kolonialethik im Goldenen Zeitalter*. Trier, 1947.

1108 Francisco de Vitoria, 1480-1546.
De iure belli hispanorum in barbaros (1532).
J. Brown Scott: *The Spanish Origin of International Law. Francisco de Vitoria and his Law of Nations*. Oxford, 1934.
A. Gómez Robledo: *Política de Vitoria*. México, 1940.

1109 Juan Ginés de Sepúlveda, c. 1490-1573.
Democrates Alter De Justis Belli Apud Indos (c. 1548). (Primeira publicação por M. Menéndez y Pelayo, Madrid, 1892.)
Edição por M. García Pelayo, México, 1941.
A. F. G. Bell: *Juan Ginés de Sepúlveda*. Oxford, 1925.
Ric. Smith: *Un humanista al servicio del imperialismo. Juan Ginés de Sepúlveda*. Córdoba (Arg.), 1942.

1110 Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1616.
El Trato de Argel (c. 1582); *El cerco de Numancia* (c. 1582; publ. 1784); *Galatea* (1585); *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1605); *Novelas ejemplares* (1613); *Viaje del Parnaso* (1614); *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* ["El rufián dichoso"; "Dom Pedro de Urdemalas"; "Los baños de Argel", etc.] (1615); *Segunda parte del Don Quixote* (1615); *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617).
Edição das Obras completas por R. Schevill e A. Bonilla y San Martín, 12 vols., Madrid, 1914/1925; Edição da Real Academia de Lengua Española, 7 vols., Madrid, 1917/1923.
Edição do *Don Quijote* por F. Rodríguez Marín, 8 vols., Madrid, 1911/1913.
J. Apráiz: *Estudio histórico-crítico sobre las "Novelas ejemplares" de Cervantes*. Vitoria, 1901.
R. León Máinez: *Cervantes y su época*. 2 vols. Jerez, 1901/1903.

J. Fitzmaurice-Kelly: *Miguel de Cervantes Saavedra*. Oxford, 1913.
F. A. Icaza: *Las novelas ejemplares de Cervantes*. Madrid, 1915.
A. Cotarelo y Valledor: *El teatro de Cervantes*. Madrid, 1915.
Azorín: "Al margen del Persiles". (In: *Al margen de los clásicos*. Madrid, 1913.)
A. Bonilla y San Martín: *Cervantes y su obra*. Madrid, 1916.
R. Schevill: *Cervantes*. New York, 1919.
Am. Castro. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid, 1925.
H. Hatzfeld: *Don Quijote als Wortkunstwerk*. Leipzig, 1927.
J. Millé Jiménez: *Sobre la génesis del Don Quijote*. Barcelona, 1930.
P. Hazard: *Le Don Quichotte de Cervantes*. Paris, 1931.
M. Azaña: *La invención del Don Quijote*. Madrid, 1934.
Ric. Rojas: *Cervantes*. Buenos Aires, 1935.
J. Cassou: *Cervantes*. Paris, 1937.
J. Casalduero: *Sentido y forma de las "Novelas Ejemplares"*. Buenos Aires, 1943.
A. F. G. Bell: *Cervantes*. Norman, Okla., 1947.
J. Casalduero: *Sentido y forma de los "Trabajos de Persiles y Segismunda"*. Buenos Aires, 1947.
L. Astrana Marín: *Vida exemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. 5 vols. Madrid, 1948/1953.
A. Vilanova: *Erasmo y Cervantes*. Barcelona, 1949.
J. Casalduero: *Sentido y forma del Don Quijote*. Madrid, 1949.
J. Casalduero: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, 1951.
Am. Castro: *Hacía Cervantes*. Madrid, 1957.
R. Aguilera: *Intención y silencio en el Quijote*. Madrid, 1972.

1111 Francisco de Quevedo y Villegas, 1580-1645. (Cf. "Pastorais, epopeias, epopeia herói-cômica e romance picaresco", nota 891.)

El sueño del Juicio final (nos *Sueños: El sueño de las calaveras*; 1606); *El alguacil endemoniado* (nos *Sueños: El alguacil alguacilado*; 1607); *El sueño del Inferno* (nos *Sueños: Las zahurdas de Plutón*; 1608); *España defendida y los tiempos de ahora* (1609); *El mundo por de dentro* (p. IV dos *Sueños*; 1610); *Grandes anales de quince dias* (1621); *El sueño de la muerte* (nos *Sueños: La visita de los chistes*; 1622); *Historia de la vida del Buscón* (1626); *Política de Dios, gobierno de Cristo y tirania de Satanás* (1626); *Cartas del Caballero dela Teneza* (1627); *Los Sueños* (1628); *El entremetido, la dueña y el soplón* (primeiro título: *Discurso de todos los diablos o Infierno enmendado*; 1628); *La Cuna y la Sepultura* (1634); *La hora de todos y la Fortuna con seso* (1636); *Vida de Marco Bruto* (1644); *Vida de San Pablo* (1644); *El Parnaso Español* (L. I-VI, 1648; l. VII-IX, 1670).
Edições por A. Fernández-Guerra y Orbe, 3 vols., Sevilla, 1897/1907, e por L. Astrana Marín, 2 vols., Madrid, 1932.
J. Juderías: *Quevedo, la época, el hombre, las doctrinas*. Madrid, 1923.
L. Astrana Marín: *Quevedo y su época*. Madrid, 1925.
R. Bouvier: *Quevedo, homme du Diable, homme de Dieu*. Tradução castelhana. Buenos Aires, 1945.
O. Lira: *La visión política de Quevedo*. México, 1949.

E. Catilla: *Quevedo, entre dos centenarios*. Tucumán, 1949.
Dámaso Alonso: *Poesía española*. Madrid, 1950.

1112 *Epístola moral a Fabio* (c. 1626).
(Atribuída, sucessivamente, a Francisco de Rioja, Francisco de Medrano, Rodrigo Caro, e, por Adolfo de Castro, a Andrés Fernández de Andrada.)
A Epístola figura em todas as antologias da poesia espanhola.
A. Baig Baños: *Rodrigo Caro, autor de la "Epístola moral a Fabio"*. Madrid, 1932.
G. Diaz-Plaja: *La poesía lírica española*. Barcelona, 1937.
M. Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española*. México, 1939.
L. Cernuda: "Três poemas metafísicos". (In: *Ínsula*, 1948.)

1113 Gregório de Matos, 1623-1696.
Edição por James Amado, 7 vols., Salvador, 1969.
Antologia organizada por J. M. Wisnik, São Paulo, 1976.
Segismundo Spina: *Gregório de Matos*. São Paulo, 1947.
Maria de Lourdes Teixeira: *Gregório de Matos. Estudo e Antologia*. São Paulo, 1977.

1114 Diego de Saavedra Fajardo, 1584-1648.
Idea de un príncipe político-cristiano representada en Cien Empresas (1640); *La República literaria* (1665).
Edição por A. González Palencia, Madrid, 1946.
F. Cortines: *Ideas jurídicas de Saavedra Fajardo*. Sevilla, 1907.
P. Frank de Andrea: "Lo Barroco in Saavedra Fajardo". (In: *Studium*, agosto de 1950.)

1115 Baltasar Gracián, 1601-1658.
El Héroe (1637); *El Político* (1640); *Agudeza y Arte de Ingenio* (1642); *El Discreto* (1646); *Oráculo Manual y Arte de prudencia* (1653); *Criticón* (1651/1653, 1657).
Edição crítica do *Criticón* por M. Romera-Navarro, 3 vols., Philadelphia, 1938/1940.
Edição de *Héroe, Discreto* e *Oráculo Manual* por A. Reyes, Madrid, 1918.
A. Coster: *Baltasar Gracián*. New York, 1913.
F. Maldonado: *Gracián como pessimista y político*. Salamanca, 1916.
A. F. G. Bell: *Baltasar Gracián*. Oxford, 1921.
G. Marone: *Morale e política di Baltasar Gracián*. Napoli, 1925.
I. F. Montesinos: "Gracián o la Picaresca pura". (In: *Cruz y Raya*, julho de 1933.)
A. Reyes: *Capítulos de literatura española*. México, 1939.
J. García López: *Baltasar Gracián*. Buenos Aires, 1947.

1116 Francisco Manuel de Melo, 1608-1666.
Historia de los movimientos y separación de Cataluña y de la guerra (1645); *Carta de Guia de Casados* (1651); *Epanáforas de Vária História Portuguesa* (1660); *Cartas Familiares* (1664); *El fidalgo aprendiz* (1665); *Apólogos Dialogais* (publ. 1721).
E. Prestage: *Dom Francisco Manuel de Melo*. Coimbra, 1914.

1117 Antônio Vieira, 1608-1697.
Sermões (15 vols., 1679/1748); *Cartas* (3 vols., 1735/1746).
Edição das *Cartas* por L. Azevedo, 3 vols., Coimbra, 1925/1928.
L. Azevedo: *História de Antônio Vieira*. 2.ª ed. 2 vols. Lisboa, 1931.
H. Cidade: *Padre Antônio Vieira*. *Estudo Biográfico e Crítico*. Lisboa, 1940.
M. C. Gotaas: *Bossuet and Vieira*. Washington, 1953.

1118 Trajano Boccalini, 1556-1613.
Ragguagli di Parnasso (1612/1613).
Edição por G. Rua, 2 vols., Bari, 1910/1912.
M. Stirpe: *L'opera e il pensiero político di Trajano Boccalini*. Roma, 1920.
S. Natali: *Trajano Boccalini*. Milano, 1934.
A. Belloni: *Trajano Boccalini*. Torino, 1940.

1119 Cf. "Pastorais, epopeias, epopeia herói-cômica e romance picaresco", nota 854.

1120 Tommaso Campanella, 1568-1630.
Città del Sole (1602).
Edição por G. Paladino, Napoli, 1920.
Poesias, edit. por G. Gentile, Bari, 1915. (2.ª ed., Firenze, 1939.)
C. Dentice D'Accadia: *Tommaso Campanella*. Firenze, 1921.
P. Treves: *La filosofia politica di Tommaso Campanella.* Bari, 1930.
M. Valeri: *Campanella*. Roma, 1931.
G. Flores: "La lirica del Campanella". (In: *Leónardo*, X/9, 1939.)
L. De Carolis Pilotti: *Tommaso Campanella poeta*. Milano, 1942.

1121 Gabriel Naudé, 1600-1653.
Considérations politiques sur les coups d'état (1639).
C. A. Sainte-Beuve: *Portraits littéraires*. Vol. II.

1122 Hugo Grotius, 1583-1645.
Mare liberum (1609); *De veritate religionis christianae* (1622); *De jure belli ac pacis* (1625); *Annotationes ad Vetus Testamentum* (1644); *Annotationes ad Novum Testamentum* (1641/1647); *Annales et historiae de rebus belgicis* (1657).
H. Schlueter: *Die Theologie des Hugo Grotius*. Leipzig, 1919.
W. S. M. Knight: *The Life and Works of Hugo Grotius*. London, 1925.

1123 Paolo Sarpi, 1552-1623.
Istoria del Concilio Tridentino (1619).
Edição por G. Gambarin, 3 vols., Bari, 1935.
A. Pascolato: *Fra Paolo Sarpi*. Milano, 1893.
G. Getto: *Paolo Sarpi*. Firenze, 1941.
L. Salvatorelli: "Le idee religiose di Fra Paolo Sarpi". (In: *Memorie dell'Academia dei Lincei*, VIII-V-6, 1953).

1124 Galileo Galilei, 1564-1642.
Saggiatore (1623); *Dialogo dei massimi sistemi del mondo* (1632); *Dialoghi delle nuove scienze* (1638); etc.; — *Considerazioni sulla "Gerusalemme Liberata"* (1590?, 1612?).
L. Olschki: *Galilei und sein Zeit*. Halle, 1927.
A. Koyré: *Études galiléennes*. Paris, 1940.
M. V. Giovine: *Galilei scrittore*. Genova, 1943.
R. Spongani: *La prosa di Galilei*. Messina, 1949.

1125 E. A. Burtt: *The Metaphysical Foundations of Modern Physical Science*. 2.ª ed. New York, 1932.
D. Mahnke: *Unendliche Sphaere und Allmittelpunkt. Beiträge zur Genealogie der mathematischen Mystik*. Halle, 1937.

1126 Johannes Amos Comenius (Komensky), 1592-1670.
Pansophiae Prodromus (1639); *Pansophiae diatopsis* (1643); *Methodus linguarum* (1648); *Scholae Ludus* (1655); *Opera Didactica* (1657); *Orbis sensualium pictus* (1659); *De bono unitatis* (1660); *De Irenico Trenicorum* (1660); etc., etc.; — *Labyrint sveta a raj srdce* (*O Labirinto do Mundo*) (1663).
Edição das Obras completas por J. Kvacala, 7 vols., Praha, 1910/1923.
Tradução inglesa do *Labirinto* por J. Lutzom, London, 1905.
J. Kvacala: *Johannes Amos Comenius*. Leipzig, 1892.
G. Binswaenger: *Amos Comenius als Pansoph*. Stuttgart, 1904.
A. Novak: *Jan Amos Komensky*. Praha, 1920.
A. Heyberger: *Jean Amos Comenius*. Paris, 1928.
R. F. Young: *Comenius in England*. London, 1932.
A. A. Krasnovski: *Amos Komensky*. Moscou, 1953.

1127 W. Struck: *Der Einfluss Jacob Boehmes auf die englische Literatur des 17. Jahrhunderts*. Berlin, 1936.

1128 F. J. Powicke: *The Cambridge Platonists*. London, 1926.

1129 F. Lachèvre: *Le libertinage au XVIIe siècle*. 4 vols. Paris, 1921.

1130 Roger de Rabutin, comte de Bussy, 1618-1693.
Histoire amoureuse des Gaules (1665); *Mémoires* (1696).
E. Gérard-Gailly: *Un académicien, grand seigneur et libertin du XVIIe siècle. Bussy-Rabutin, sa vie, ses oeuvres et ses amies*. Paris, 1909.

1131 Cf. "Poesia e teatro da Contrarreforma", nota 780.

1132 Savinien de Cyrano de Bergerac, 1620-1655.

Le pedant joué (1654); *Histoire comique ou Voyage dans la lune* (1659); *Histoire comique des États et Empires du soleil* (1662); *La mort d'Agrippine* (1663).
Edição dos romances por F. Lachèvre, Paris, 1933.
P. Brun: *Savinien de Cyrano de Bergerac, sa vie et ses oeuvres*. Paris, 1893.
L.-R. Lefèvre: *La vie de Cyrano de Bergerac*. Paris, 1927.

1133 Jean da La Fontaine, 1621-1695.
Contes (1664, 1667, 1671, 1675); *Les Fables* (I-VI, 1668; VII-XI, 1678; XII, 1694). *Le Songe de Vaux* (1657); *Elégie aux Nymphes de Vaux* (1661); *Les amours de Psyché* (1669); *Discours à Madame de la Sablière* (1684); *Épître à Huet* (1687).
Edições por H. Régnier, 11 vols., Paris, 1883/1893, e por J. Longnon, 2 vols., Paris, 1927.
H. Taine: *La Fontaine et ses fables*. Paris, 1853.
G. Michaut: *La Fontaine*. 2 vols. Paris, 1913/1915.
K. Vossler: *La Fontaine und sein Fabelwerk*. Heidelberg, 1919.
F. Gohin: *L'art de La Fontaine dans ses fables*. Paris, 1930.
L.-P. Fargue: "La Fontaine". (In: *Tableau de la littérature française, de Corneille à Chénier*. Paris, 1939.)
A. Siegfried: *La Fontaine, Machiavel français*. Paris, 1950.
E. Baudin: *La philosophie morale des fables de La Fontaine*. Neuchâtel, 1951.
L. Petit: *La Fontaine et Saint-Évremond*. Toulouse, 1953.

1134 François La Mothe Le Vayer, 1583-1672.
Oeuvres [*De la vertu des paiens; Opuscule sceptique;* etc.] (1654).
R. Pintard: *Le Libertinage érudit*. Paris, 1943.

1135 Pierre Gassendi, 1592-1655.
De vita et moribus Epicuri (1647).
L. Andrieux: *Pierre Gassendi*. Paris, 1927.
G. Hess: *Pierre Gassendi*. Iena, 1939.

1136 M. Scherillo: *La commedia dell'arte in Italia*. Torino, 1884.
W. Smith: *The Commedia dell'Arte*. New York, 1912.
E. Del Cerro: *Nel regno delle maschere*. Napoli, 1914.
C. Petraccone: *La Commedia dell'Arte*. Napoli, 1927.
M. Constant: *La Commedia dell'Arte*. Paris, 1927.
B. Croce: *Sul significato storico e il valore artistico della Commedia dell'Arte*. Napoli, 1929.
M. Apollonio: *Storia della Commedia dell'Arte*. Milano, 1930.
K. M. Lea: *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620*. 8 vols. Oxford, 1934.
P. L. Duchartre: *La Commedia dell'Arte*. Paris, 1956.

1137 Edições de cenários:
A. Bartoli: *Scenari inediti della commedia dell'arte*. Firenze, 1880.

Permanece inédito o volumoso manuscrito de Annibale Sersale, de dois volumes, 1700, doação de Benedetto Croce à Biblioteca Nazionale de Nápoles.

1138 *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil général de toutes les comédies*. Paris, 1694/ 1697. (Novas edições: 1700,1741.)

1139 N. M. Bernardin: *La comédie italienne en France et les théâtres de la foire et du boulevard, 1570-1791*. Paris, 1902.

P. L. Duchartre: *La comédie italienne*. Paris, 1925.

G. Attinger: *L'espirit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français*. Paris, 1950.

1140 Sobre Desmarets de Saint-Sorlin, cf. "Misticismo, moralismo e classicismo", nota 1045.

1141 Jean Baptiste Poquelin, dit Molière, 1622-1673.

L'étourdi (1655); *Le dépit amoureux* (1656); *Les précieuses ridicules* (1659); *L'école des maris* (1661); *Les fâcheux* (1661); *L'école des femmes* (1662); *La critique de l'École des femmes* (1663); *Tartuffe* (1664); *La Princesse d'Elide* (1664); *Le festin de pierre* (1665); *L'amour médecin* (1665); *Le Misanthrope* (1666); *Le médecin malgré lui* (1666); *Amphitryon* (1668); *Georges Dandin* (1668); *L'avare* (1668); *Monsieur de Pourceaugnac* (1669); *Le bourgeois gentilhomme* (1670); *Les fourberies de Scapin* (1671); *Comtesse d'Escarbagnas* (1672); *Les femmes savantes* (1672); *Le malade imaginaire* (1673).

Edição por E. Despois e P. Mesnard, 13 vols., Paris, 1873/1893.

G. Larroumet: *La comédie de Molière*. 2.ª ed. Paris, 1886.

F. Brunetière: "La philosophie de Molière". (In: *Études critiques sur l'histoire de la litterature française*. Vol. IV. Paris, 1898.)

J-J. Weiss: *Molière*. Paris, 1900.

K. Mantzius: *Molière, les théatres, le public et les comédiens de son temps*. (Trad. do original dinamarquês, 1904. Paris, 1908.)

G. Lafenestre: *Molière*. Paris, 1909.

E. Faguet: *En lisant Molière.* Paris, 1914.

H. Sée: *Molière, peintre des conditions sociales*. Paris, 1929.

R. Fernandez: *Vie de Molière*. Paris, 1929.

H. Heiss: *Molière*. Leipzig, 1929.

V. Vedel: *Molière*. Kjoebenhavn, 1929.

J. Palmer: *Molière, his Life and Works*. London, 1930.

R. Benjamin: *Molière*. Paris, 1936.

G. de Reynold: "La poésie de Molière". (In: *Le XVIIe Siècle. Le Classique et le Baroque*. Montreal, 1944.)

I. Siciliani: *Molière*. Venezia, 1947.

W. G. Moore: *Molière. A New Criticism*. Oxford, 1949.

R. Bray: *Molière, homme de théâtre*. Paris, 1952.

E. Fabre: *Notre Molière*. Paris, 1952.

J. Audiberti: *Molière dramaturge*. Paris, 1954.

1142 Comediógrafos contemporâneos e sucessores imediatos de Molière:

Noël Le Breton de Hauteroche, 1617-1707.

Crispin médecin (1674).

Edme Boursault, 1638-1701.

La Comédie sans titre ou Le Mercure Galant (1683); *Ésope à la ville* (1690); *Ésope à la cour* (1701).

Michel Boyron, dit Baron, 1653-1729.

L'Homme à bonnes fortunes (1686).

David-Augustin de Brueys, 1640-1723, e Jean Palaprat, 1650-1721.

Le grondeur (1691); *L'important* (1693); *Le bourru* (1706).

Edição de peças escolhidas em V. Fournel: *Les contemporains de Molière*, 3 vols., Paris, (1863/1875).

V. Fournel: *Le Théâtre du XVIIe siècle. La comédie*. Paris, 1892.

1143 Jean-François Regnard, 1655-1709.

Le Joueur (1696); *Le distrait* (1697); *Démocrite* (1700); *Les folies amoureuses* (1704); *Les Ménèchmes* (1705); *Le Légataire universel* (1708).

C.-A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi*. Vol. VII.

J.-J. Weiss: "Eloge de Regnard". (In: *Essais sur l'histoire de la littérature française*. Paris, 1865.)

P. Toldo: "Étude sur le théâtre de Regnard". (In: *Revue d'histoire littéraire*, 1903/1905.)

J. Guyot: *Le poète Regnard en son château de Grillon*. Paris, 1907.

PARTE VI

ILUSTRAÇÃO E REVOLUÇÃO

Capítulo I

O ROCOCÓ

OS TÍTULOS de certas obras historiográficas tiveram a sorte de definir, como fórmulas "clássicas", o caráter da época tratada. *O Outono da Idade Média*, de Jan Huizinga, definiu para sempre a feição crepuscular do "gótico flamboyant" do século XV. Caso oposto é o caráter primaveril dos anos entre 1680 e 1715, que minaram ideologicamente o reinado de Luís XIV, pondo termo ao Barroco e preparando a Ilustração, o racionalismo do século XVIII. Não foi possível realizar essa grande revolução espiritual, sem abalar tudo o que passava até então por santo e sacrossanto. Havia uma grande crise nas consciências, uma crise de renovação e fertilização; continuaremos a chamá-la, segundo o título do livro em que Paul Hazard a descreveu, de *Crise da Consciência Europeia*[1144].

A França, marchando "à la tête de la civilisation" de 1680, transformou-se, quase de repente, em objeto de mudanças, operadas no estrangeiro, especialmente na Holanda e na Inglaterra – fato que coincide com a mudança da sorte nas guerras do grande rei contra as chamadas "potências marítimas". Esta expressão lugar-comum da linguagem diplomática do século XVIII, indica bem a origem do poderio holandês e inglês no comércio e imperialismo coloniais. E essa expansão não deixou de alargar os horizontes espirituais. O encontro com as civilizações indiana e chinesa teve efeitos semelhantes à renovação da ciência historiográfica através das grandes coleções de documentos de Muratori: começou-se a

duvidar da infalibilidade dos historiadores antigos, menos exatos, e do valor absoluto da civilização ocidental. A estrutura dogmática do estilo de pensar, comum à Idade Média, à Renascença e ao Barroco, começou a desmoronar-se. O efeito incidiu particularmente sobre os protestantes franceses, que, depois da renovação do edito de Nantes, em 1685, se refugiaram na Holanda; refugiados por motivo de diferenças dogmáticas, encontravam-se agora numa atmosfera de relativa tolerância religiosa. É típico o caso de Jean Le Clerc, pensador que oscilava entre protestantismo combativo e criticismo teológico. Os próprios católicos contribuíram para a crise. Bossuet, para desmoralizar os adversários protestantes, demonstrara-lhes as variações contínuas dos seus credos, o que equivalia a um convite para aplicar esse método crítico à história eclesiástica inteira. Pouco depois, tem Bossuet de combater o oratoriano Richard Simon que, defendendo o papel da tradição na dogmática católica contra o biblicismo rígido dos protestantes, revelou as modificações contínuas no texto dos manuscritos e das versões da Bíblia, chegando a resultados críticos que muito inquietaram o grande bispo. Abalou-se a confiança em todos os documentos cuja garantia era a fé dos séculos. Por que acreditar nos milagres do cristianismo, se os milagres dos deuses e taumaturgos pagãos, narrados pelos historiadores mais sinceros da Antiguidade, não eram fidedignos? Os ataques de Bayle contra a credulidade dos antigos são uma série ininterrupta de ataques sutilmente disfarçados contra a credulidade dos cristãos. A arma mais poderosa contra a fé nos milagres era o cartesianismo, ressuscitado em momento oportuno. A autonomia do mundo físico, independente, segundo Descartes, das intervenções do mundo espiritual, significa separação nítida entre acontecimentos astronômico-geográficos e acontecimentos históricos: por isso, Bayle não acredita na significação histórica do aparecimento de cometas. E a independência cartesiana entre corpo e espírito torna impossível a crença na magia, feitiçaria e possessão demoníaca; extingue-se a crença em bruxas, e o teólogo holandês Balthasar Bekker explica como casos de tratamento psicoterapêutico as histórias de exorcismos no Evangelho. Agora, é difícil admitir a intervenção direta de Deus nos negócios terrestres. O conceito da "lei" científica já exclui os milagres físicos; e Swammerdam e Boerhave descobrem leis de valor igual na biologia; Newton descobre até uma lei de validade cósmica: a da gravitação entre os corpos celestes. A ideia de "lei

da natureza" renova a segurança, abalada por aquele relativismo geográfico-histórico. O homem se sente outra vez em casa num universo bem policiado, contanto que o próprio "dono da casa" não intervenha de maneira arbitrária, destruindo as leis por ele mesmo ditadas: Deus é reduzido à condição de legislador sem direito de modificar a legislação vigente. É o deísmo. Existe deísmo astronômico, físico, histórico, e até um deísmo jurídico; o Direito natural, que, outorgado ao homem quando da criação, já não permite apelar para o tribunal divino. Com Thomasius e Pufendorf, o Direito natural torna-se independente da sanção teológica; e o fim será uma moral laicista. As possibilidades do aperfeiçoamento humano são consideradas limitadas, e na moral social de Mandeville aparecem os próprios vícios, admitidos dentro dos limites de um equilíbrio, como úteis à sociedade, promovendo-lhe o progresso pela competição dos egoísmos. Onde fica, pois, o pecado original? Durante todo o século XVIII, os últimos jansenistas lutam contra o otimismo pelagiano da doutrina que afirma que "o homem é bom". Lutam porém num posto perdido. De Shaftesbury a Rousseau proclamar-se-á com entusiasmo cada vez maior o direito do homem à felicidade terrestre, e as aplicações técnicas das ciências já prometem o paraíso futuro. Reaparecem as utopias, desaparecem as leis e convenções absurdas de um mundo caduco, do mundo medieval-barroco, e acredita-se na breve extinção dos últimos vestígios do irracionalismo aristocrático e eclesiástico e na racionalização perfeita da vida. É o princípio do mundo moderno.

Ao lado dos "preconceitos políticos" e dos "preconceitos religiosos" existem os literários. Agora, acredita-se muito em "raison"; e não há razão nenhuma para admitir a infalibilidade literária dos antigos. Um dos primeiros cépticos fora Alessandro Tassoni, que nos *Pensieri diversi*, já em 1612, ousou afirmar a superioridade de Ariosto e Tasso sobre Homero e Virgílio. Isso foi pouco antes de se estabelecer o domínio absoluto dos modelos antigos: no classicismo francês, acompanhado do classicismo de Milton, na Inglaterra, e seguido pelo classicismo da Arcádia, na Itália. Com a "crise de la conscience européenne" desperta novamente o orgulho literário dos "modernos". Rebenta a famosa "Querelle des Anciens et des Modernes"[1145]. O culto unilateral dos antigos impediria o processo, do qual o século já dera provas magníficas. Em 27 de janeiro de 1687, Charles

Perrault leu na Academia Francesa um poema, "Le Siècle de Louis le Grand", no qual comparou a sua própria época à do imperador Augusto, afirmando a superioridade dos grandes escritores franceses sobre os antigos. Nos *Parallèles des anciens et des modernes* (1688, 1697), Perrault elogiou Racine, La Fontaine, Pascal e Boileau à custa de Sófocles, Esopo, Platão e Horácio; e teve a audácia de falar em defeitos de Homero. Os próprios elogiados não concordaram com o revolucionário, agrupando-se em torno de Boileau, que respondeu com violência agressiva. Ao argumento razoável de que os gregos e romanos não eram gente diferente de nós outros e de que a natureza humana é capaz de realizar as mesmas coisas em todos os tempos, Boileau opôs insultos a respeito do "mau gosto" e da "ignorância" de Perrault, de modo que este pôde replicar:

"Nous dirons toujours des raisons,
Ils diront toujours de injures."

Evidentemente, o que enfureceu tanto Boileau foi o receio de que se abolissem, com o culto dos antigos, as "regras" sacrossantas, e de que se derrubasse o edifício inteiro do classicismo, voltando a literatura à "barbárie". Basta ver que na carta de reconciliação, dirigida em 1700 a Perrault, admitiu a superioridade da literatura francesa sobre a latina, contanto que o adversário atribuísse o mérito dessa superioridade à imitação dos antigos, sobretudo dos gregos. A discussão reacendeu-se a propósito de uma tradução da *Ilíada*, publicada em 1699 pela famosa filóloga Madame Dacier, e atacada pelo poeta Houdart de La Motte: depois de negar o valor da tradução, negou ele o valor do próprio Homero, poeta bárbaro que já não poderia agradar ao gosto dos tempos ilustrados. La Motte publicou até outra tradução da *Ilíada*, abreviada e emendada segundo conceitos "modernos".

Entre as duas faces da "Querelle" situa-se um caso análogo, surgido na Inglaterra. O intermediário foi o último dos *libertins*, que viveu exilado entre os ingleses: Saint-Évremond[1146]. Foi um espírito de oposição antibarroca, conservando sempre a mentalidade da Fronde e dos *précieux* e *libertins*, sem deixar, contudo, de ser um precursor dos "modernos" em muitos

sentidos: as suas reflexões sobre história romana antecipam ideias de Montesquieu. Na “Querelle”, o seu ponto de vista foi o único razoável: os antigos são sempre admiráveis, mas nem sempre nos servem como modelos. Saint-Évremond é um dos primeiros representantes de uma estética relativista, que derrotará por fim o absolutismo dos classicistas, preparando o *catholic tast* dos românticos.

A solução de Saint-Évremond não encontrou os aplausos unânimes dos *gentlemen* de Oxford e Cambridge. Em defensor dos antigos arvorou-se Sir William Temple[1147] o primeiro grande ensaísta inglês, epicureu fino e culto, dotado de senso prático da vida política. No seu ensaio *Upon Ancient and Modern Learning*, citou com muita segurança as cartas de Phalaris, famosas mas de autenticidade duvidosa; Richard Bentley, o maior dos filólofos críticos, respondeu na *Dissertation upon the Epistles of Phalaris* (1699), demonstrando a falsidade do documento “antigo”, arrasando assim o adversário. A vitória do filólogo científico sobre o humanista letrado é altamente significativa; nisso já se antecipa algo do espírito do século XIX. Mas, na literatura do século XVIII que então se iniciara, a vitória foi, no momento, de Temple. O espírito classicista e, no entanto, prático, desse amigo de Swift, será o próprio espírito da literatura inglesa na primeira metade do século, época de Pope. E na França? O poeta representativo da “Querelle”, Houdart de La Motte[1148] é uma figura interessante. Não possuía o menor talento poético: as suas fábulas são involuntariamente ridículas, as suas odes não passam de tratadinhos cartesianos metrificados; mas do seu antitalento tirou Houdart a conclusão estranha de considerar inútil e absurda a própria poesia. E a época concordou com as suas teorias. Por que metrificar o que se pode dizer melhor em prosa? Pela primeira vez, a própria literatura está em questão. Aplicando a sua teoria ao drama, exigiu a abolição do verso, das unidades, do monólogo; enfim, exigiu aquela técnica teatral que será a de Ibsen e Shaw. Mas nem no teatro foi La Motte capaz de realizar as suas teorias; saiu coisa diferente. A tragédia *Inês de Castro* deveu o seu grande sucesso tão-somente ao falso sentimentalismo que substituiu a poesia, assim como acontecerá em certas tragédias de Voltaire.

O nome de Voltaire lembra imediatamente o traço característico da maior parte da literatura do século XVIII: a combinação de ideologias progressistas e avançadas com formas literárias meio obsoletas, “reacionárias”.

Voltaire luta com grande coragem pelas ideias de tolerância religiosa e de "culto razoável da divindade"; e apesar do seu conservantismo político de *nouveau-riche* não deixa de semear os germes da resistência contra o absolutismo. Todos os gêneros literários – poesia, tragédia, romance, conto, diálogo, tratado, historiografia – lhe servem para divulgar aquelas ideias. Mas na forma desses gêneros, continua "clássico", classicista até. Faz do *Siècle de Louis le Grand* objeto de um culto apaixonado, defendendo as "regras" clássicas com o fanatismo de um Boileau e a seriedade de um Bossuet; só não gosta de Pascal, que é o menos clássico dos clássicos. Toda a literatura francesa do século XVIII é uma repetição mais ou menos intencional dos modelos "clássicos" do século precedente; até mesmo a falta quase absoluta de poesia lírica não é consequência de uma vitória do "modernista" antipoético La Motte, e sim o resultado extremo das ideias críticas de Boileau, em torno do qual também não existia poesia lírica. Do ponto de vista da literatura universal, o problema torna-se mais grave ainda que do ponto de vista da literatura francesa. Entre 1650 e 1680, o classicismo fora um fenômeno limitado mais ou menos à França. A tentativa inglesa de conseguir uma síntese entre teatro inglês e teatro francês – o drama da Restauração – só dá resultado híbrido e efêmero. Mas no fim do século os poetas italianos voltam ao classicismo; funda-se a Arcádia, que ajuda à conquista de toda a Europa pelo classicismo francês. Na Inglaterra e na Alemanha, Espanha e Itália, Suécia e Rússia, escrevem-se, depois de 1700 e 1750, odes pindáricas, sátiras horacianas, poemas didáticos, epopeias cômicas à maneira do *Lutrin*, tragédias racinianas, fábulas, cartas e reflexões moralistas. Os gêneros aparentemente novos, como a poesia anacreôntica, revelam ainda mais a feição alexandrina dessa pretensa imitação da Antiguidade, o caráter decadente dessa literatura, para a qual a "crise de la conscience européenne" não parecia ter acontecido. A "Querelle des anciens et des modernes" fora uma *ouverture* sem ópera; mas para sair da imagem à realidade é de notar que óperas havia muitas no século XVIII, século que idolatrava esse gênero, o mais aristocrático de todos. Existe contradição flagrante entre a renovação intelectual e a reação artística.

Até há poucos decênios, a historiografia literária não tomou muito a sério essa contradição. A fraqueza poética do século XVIII parecia consequência inevitável da vitória cada vez mais acentuada das ideias

racionalistas; o racionalismo exclui a poesia. O mérito do século XVIII teria sido "filosófico", quer dizer, ideológico e político, mas não "literário", no sentido das *belles lettres*. O racionalismo da Ilustração, encontrando uma literatura aristocrático-tradicionalista, não podia fazer outra coisa senão destruí-la lentamente, condenando-a à decadência. Esse processo de destruição e decomposição começou durante os últimos anos do reinado de Luís XIV com certas veleidades oposicionistas, as advertências sérias de Vauban e Fénelon, o mau-humor de La Bruyère, as confabulações de "ateístas" no salão de Ninon de l'Enclos. Depois da morte do rei, a França sentiu-se como libertada de um pesadelo; a literatura libertina da "Régence" é uma espécie de caricatura alegre das formas herdadas. Deste modo, não foi preciso abandonar o conformismo estético do século clássico; os gêneros tradicionais eram perfeitamente capazes de funcionar como veículos das novas ideias: eis a fase voltairiana. Depois, celebrar-se-á em metros clássicos e com alusões à Antiguidade a vitória política do racionalismo: a Revolução.

Esse esquema dialético "Regénce – Ilustração – Revolução" corresponde apenas à evolução da literatura francesa, e mesmo assim só superficialmente: deixa de lado o fato de que a Revolução é acompanhada por uma renovação radical e profunda do classicismo – Goethe, Alfieri, Foscolo – da qual o representante na França é Chénier; a Revolução é imediatamente seguida, senão já acompanhada, por outra literatura, antirracionalista, a do romantismo; e põe ainda de lado o fato de que o romantismo se preparou, durante a segunda metade do século XVIII, por meio de uma renovação da sensibilidade, principalmente na Inglaterra e na Alemanha. Tampouco é possível negar que essa nova sensibilidade exerceu poderosa influência na própria França: basta citar o nome de Rousseau. Vai apenas um passo daí a reconhecer que a Revolução deveu o seu *élan vital* não ao racionalismo da Ilustração, do qual herdou a ideologia, mas sim ao irracionalismo das novas correntes. Verificou-se a coerência dessas correntes na Europa inteira: o sentimentalismo de Richardson e Rousseau, o novo senso da natureza, a descoberta das montanhas e do encanto dos mundos exóticos, o entusiasmo pela poesia popular, Ossian e as baladas inglesas, a descoberta da poesia na Bíblia, o gosto pelo maravilhoso em Milton e na literatura medieval – tudo isso constitui um estilo literário bem definido. Revela muitos traços

característicos do romantismo, precedendo-o, porém, cronologicamente; recebeu o nome de "pré-romantismo".

O pré-romantismo – não o nome, mas o conceito – foi sempre familiar aos historiadores das literaturas inglesas e alemã. Os grandes poetas e escritores da Inglaterra, na segunda parte do século XVIII, são todos, ou quase todos, pré-românticos. Da Inglaterra partiram o romance sentimental de Samuel Richardson, a comédia burguês-sentimental de Lillo, a nova poesia descritiva da natureza de James Thomson, a poesia melancólico-meditativa de Young, a poesia baladesca, o ossianismo, que conquistaram a Europa inteira. Na Alemanha, a primeira fase da literatura "clássica" de Weimar é um movimento de "angústia e tormenta", o "Sturm und Drang", ao qual Goethe e Schiller pertencem com as suas obras da mocidade. Até na Itália existe um pré-romantismo violento em disfarce classicista, em Alfieri. Contudo, a introdução do termo "pré-romantismo" na literatura comparada deve-se aos comparatistas franceses: a Texte, Baldensperger, Van Tieghem, Hazard, *et pour cause*: o pré-romantismo francês nasceu de influências estrangeiras, sobretudo inglesas, e não de origem suíça, como em Rousseau. O "pré-romantismo" libertou a literatura francesa do isolamento em que esteve durante os últimos decênios do século XVIII, reintegrando-a na literatura europeia. A revolução da literatura universal seria incompreensível a não admitir-se a fase pré-romântica. O reconhecimento do "pré-romantismo" foi uma das grandes conquistas da historiografia literária moderna.

Ao lado do velho esquema dialético "Régence – Ilustração – Revolução" aparece agora outro: "Pré-Romantismo – Romantismo – Realismo". A segunda metade do século XVIII já não pertence à decadência do passado, e sim à preparação do futuro. O progresso é evidente; contudo, não resolve certos problemas. Entre o pré-romantismo e o romantismo existe uma diferença fundamental: o pré-romantismo é caracterizado pelo desenvolvimento de novas capacidades psíquicas, da sensibilidade para conquistar aspectos até então ignorados do mundo exterior, da natureza e das relações sociais; o romantismo pretende conquistar novos mundos interiores – o seu terreno de predileção é o sonho. O termo "pré-romantismo", talvez pouco feliz, aproxima demais os dois movimentos. A existência de uma fase classicista – de Goethe, Chénier, Foscolo – entre pré-romantismo

e romantismo torna-se mais incompreensível do que antes. Fora conveniente salientar a diferença essencial entre o racionalismo da Ilustração e a nova sensibilidade do pré-romantismo; mas não é conveniente separá-los inteiramente. Uma das maiores influências do pré-romantismo, o romance sentimental de Samuel Richardson, pertence à primeira metade do século XVIII; e os romances de Marivaux não são imitações do romance inglês, têm a prioridade cronológica, do mesmo modo que o romance do abbé Prévost. Os dois franceses receberam, porém, a influência dos periódicos morais de Addison e Steele, e as comédias deste último preparam já o drama sentimental do pré-romantismo. Mas ambos, Addison e Steele, sofreram fortes influências do classicismo francês. O início da influência inglesa na literatura alemã é, às vezes, datado da tradução das *Seasons*, de Thomson, pelo poeta hamburguês Brockes; mas o tradutor era deísta, um dos primeiros representantes da Ilustração alemã, e até mesmo a sua poesia descritiva, anterior àquela tradução, tem fontes barrocas. Quanto mais se estudam as origens do pré-romantismo, tanto mais parecem recuar no tempo. Os primeiros traços de estética antirracionalista aparecem nos italianos Muratori e Gravina, em 1706 e 1708. Antes de a poesia aprender a chorar, choraram as árias da ópera italiana. O abbé Chaulieu, um dos *libertins* da Régence, reivindica os direitos do instinto, na *Ode contre l'esprit*, em 1708. Hazard reconhece a sensibilidade de Rousseau na *Lettre sur les voyages*, que outro suíço, Muralt, escreveu em 1700. O pré-romantismo parece tão antigo quanto o século XVIII, de idade igual ao racionalismo da Ilustração. E isso não é mero acaso.

O pré-romantismo tem certa feição religiosa: bastam os nomes de Cowper e Rousseau, Klopstock e Jean Paul para provar esta afirmação. Em geral, a atmosfera espiritual da Europa, por volta de 1780, está cheia de sentimentos de angústia, mistério e misticismo que a época de Voltaire não conhecia nem teria admitido. Contudo, é o século de Voltaire; religiosidade eclesiástica, ortodoxa, é impossível. O pré-romantismo buscava inspiração nos movimentos místicos, no iluminismo, em uma espécie de maçonaria misticamente interpretada em sociedades secretas. Na Inglaterra, o metodismo de Wesley tornou-se grande influência literária; na Alemanha, foi o pietismo de Spener e os Herrnhuter de Zinzendorf; na França, o martinismo. É a tradição mística da "Terceira Igreja" que ressuscita; é possível

acompanhar, retrocedendo, a filiação desses movimentos até Boehme e os batistas da Holanda e da Inglaterra. Todos esses misticismos aparecem, no século XVIII, mais ou menos ligados a correntes racionalistas[1149]. Lessing é deísta e racionalista; mas no fundo do seu pensamento, descobriu Dilthey a fé meio pietista, meio maçônica, em um terceiro cristianismo. Shaftesbury, o filósofo do *moral sense* e do entusiasmo estético, é deísta. A filosofia da história de Vico, dificilmente compatível com a ortodoxia, tem como fundamento o anticartesianismo. Bayle, o mestre do cepticismo irônico, não pode dissimular certas ideias maniqueias, produtos de degeneração do predestinacionismo calvinista. Locke, sensualista e utilitarista, é o tradutor do *Essais de morale* do jansenista Nicole, e que lembra as relações entre o jansenismo e a ascensão da burguesia. O próprio liberalismo político de Locke é herdeiro da democracia das seitas calvinistas. A fé utopística, meio religiosa, que Carl Becker assinala nos "filósofos" deístas ou ateístas do século XVIII, é consequência deste fato de importância fundamental: o racionalismo da Ilustração e o pré-romantismo têm as mesmas fontes.

À luz desse fato, todos os aspectos mudam. A tese da divisão do século XVIII em uma primeira metade racionalista e uma segunda metade pré-romântica é insustentável. Os dois movimentos têm fontes comuns e a mesma idade, podendo ser acompanhados fielmente, desde o começo da "crise" na França, por volta de 1680, e a revolução de 1688, na Inglaterra, através do século inteiro, até a Revolução Francesa e os começos do romantismo inglês. A historiografia literária tem que tirar as conclusões. O conceito "pré-romantismo" era de ordem estilística; serviu para esclarecer a situação ideológica do século XVIII; agora, as ideologias se confundem aparentemente, e só nova distinção estilística será capaz de distingui-las. A dissolução das formas classicistas é consequência da secularização das ideias religiosas que constituíram a base do classicismo. Mas o racionalismo não é o único móvel da dissolução. O Barroco, escondido no seio do classicismo, é o outro. No fim do século XVII reaparece um Neobarroco – fenômeno estilístico que nunca foi devidamente estudado; e esse fenômeno teve grandes consequências. Muito daquilo que, no classicismo do século XVIII, parece dissolução é na verdade uma espécie de "barroquização" ou "rebarroquização"; e esse Neobarroco é o precursor imediato do Pré-romantismo. O que resta fazer é a análise estilística de certas expressões

típicas, aparentemente classicistas, do século XVIII, para determinar nelas o conteúdo neobarroco.

A análise compreenderá a Arcádia italiana, espanhola e portuguesa, a poesia anacreôntica na Alemanha e na França, o rococó sueco; depois, a ópera séria e a ópera bufa, na Itália e por toda a Europa, até à Revolução; a tragédia, a comédia e a poesia satírica da Restauração inglesa; as correntes "oposicionistas" na França – Fénelon, La Bruyère, Saint-Simon, Lesage e a literatura da Régence, até Marivaux; finalmente, os primórdios da Ilustração, Locke, Bayle, os deístas ingleses, Giannone, Vico, Montesquieu. A ordem da exposição obedecerá menos ao critério cronológico do que a considerações de ordem estilística e ideológica – mas tratar de Bellman e Bocage antes de Pope e Voltaire já implica quebra violenta da cronologia. Com efeito, o fim desta exposição não é narrar cronologicamente fatos literários; é antes um corte transversal pela literatura do século XVIII, de harmonia com aqueles princípios estilísticos e ideológicos. Analisar-se-ão aquelas correntes literárias nas quais os resíduos classicistas e as antecipações pré-românticas se conjugam, quer dizer, as correntes da literatura neobarroca, desde os seus primórdios na Inglaterra da Restauração, e na França da Régence. Sobre esta literatura neobarroca agem, descendendo de origens comuns, o racionalismo da Ilustração e o misticismo sentimental; a sua separação final produz as duas literaturas igualmente importantes e quase contemporâneas do século XVIII: o classicismo racionalista e o pré-romantismo.

Uma das mais típicas expressões neobarrocas é a poesia anacreôntica. Imitando assiduamente a poesia do pseudo-Anacreonte, produto da decadência alexandrina da Grécia, o século XVIII revela bem a sua maneira de compreender a Antiguidade clássica; é classicismo decadente, ou pelo menos assim parece. É uma poesia fastidiosa, de falso idílio, de beijos nunca dados e vinhos nunca bebidos, cantados por burgueses tímidos, na atmosfera erudita de gabinetes de trabalho. As poucas exceções – entre os anacreônticos há alguns poetas autênticos e pelo menos um grande poeta, Bellman – não são as famosas exceções que confirmam a regra, mas sim os sintomas de um espírito diferente que se esconde atrás das formas classicistas da Arcádia: eis o nome significativo, ternamente idílico, da poesia anacreôntica na Itália, e depois na Espanha e em Portugal.

Na Itália, houve precursores, pertencentes à escola classicista de Chiabrera. Durante o predomínio do naturalismo barroco, ainda existe a possibilidade de uma interpretação mais realista do prazer anacreôntico, na fórmula "vinho, mulher e música": é o caso de Francesco Redi[1150]. Era poeta elegante e grande cientista; talvez fosse o realismo da ciência biológica, junto com o apego à terra e à língua da Toscana, que lhe inspiram a pequena obra-prima *Bacco in Toscana*, elogio exaltado do "Montepulciano, d'ogni vino il ré", com onomatopeias audaciosas da embriaguez e de um crescendo irresistível –

"Ariannuccia, leggiadribelluccia,
Cantami un po' ...
Cantami un po' ...
Cantami un poco, e riantami tu,
Sulla vio ...
Sulla viola, la cuccurucù,
La cuccurucù,
Sulla viola la cuccurucù..."

Redi, nesta obra, maneja magistralmente os efeitos que serão os da ópera bufa: velocidade vertiginosa da fala, música de acordes humorísticos; no mais, é apenas um versificador hábil, digno de ser incluído entre os primeiros membros da Arcádia[1151]. Origem dessa famosa companhia foi o salão literário, em Roma, da rainha Cristina da Suécia, que tinha abdicado para se converter ao catolicismo. Isso se deu por volta de 1656. Depois da sua morte, os amigos fundaram, em 5 de outubro de 1690, a "Arcadia, conversazione di belle lettere", invocando os nomes de Teócrito, Virgílio e Sannazzaro, e instituindo-se um verdadeiro carnaval de costumes e nomes pastoris. Mas do idílio renascentista restava pouca coisa. Sobrevive uma lembrança das conversas teológicas com a rainha, na poesia do conde Lemène[1152], homem grave, "capaz de versificar a *Summa* de São Tomás inteira", mas que nos seus *capricci*, já faz dançar os *amoretti* nus do rococó. O árcade típico é Benedetto Menzini[1153]: canta o vinho e o amor com a

graça de uma borboleta, e é na realidade um pobre padre, lutando por uma cátedra de professor. A sua erudição é inteiramente barroca, assim como a violência das suas sátiras bem pessoais contra os numerosos adversários, sobretudo contra o hipócrita Curcalione –

"... dentro è um Epicuro e fuor Zenone."

As comparações antigas não escondem o espírito de oposição anticlerical do padre, e isso já lembra o século XVIII: Menzini é um "abbé", no sentido francês da época. Mas, em geral, os poetas da primeira geração arcádica são homens de peruca barroca, por mais classicistas que pretendessem apresentar-se. O modelo de todos eles foi Alessandro Guidi[1154], antigo marinista, depois cantor de odes pindáricas, pomposas como as decorações de Le Brun em Versalhes; a ode *La Fortuna* foi ainda admirada por Leopardi. A Arcádia já parece decadente em Frugoni[1155], fertilíssimo autor de poemas para todos os momentos alegres ou tristes da vida dos outros. É um poeta de encomenda. É o tipo dos improvisadores italianos que, aproveitando-se da riqueza da sua língua em rimas melodiosas se tornaram famosíssimos na Europa inteira. Um desses "internacionais", Paolo Rolli[1156], foi, porém, diferente: verdadeiro mestre do verso harmonioso elegíaco algo sentimental, dominava todos os estilos: imitou Virgílio, traduziu Racine; tendo vivido na Inglaterra, também traduziu Milton. No seu sentimentalismo anuncia-se a poesia pré-romântica. Dizem que as *canzonette* de Rolli foram cantadas, com acompanhamento no cravo, por todas as senhoras europeias, da Espanha à Suécia. As cantoras profissionais, nas casas de ópera, cantaram, ao mesmo tempo, os versos do mais famoso dos árcades, Metastasio[1157], que era anacreôntico melodiosíssimo, artificial como Marino, sentimental como Tasso, erótico como Guarini; um compêndio da decadência da poesia italiana, mas com rasgos de verdadeira beleza lírica, sobretudo nas cantatas; sua *Galatea* é um interessante *pendant* rococó da fábula de Góngora.

A poesia da Arcádia parece hoje infantil e afetada; Croce condena-a sem apelação. Mas convém observar que a Arcádia italiana estabeleceu um

respeitável padrão de honestidade intelectual e moral do poeta. Sua última fase será a poesia nobre de Parini e o teatro de Goldoni[1158].

A influência da poesia metastasiana determinou a evolução da Arcádia espanhola. Lá, o terreno estava preparado pela tradição anacreôntica de Villegas[1159], que foi, no século XVIII, o mais apreciado dos antigos poetas espanhóis. Villegas pertenceu à corrente classicista dentro do Barroco. Mas a possibilidade duma Arcádia barroca é demonstrada por José Leon y Mansilla que, na *Soledad tercera* (1718), se aventurou a continuar as *Soledades*, de Góngora, transformando a paisagem barroca em jardim anacreôntico. Depois interveio a influência de Metastasio[1160], poderosa sobretudo nos poetas menores. Há alguma resistência, exceções. Nicolás Fernández de Moratín[1161] preferiu certamente às poesias anacreônticas as suas tragédias em estilo de Racine, assim como nós outros preferimos a estas e àquelas a briosa *Fiesta de toros en Madrid*, uma das mais vigorosas expressões poéticas da tauromaquia espanhola. Juan Pablo Forner[1162], satírico violento a serviço dos ideais do classicismo, é mesmo autêntico poeta lírico; Diaz-Plaja redescobriu-lhe o belo soneto "Herido de tu amor, Silvia, que espero? ...". Metastasiano é justamente o maior árcade e maior poeta espanhol do século XVIII; Meléndez Valdés, que já revela o sentimentalismo pré-romântico, de que no mestre italiano não há vestígio, e cuja forma já é tão clássica como convém a um contemporâneo de Goethe.

Não da Espanha, mas diretamente da Itália chega a Arcádia a Portugal. Correia Garção[1163] parece metastasiano, se julgado pela famosa cantata de Dido ("Já no roxo Oriente branqueando..."), que ocorre na sua comédia de costumes *Assembleia ou Partida*. É preciso, porém, observar o tom elegíaco, pré-romântico, nas poesias religiosas desse classicista horaciano. Correia Garção pertenceu à Arcádia Lusitana, fundada em 1756, em Lisboa. Entre esta e a Nova Arcádia, mais "moderna", está Filinto Elísio[1164]. Era este escritor um anacreôntico, horaciano, versificador vazio com veleidades de filosofia enciclopedista até tornar-se vítima da Inquisição; tradutor de La Fontaine e também de Wieland, e dos *Martyrs*, de Chateaubriand. No arcadismo cabe tudo. O que, em Filinto Elísio, é mistura caótica, não obstante o caráter calmo, é em Bocage[1165], o mais hábil, não o mais profundo dos versificadores portugueses, a expressão de uma alma caótica. Inúmeros

sonetos magistralmente construídos com elementos da maior banalidade, e inúmeros epigramas, mais triviais do que mordazes; sentimentalismo erótico e obscenidade brutalíssima; o racionalismo audacioso da *Pavorosa Ilusão da Eternidade*, e as angústias pavorosas dos últimos arrependimentos; tudo isso em conjunto revela, por trás do verbalista engenhoso, uma personalidade interessante. Hernâni Cidade caracterizou bem o boêmio indisciplinado de Lisboa como figura de transição entre catolicismo tradicional e racionalismo superficial, ideais sublimes e instintos selvagens, estilo arcádico e temperamento romântico. A poesia de Bocage talvez não seja, como se dizia, expressão sintomática da decadência de Portugal; ela é antes sintoma da transformação da Arcádia em poesia pré-romântica. Como resumo exótico dessa evolução aparece, no Brasil, a poesia de Tomás Antônio Gonzaga[1166]. Atribui-se-lhe uma tradução do *Pastor Fido*, de Guarini; mas o seu erotismo não é artificial, é autêntico. As “liras”, que o inconfidente de Minas Gerais dirigiu a sua amada Marília, constituem um diário psicológico do seu amor, e o tom elegíaco também não deixa dúvidas sobre o caráter pré-romântico dessa poesia, talvez a mais popular em língua portuguesa, porque a “saudade nacional” e a mentalidade pré-romântica ali se encontram.

Coincidência semelhante dá-se na poesia popular, sempre elegíaca, dos povos orientais da Europa. A Bocage pode ser comparado o seu antípoda húngaro Csokonai[1167], todo rococó nas suas epopeias herói-cômicas, boêmio indisciplinado como Bocage na vida, e verdadeiro romântico, mais romântico do que Gonzaga, nas suas *Canções a Lilla*, a primeira produção moderna da poesia húngara. A poesia anacreôntica serviu até para despertar, poeticamente, nações que ainda não possuíam literatura; o que, aliás, é função típica do movimento pré-romântico. Donalitius[1168], o primeiro poeta da Lituânia, é uma figura complicada: os hexâmetros clássicos do seu idílio *As Estações*, aprendeu-os provavelmente com os pastores protestantes alemães da sua terra, que divulgaram depois a sua poesia na Alemanha, porque gostavam do realismo popular e talvez das reminiscências dos geralmente admirados *Seasons*, do inglês Thomson. Donalitius, ao qual Lessing dedicou um elogio, foi uma influência sobre a poesia anacreôntica alemã.

Várias influências exerceu a poesia anacreôntica alemã[1169], de valor reduzido, mas de considerável importância histórica. As suas origens são

barrocas. Johann Christian Günther[1170] escreveu, quando estudante, uma tragédia barroca à maneira de Gryphius; e com sentidas canções religiosas de arrependimento terminou a curta vida de estudante transviado, ébrio, devasso. As suas poesias de "vinho e amor" são autênticas, às vezes brutais. É o primeiro poeta alemão que, renunciando ao grande estilo barroco, volta à inspiração da poesia popular. A sua influência póstuma sobre os pré-românticos e românticos foi considerável; Günther continua lido até hoje, como poeta de sentimento e expressão pessoais; os anacreônticos só o apreciaram como anacreôntico. Verdadeiramente anacreôntico, porém, é Hagedorn[1171], do qual algumas poesias alegres sobrevivem entre os estudantes. A poesia anacreôntica alemã, depois de Günther, não é caracteristicamente alemã; é antes rococó francês, através da mentalidade de professores e pastores pacatos e dos estudantes menos pacatos da Universidade de Leipzig. Anacreôntico do tipo provinciano, terno e já muito sentimental, é Gleim[1172], famosíssimo no seu tempo; sinal de novas tendências é o seu nacionalismo prussiano, celebrando as vitórias de Frederico o Grande. Uma nova e forte influência estrangeira sobre os anacreônticos alemães veio da Inglaterra: a poesia descritiva de Brockes e Ewald von Kleist, que seria impossível sem o modelo de Thomson. Mas a poesia anacreôntica alemã de inspiração francesa tem vida mais tenaz: os círculos estudantis de Leipzig continuaram cultivando a poesia rococó; e entre os poetas-estudantes de Leipzig, por volta de 1765, encontra-se o jovem Goethe.

Influências francesas encontram-se com influências alemãs na Suíça. É suíço o grande anacreôntico Salomon Gessner[1173]; "grande" é, aliás, maneira de dizer, porque os *Idyllen*, em estilo doce e afetado, são hoje ilegíveis, de modo que não compreendemos os elogios unânimes, dedicados ao "Teócrito alemão". E não foram só elogios alemães. Gessner teve sucesso em toda a Europa, foi traduzido para todas as línguas, exerceu influência considerável, principalmente na França. A poesia anacreôntica francesa é sobretudo erótica; é contemporânea dos quadros de Boucher e Fragonard. Típica é a figura de Bernis[1174], amigo de Madame de Pompadour, excelente *causeur*, autor de poesiasinhas comparáveis às coisinhas de porcelana de Meissen e Sèvres, que bastaram para torná-lo célebre; foi nomeado embaixador da França em Roma e cardeal da Igreja Romana. Títulos como *Les*

baisers (1770), de Claude-Joseph Dorat, e *L'art d'aimer* (1775), de Joseph Gentil-Bernard, respiram a atmosfera de uma Arcádia ovidiana. Chénier escreverá ainda poesias assim. Influências da poesia descritiva inglesa anunciam-se em Delille[1175], poeta dos jardins da França, mas pensador também de problemas da Ordem no Universo. Essa feição filosófica acentua-se em Fontanes[1176], poeta oficial de Napoleão I, lucreciano frio e versificador magistral, "o último dos clássicos"; no fim da vida, chegou a gostar das ruínas góticas e foi amigo de Chateaubriand. Até mesmo em França, a Arcádia leva ao pré-romantismo.

O artificialismo aristocrático do Rococó francês, os presságios do pré-romantismo da poesia da natureza inglesa, e certo realismo germânico, reuniram-se para produzir a flor mais encantadora da poesia do século XVIII: a literatura "gustaviana", da época do rei Gustaf III (1771-1792) da Suécia. Os leitores de *Goesta Berlings saga*, de Selma Lagerloef, conhecem, um pouco, o ambiente requintado das classes altas da sociedade sueca, na segunda metade do século XVIII. Já se fazia sentir a influência de Rousseau; "philosophes" franceses e inquietos filósofos alemães colaboraram para criar uma atmosfera meio revolucionária, da qual a aristocracia mal tomou conhecimento, passando o tempo em festas suntuosas, sonhando com um Versalhes ou uma Veneza à beira do frio mar Báltico. A Suécia estava afrancesada. O famoso idílio *Atis och Camilla*, de Philip Creutz[1177], é um poema francês em língua sueca: erótico, ligeiramente epicureu, do mais fino alexandrinismo. Com o advento do rei Gustaf III, em 1771, os sonhos revolucionários pareciam prestes a realizar-se: o rei gostava das ideias da *Enciclopédia*. Começou então uma época fantástica, "danse sur un volcan", um sonho de artista[1178]. O rei ofendeu terrivelmente a orgulhosa aristocracia sueca, abolindo-lhe as liberdades da Constituição medieval ao estabelecer o absolutismo real. Empregou o seu novo poder para introduzir importantes reformas no sentido da Ilustração racionalista; mas era esteta, seu verdadeiro objetivo era transformar a sua corte e a cidade de Estocolmo em *féerie* fantástica. Em 1773 abriu-se a ópera sueca com *Thetis og Peleus*, com texto de Wellander e música do italiano Uttini; começara o domínio de Metastasio. Mas o gosto literário do rei era rigorosamente francês. Em 1786, fundou a Academia sueca. O seu ideal era um teatro clássico no gênero de Racine e Voltaire, mas tratando assuntos nacionais, tirados da

história sueca. O próprio rei escreveu as primeiras peças; e, como o seu talento de versificação não bastasse, serviu-se da colaboração do seu predileto poeta de corte, Kellgren[1179]. Este virtuose do verso sueco lembra em mais de um sentido as figuras de Guenther e Bocage, se o talento e o gosto não o aproximassem antes de Chénier. Boêmio devasso e anacreôntico, classicista sensual e elegíaco desesperado, satírico mordaz, racionalista anticristão e idealista quase romântico, não criou nada de definitivo, mas belos versos em abundância e uma atmosfera artificial de arte pura. A corte contaminou a cidade. A burguesia despertou do sono do moralismo luterano e começou a imitar os aristocratas. Anna Maria Lenngren[1180] acompanhou com poesias alegres, elegíacas e satíricas essa vida burguesa, criando um novo realismo poético que se comunicou aos boêmios mais ou menos plebeus, os quais, não pertencendo à corte nem à burguesia, levavam uma vida livre nos cafés literários da cidade. Eis o ambiente de Bellman.

Bellman[1181] é da estirpe de Villon e Verlaine: um dos grandes poetas para todos os tempos. Boêmio plebeu, passou dias e noites nas tabernas de Estocolmo, nos "cafés", que eram então grande novidade no Norte; imortalizou mesmo um deles, o "Thermopolium Boreale". Lá, encoberto por nuvens de fumo, entre o tinir dos copos, tendo nos joelhos sua gorda amante, a "ninfa" Ulla, e o violão no braço, escreveu as suas "epístolas" e canções, compondo também a música, para serem cantadas pelos companheiros, membros da "Ordem de Baco": o músico municipal Berg, o sargento Molberg e os outros que aparecem como personagens permanentes naquelas poesias, sobretudo Ulla e Fredman, o pseudônimo do próprio poeta. As poesias de Bellman chamam-se anacreônticas; mas estão fora das convenções arcádicas; são sinceras, delicadamente irônicas ou brutalmente humorísticas, às vezes furiosas, desesperadas e mordazes, e a sua singularidade é acentuada pela música que o poeta lhes juntou: são melodias populares com acompanhamento de uma curiosa orquestra rococó: flauta, viola, corneta e timbale. Como todos os grandes poetas, Bellman criou um mundo completo, transfiguração do seu mundo real: a taverna fuliginosa, cheia de barulho e música popular, vendo-se das janelas o palácio real, no qual se cantam as óperas italianas e as damas dançam o minueto francês, e fora das salas bem aquecidas o gelo sobre o mar Báltico, e lá ao longe, no crepúsculo nórdico, espera – num famoso poema meio mitológico de Bellman –

aquele que acabará com este mundo de ninfas e faunos suecos: Charon, no barco da morte. Mesmo quem ignore a língua do poeta não pode deixar de sentir a melodia destes versos imortais:

> "Jag ser Froejas tempel gunga:
> Eldar kring i luften ljunga.
> Full och vat
> Staer jag i Charons bat."

A poesia de Bellman não é comparável a nenhuma outra; é a poesia de um mundo encantado, e um golpe estranho do timbale bastará para despertar-nos violentamente. Devem ter sentido assim o tiro que, na noite de 15 de março de 1792, em meio ao ruído de um baile de máscaras, pôs fim à vida do rei Gustaf III, vítima de aristocratas descontentes. Quem não conhece a catástrofe na ópera *Un ballo in maschera*, de Verdi! A reminiscência não é de todo casual. Com uma ópera começou o sonho da Arcádia sueca; e uma ópera lhe guarda a última lembrança, embora desfigurada. A ópera é o centro em torno do qual gira a poesia do sonho da Arcádia: é a sua realização máxima.

O maior poeta da Arcádia, Metastasio, é ao mesmo tempo o maior libretista de ópera do século XVIII. O elemento heroico-fantástico na sua poesia rococó indica origens renascentistas; com efeito, a ópera, gênero barroco que chegou ao auge no século do rococó aristocrático, tem origens renascentistas, segundo pretensões de filólogos eruditos[1182].

Na "favola pastoral", os italianos acreditavam possuir de novo a tragédia grega: compararam Tasso e Guarini a Sófocles e Eurípides. Aos filólogos, porém, não escapou a diferença: a falta de vida dramática no *Aminta* e no *Pastor Fido*. Pensavam ter interpretado de maneira errada a poética de Aristóteles. Nas conversas sobre o assunto, em Florença, em casa do filólogo Vicenzo Gallilei, pai do grande físico, descobriram que se tinha, até então, esquecido um elemento essencial da tragédia antiga: o acompanhamento musical. A *favola* mitológica, acompanhada de música simples; em suposto estilo grego, parecia a solução. Assim se representou, em 1594,

a *Daphne*, texto de Ottavio Rinuccini, música de Jacopo Peri, seguida, em 1600, da *Euridice*, dos mesmos autores. Durante o século XVII, o melodrama fez poucos progressos literários, mas extraordinários progressos musicais, devido ao gênio dramático do compositor Claudio Monteverdi. Também foram importantes os progressos cênicos: a ópera adotou toda a maquinaria do teatro jesuítico, os bailados, os bosques animados e os fogos de artifício, lagos artificiais e máquinas de voo, infernos e céus abertos, coros de demônios e anjos. Cavalli, chamado a Paris, fez a música para as peças "à máquina", preparando o terreno da ópera francesa: música do florentino Lulli com textos de Quinault. Cesti, compositor da corte imperial de Viena, colaborou com o jesuíta Avancinus nos suntuosíssimos *ludi caesarei*. As palavras perderam a significação, nessas festas de sons e arquitetura efêmera. A rigorosa separação barroca entre o mundo irreal, no palco, e o mundo real dos espectadores, afastou a ópera barroca definitivamente do ideal da tragédia grega.

Insignificância das palavras e irrealidade da cena podiam levar a um teatro de bonecas. Algo nesse gênero é o teatro de Antônio José da Silva[1183], chamado o Judeu, porque a Inquisição de Lisboa mandou queimá-lo por motivo de heresia judaizante. Foi brasileiro de nascimento, mas português pela vida e expressão literária. A sua obra destinava-se ao teatro popular do Bairro Alto, sobretudo às festas de carnaval, e não passa, em geral, de farsas, representadas por bonecas. Contudo, o teatro do Judeu é um fenômeno literário bastante complicado: é uma combinação de comédia espanhola "de capa y espada" com árias à maneira italiana, paródias quase "offenbachianas" do Olimpo clássico e esboços de imitação da comédia de costumes de Molière, com muito espírito, que alguns consideram francês, e com rasgos de um lirismo encantador, que alguns consideram brasileiro, outros arcádico, e ainda outros oriental, judeu. E embora já tenha havido elogios exagerados, o espírito teatral do Judeu ainda não parece ter sido devidamente apreciado. Em todo o caso, Antônio José da Silva não chegou a criar um teatro popular português. Esse fim possível da farsa musicada foi atingido em Espanha por Ramón de la Cruz[1184], autor de inúmeras peças e pecinhas da vida madrilenha, que não têm só valor de documentos e já foram comparadas aos quadros de *genre* e tapeçarias de Goya. A relativa banalidade de Ramón de la Cruz, a falta de significação superior nas suas

peças, não justifica tal comparação; bastaria dizer que o que no século XVIII foi realismo popular, parece-nos hoje lembrança de uma época de esteticismo requintado, do rococó espanhol. O que é inferior em Ramón de la Cruz é o espírito musical; não é um Bellman. É o criador de um gênero menor, do "sainete" madrilenho, da opereta espanhola.

A "ópera bufa" italiana escapou à banalidade pela atmosfera meio irreal da *commedia dell'arte*. As óperas dos grandes compositores, porém, só têm a significação de divertimentos para os grandes. Independência literária, conservou-a apenas a "ópera bufa" popular do napolitano Giambattista Lorenzi[1185], que foi justamente por isso esquecida pelos literatos; um século depois, Settembrini redescobriu essa pequena e modesta maravilha do humorismo. A sátira contra o erudito pedante, no *Socrate immaginario*, é um exemplo do conservantismo da arte popular: revela, com evidência maior do que as grandes óperas sérias, o espírito barroco do teatro musicado.

A feição barroca da grande ópera é um fato que ainda espera verificação; as mais das vezes, a ópera foi interpretada como expressão típica do Rococó aristocrático. Mas todo o teatro barroco tem como objetivo a ópera: o jesuítico, em Avancinius, o espanhol, nas últimas peças de Calderón, o inglês, em Beaumont e Fletcher e, depois, em Davenant, o francês, em Quinault. A própria ópera, de origem renascentista, durante muito tempo não conseguiu superar a fase da "favola" mitológica. O primeiro passo para a "barroquização" dera-se no século XVII: a adoção do aparelho cênico do teatro jesuítico. A segunda fase, embora já pertencendo ao século XVIII, está muito conforme ao espírito barroco, com a substituição do assunto mitológico pelo assunto histórico. Parece que Silvio Stampiglia (1664-1725) ofereceu aos músicos os primeiros libretos históricos como "Caio Graco" e "Spartaco". A reforma definitiva neste sentido e a adoção das regras francesas, indispensáveis ao gosto da época, é obra de Apostolo Zeno (1668-1750)[1186]. O resultado foi a "ópera séria", a arte dominante e a mais internacional do século XVIII. A história da música guarda precariamente a memória dos grandes compositores desse tempo; só nos últimos dois decênios revivificaram-se algumas das suas óperas e alguns dos oratórios que substituíam as óperas por ocasião da quaresma. Entre os mais notáveis no gênero podemos citar Alessandro Scarlatti, em Nápoles, Haendel, na Inglaterra, Hasse, na Saxônia, Cimarosa, na Itália e em França, Jommelli,

em Stuttgart, Paesiello, na Rússia, mais outros como Traetta, Sarti, Majo, na Espanha, Prússia e Suécia. As representações luxuosas nas capitais dos pequenos principados absolutistas do Rococó, hoje cidadezinhas sem importância, lembram as origens barrocas da ópera séria: aquelas pequenas capitais sucederam, como centros teatrais, aos colégios provincianos dos jesuítas. A riqueza melódica dos compositores italianos uniu-se a um obstinado conservantismo literário: compuseram música sempre nova, mas sempre sobre os mesmos textos, as mais das vezes os textos do "incomparabile" Metastasio.

Pietro Metastasio[1187], ora elogiadíssimo, ora desprezadíssimo, é um dos poetas representativos do século XVIII e, dentro dos limites estreitos do seu gênero, um dos grandes poetas da literatura universal. Facilidade de improvisador e virtuosismo no verso harmonioso teriam resultado, em Metastasio, um notável poeta lírico, se o seu sentimento fosse mais profundo, menos "teatral"; mas por isso mesmo preferiu o teatro, e a fraqueza da sua obra dramática reside principalmente na hipertrofia do lirismo. Poeta foi Metastasio, o último dos poetas barrocos, da estirpe dos eróticos como Tasso, Guarini, Marino. Renovou essa arte decadente, introduzindo-a no mecanismo da tragédia à maneira francesa, e fê-lo com sucesso absoluto: Voltaire tinha alguma razão, comparando *La clemenza di Tito* às obras de Corneille; e o oratório *Gioas re di Giuda* não é de todo indigno do modelo de Racine, que o poeta italiano tinha estudado muito[1188]. Metastasio criou um drama aristocrático, cheio de ações e sentimentos nobres, mas não sem frivolidade íntima; e o seu mecanismo teatral é monótono mas eficientíssimo. Disso resultaram os aplausos intermináveis dos contemporâneos. Metastasio é o último poeta italiano de que o seu povo sabe de cor, até hoje, certos versos; e é ao mesmo tempo o último poeta italiano que conquistou glória internacional. Nos seus versos fáceis aprendeu toda a gente culta do século XVIII a língua italiana, que hoje já não é considerada como parte indispensável da cultura geral. Mas em vez de constituir isso motivo de orgulho nacional, suscitou a ira e quase o ódio da Itália moderna: consideravam Metastasio como poeta da decadência, o poeta que transformou a grande Itália de outrora em país de ópera e quase de opereta, de maestros, cantores e bailarinas. De Sanctis exprimiu com vivacidade esse desgosto, opondo ao aristocrata frívolo Metastasio o burguês sério Goldoni. "Sogni e favole io

fingo ...", disse Metastasio, e De Sanctis interpretou este verso como confissão da decadência de uma sociedade ociosa, minada pela hipocrisia contra-reformatória. O severo Carducci, admitindo a "natureza absurda" da "tragédia" metastasiana, salientou-lhe, porém, as belezas líricas, expressão perfeita de uma época realmente "arcádica". A popularidade de Metastasio não é casual; ao lado dos grandes "olímpicos", Dante, Maquiavel, Leopardi, ele também representa uma parcela do caráter nacional, e não a pior. Talvez os italianos ainda tenham motivos para lembrar os seus versos:

"Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me!"

A apreciação moderna de Metastasio não acompanha os julgamentos de De Sanctis e Carducci. Não considera, como este último, a poesia metastasiana como renascença do erotismo idílico, nem, com o primeiro, o teatro metastasiano como simples mecanismo. Na poesia de Metastasio há qualidades líricas que não se encontram em outro poeta entre o tempo de Tasso e o de Leopardi: é um grande elegíaco. O vocabulário paupérrimo e monótono e a falta de colorido não constituem objeções, porque a poesia de Metastasio é intencionalmente modesta, pretende apenas servir à música; e o mestre conseguiu isso de maneira muito mais perfeita do que o próprio Wagner. Só depois de Wagner sabemos apreciar um drama que se confunde com a música. *Attilio Regolo* é uma tragédia notável. Metastasio é, na literatura italiana, o criador de um teatro original.

As apreciações tão diferentes sobre Metastasio são consequências da combinação de elementos estilísticos muito diferentes na sua obra. A crítica moderna aprecia o pré-romantismo em Metastasio, poeta elegíaco e às vezes trágico. Os contemporâneos elogiaram-lhe a apresentação do erotismo arcádico em formas classicistas. De Sanctis, embora enganando-se no julgamento estético, adivinhou, porém, a verdade histórica: Metastasio, criador de um mecanismo dramático quase de bonecos, "maître de plaisir" de uma sociedade já anacrônica, poeta que confessa "fingir sonhos e fábulas", é um poeta barroco; e barroca é a sua arte, a ópera.

A análise da Arcádia e do melodrama arcádico chega a dois resultados: as relações da Arcádia com o pré-romantismo em que sempre desemboca – o que constitui mais um argumento em favor da existência secreta do pré-romantismo durante o século inteiro; e o caráter intimamente barroco dessa Arcádia que se dá ares de classicismo. Este resultado surpreende, porque o grave Barroco e o ligeiro Rococó sempre são considerados como incompatíveis. Mas será realmente possível interpretar a ópera do século XVIII como *survival* do Barroco do século precedente? A prova apresenta-se na ópera inglesa. Henry Purcell[1189] é, sem dúvida, um compositor barroco. A grande inovação da sua obra-prima *Dido and Aeneas* (1689) foi a eliminação completa do texto falado; só há árias e recitativos, e essa eliminação do elemento "racional" é muito significativa, assim como a preferência de Purcell pela adaptação e composição de peças shakespearianas: *Midsummer-Night's Dream* e *Tempest* reviveram em *Fairy Queen* e *Enchanted Island*, adotando-se todas as artes de *féerie* da cena barroca. Purcell também transformou em ópera a *Bonduca*, de Beaumont e Fletcher, que exerceram tanta influência sobre os dramaturgos da época da Restauração inglesa, particularmente sobre Dryden, para o qual Purcell escreveu os números musicais de *Tyrannic Love*, *Amphitryon* e *King Arthur*, e sobre Lee, que pediu a Purcell a música da tragédia *Theodosius*. O drama da Restauração inglesa foi outrora interpretado como tentativa classicista, imitação de Corneille, e, quanto à comédia, imitação de Molière. Na verdade, é uma tentativa de combinar o classicismo com as reminiscências do teatro elisabetano-jacobeu. O resultado foi uma espécie de Neobarroco; e, na comédia, uma espécie de Rococó. Deste modo, é preciso reinterpretar a literatura da Restauração inglesa, do mesmo modo que foi reinterpretada a Arcádia.

Contra a classificação da literatura da Restauração inglesa como barroca ou neobarroca é possível levantar objeções sérias. É, em primeira linha, literatura dramática; e se o teatro jacobeu-carolíngio já foi caracterizado como barroco, não se espera então encontrar o mesmo estilo no teatro da Restauração: interpõe-se o período de 1642 a 1660, durante o qual os teatros estiveram fechados pelo governo puritano. E depois começa a influência francesa, modificando tudo[1190]. A essa teoria de uma cisão absoluta entre o teatro jacobeu-carolíngio e o da Restauração – em curso até há

pouco na Inglaterra – não aderiram os críticos franceses mais sensíveis às "heresias" contra o classicismo[1191]. A influência direta de Corneille e Racine limita-se a poucas traduções e versões: entre elas, só *Titus and Berenice*, de Otway, e *Mithridates King of Pontus*, de Lee, são dignas de nota. É fraca também a influência, embora sempre alegada, de Molière; um crítico bem informado[1192] só admite relações entre o *Amphitryon*, de Molière, e a peça homônima, de Dryden, entre o *Misanthrope* e o *Plain Dealer*, de Wycherley; e poucas outras. Com isso, não se pretende absolutamente negar a influência francesa; apenas permanecem as dúvidas a respeito da natureza do agente influenciador. Dryden, nos seus grandes prefácios teóricos, não depende de Boileau, e sim dos *Discours*, de Corneille; o seu intuito é um compromisso entre Corneille e Shakespeare. O verdadeiro culto do classicismo francês é, na Inglaterra, fenômeno posterior, da época de Addison[1193]. Uma das mais fortes influências francesas na Inglaterra é evidentemente pré-classicista: a do *libertin* exilado Saint-Évremond. A fonte dos dramaturgos da Restauração em busca de enredos não é o teatro de Corneille e Racine, e sim o romance heroico-galante[1194]. Mas esse estilo heroico-galante tem precursores no teatro inglês: e, de fato, os dramaturgos "heroico-galantes" Beaumont e Fletcher exerceram forte influência sobre o drama da Restauração[1195]. O período de 1642 a 1660 não significa interrupção completa. O primeiro dramaturgo que é autenticamente do estilo da Restauração, William Davenant[1196], pertence cronologicamente à época carolíngia; é também autor de uma epopeia heroica, *Gondibert*; as suas peças são quase óperas, que o colocam perto de Purcell; mas foram escritas e representadas durante a época de Cromwell, na qual se apresentou mais do que um espetáculo teatral, embora em círculos fechados. As primeiras peças de Davenant, *The Siege of Rhodes* e *The Cruelty of Spaniards in Peru*, são verdadeiras óperas, e no longo título da primeira indica-se claramente outra grande inovação: "the art of prospective in scenes", o uso do palco em perspectiva com as suas máquinas barrocas. Davenant deu uma versão do *Tempest*, que serviu de base ao *Enchanted Island*, de Dryden e Purcell. Além disso, deixou poesias que o colocam entre os "metaphysical poets". Os aspectos multiformes da sua obra anunciam a figura proteica de Dryden.

John Dryden[1197] apresenta aspectos diferentes, visto da Inglaterra ou visto de fora. Para os ingleses, é um dos grandes mestres do verso satírico, o criador do teatro moderno, da prosa "coloquial" e da crítica literária. Os críticos estrangeiros pouco se ocuparam com Dryden; se o fizessem, insistiriam provavelmente nas incoerências da sua teoria dramatúrgica, no pouco valor atual do seu teatro, e negar-lhe-iam, principalmente, o título de grande poeta, ou mesmo de poeta autêntico. De fato, a poesia lírica de Dryden tem poucos encantos. As famosas odes *Song for St. Cecilia's Day* e *Alexander's Feast* são bombásticas, barrocas no sentido pejorativo da palavra; antecipam os grandes coros de Haendel, mas sem o esplendor da música. O poema elegíaco *To the Memory of Mr. Oldham* não suporta comparação com *Lycidas*. Dryden não é poeta lírico; mas existem outras espécies de poesia. *Religio Laici* e *The Hind and the Panther* são grandes poemas didáticos; o leitor moderno estranhará a engenhosidade igual com que Dryden defende, no primeiro poema, a Igreja anglicana contra o catolicismo, e no segundo – quando já estava convertido – o catolicismo contra a Igreja anglicana. A poesia de Dryden é polêmica, retórica. Na sua famosa tradução de Virgílio não conseguiu interpretar bem o lirismo das *Églogas*; foi mais feliz na poesia didática da *Geórgica*, e transformou a *Aeneis* em narração de grande eloquência. Ao tradutor de Juvenal cabe a primazia da sátira inglesa. *Absalom and Achitophel*, satirizando o partido protestante dos *whigs*, envolvidos numa conspiração malograda, zomba dos vencidos, vestindo-os com nomes bíblicos, caricaturando-os de maneira implacável; os retratos de Shaftesbury como Achitophel, de Buckingham como Zimri tornaram-se inesquecíveis para os ingleses, quase proverbiais. E o poema *Mac Flecknoe*, dirigido contra o poetastro Shadwell, é a sátira literária mais amarga, mais eficiente que existe em qualquer língua. O estilo de Dryden é erudito; mas qualquer leitor alcança o espírito que mata o adversário – com tanto vigor falam as imagens e as rimas. Essa poesia, de domínio absoluto da língua e do metro, é toda objetiva, antirromântica, isto é, barroca, intelectual. Dryden é, acima de tudo, uma grande inteligência.

A inteligência de Dryden não se podia conformar com as inverossimilhanças grosseiras e a construção incoerente do teatro elisabetano-jacobeu. Por isso, adotou o sistema francês; e para conseguir efeitos poéticos acessíveis à sua própria natureza poética, substitui o verso branco do teatro

nacional pelo "heroic couplet", que oferece oportunidade para rimas engenhosas e eloquentes. Pensava em imitar Corneille, mas imitou antes Beaumont e Fletcher, criando uma tragédia "heroica" de amor e "panache". Nenhuma dessas peças é uma obra-prima. Mas a inteligência de Dryden brilhou na composição e na eficiência do diálogo. *Almanzor and Almahide* e *Aureng-Zebe* são as melhores tragédias barrocas (ou neobarrocas) do teatro inglês; *Don Sebastian* tem até poder emotivo, e *All for Love*, versão "heroica" de *Anthony and Cleopatra*, é, segundo a opinião unânime dos críticos, uma peça melhor construída e mais eficiente do que a grande obra de Shakespeare. Abolindo as convenções do teatro elisabetano-jacobeu, criou Dryden um teatro de complicações e desfechos lógicos, diálogo espirituoso ou retórico, problemas geralmente humanos, efeitos sentimentais e até melodramáticos: é, em suma, o teatro moderno, inferior ao antigo em muitos sentidos; mas já é o nosso teatro. Dryden está mais perto de Ibsen e Shaw do que de Shakespeare e Webster; quando muito, tem algo de comum com Ben Jonson. Aí, ao lado da inteligência, o pendor do grande satírico pela comédia, na qual ele mesmo se julgou infeliz. Mas *The Spanish Friar* é superior ao modelo, a peça de John Fletcher, a *Marriage à la mode* e *Amphitryon* podem muito bem ser comparadas às *Précieuses ridicules* e ao *Amphitryon*, de Molière. A obra-prima, *Mr. Limberham*, só não goza da fama merecida, porque é extremamente indecente. Mas mesmo a esta peça tem T. S. Eliot estendido sua tentativa de reabilitação do teatro de Dryden.

Dryden tinha consciência das hesitações do seu estilo dramático. Tornou-se por isso o maior crítico de teatro da literatura inglesa. Se bem que as suas comparações entre o teatro inglês e o teatro francês não chegassem a resultados definitivos, os seus prefácios são muito superiores aos de Corneille. Dryden é um grande crítico literário, e o seu gosto é "catholic": adota o sistema francês – por mais "razoável" – mas reconhece, no entanto, a grandeza poética de Shakespeare, e as suas preferências classicistas não o impediram de redescobrir e celebrar o gênio do esquecido Chaucer. O grande "pecado" do crítico Dryden é o menosprezo de Donne e da "metaphysical poetry". Censurou a poesia erótica de Donne porque este "perplexes the minds of the fair sex with nice speculations on philosophy" – quer dizer, Dryden exige a simplificação da poesia barroca em favor do novo público que será menos culto e em grande parte composto de

mulheres. Para este novo público traduziu Dryden as grandes obras da literatura antiga. Para este novo público escreveu ele sobre os problemas difíceis da crítica literária, na mesma linguagem clara, vigorosa, "coloquial" sem deixar de ser literária, dos seus poemas satíricos e didáticos. T. S. Eliot chama-lhe o criador da língua literária moderna.

Dryden é, porém, algo mais: é o criador da literatura moderna, não somente pela linguagem poética, pelas novas convenções teatrais que estabeleceu, pela prosa, mas ainda pela atitude. É o primeiro inglês que foi conscientemente e profissionalmente "homem de letras". Os escritores da sua época, ainda sem grande público, estavam à mercê dos mecenas aristocráticos. Dryden conservou-se independente, tornou-se autoritário: da sua mesa em "Will's coffee-house" dominava a literatura da época. As suas mudanças políticas e a conversão ao catolicismo, muitas vezes criticada como "pouco sincera", não foram ditadas por um adesionismo qualquer. A ambiguidade religiosa de Dryden é mais uma expressão da *via media* anglicana; mas já não é a ambiguidade de Donne e sim a hesitação de um intelectual moderno em face de dogmas exigentes. E Dryden escolheu, na Inglaterra protestante, o dogma da minoria. As suas oscilações confirmam, desse modo, sua independência, são passos para conseguir um ponto firme no ambiente do cepticismo geral da sua época. Por isso, e não por motivos pessoais, o literato autoritário foi partidário da autoridade política e eclesiástica, do Rei e da Igreja. É o primeiro grande *tory*, conservador, da literatura inglesa, e nisso também tipicamente inglês. Está entre o republicano Milton e o *tory* Samuel Johnson, politicamente e literariamente. A sua atitude parece com a atitude de T. S. Eliot, homem de letras, "classicista, monarquista e anglo-católico": Eliot aprecia muito Dryden, *et pour cause*.

Durante a vida de Dryden deu-se o acontecimento mais importante da história inglesa moderna: a revolução de 1688, que estabeleceu a monarquia parlamentar; significou isso a eliminação definitiva dos ideais políticos do Continente nas Ilhas Britânicas, a afirmação da insularidade inglesa. Dryden é o último escritor inglês de formação europeia, assim como o seu rei Jaime II foi o último rei católico e quase absoluto da Inglaterra. Veja-se mais uma vez a atitude do "bom europeu" (se bem americano nato) T. S. Eliot, depois da Revolução Comunista. A obra de Dryden é, na verdade, tão

pouco "clássica" como a de Eliot – é monárquica, anglo-católica, retórica, heroica e satírica; quer dizer, barroca. Mas esse Barroco é tão artificial como as veleidades absolutistas do último rei da dinastia Stuart; é um neo-barroco consciente do seu caráter reacionário contra o classicismo republicano da época de Cromwell e Milton. Luta em vão contra os germes do novo em seu próprio seio. Dryden é classicista mais no sentido de Addison e Pope, do século XVIII, do que de Milton, contra o qual reagiu. Na sua meditação constante, sincera mas não profunda, sobre problemas religiosos, não é capaz de dissimular o cepticismo a respeito do dogma; *Religio Laici* é um título do qual gostarão deístas e racionalistas. No moralismo de Dryden – até a indecência das suas comédias pretende denunciar o vício – já existe muito da mentalidade burguesa. E o sentimentalismo dos seus efeitos melodramáticos anuncia a sensibilidade pré-romântica. Dryden sintetiza o passado e o futuro da literatura inglesa; para os estrangeiros significa pouco, mas para os ingleses é quase um Goethe.

Está aí um grande nome. Mas assim como se pode falar em "época de Goethe", deve falar-se em "época de Dryden". Os outros, são todos discípulos e imitadores seus. Embora várias vezes – sobretudo na comédia – mais felizes do que o mestre. A literatura da Restauração é principalmente dramática[1198]: os drydenianos criam um teatro, talvez não de valor permanente, mas moderno. O caráter transacional da época contribui para diferenciar nitidamente a tragédia, afirmação positiva do ideal heroico-barroco, e a comédia, reação moralista contra o *trend* hostil – antibarroco – da época.

A tragédia da Restauração[1199] é obra de "poètes maudits"; a tentativa de síntese entre espírito teatral inglês e forma francesa não era realizável; os seus representantes acabaram na loucura ou na miséria. As opiniões sobre os tragediógrafos da Restauração são ainda contraditórias. O século XVIII, incapaz ou apenas parcialmente capaz de aceitar a tragédia de Shakespeare, admirava em Otway e Lee os restos que conservam do teatro jacobeu; os elogios exagerados daquela época ainda sobrevivem em certos manuais tradicionalistas. Desde que começou a idolatria de Shakespeare e, depois, o culto dos seus contemporâneos, a crítica pronunciou os julgamentos mais duros sobre os "gênios fracassados" da Restauração, que teriam sido, na verdade, talentos fracos, de ambição desmesurada. Otway e Lee decepcionam, quando lidos; e as suas peças já não se representam. Mas são

mestres notáveis do mero efeito teatral. São de todo indignos de ser comparados a Shakespeare, Jonson, Middleton e Webster; mas são sucessores dignos da tragédia fantástico-heroica de Beaumont e Fletcher.

A crítica de Dryden não é um guia muito seguro para determinar o caráter da tragédia da Restauração. Classicista, pretendeu ela ser, mas não foi; por outro lado, não convém defini-la como barroca – considerando-se que já foi definida como barroca a tragédia jacobeu-carolíngia. A última tragédia elisabetana carece de *standards* morais; a tragédia da Restauração erige o *standard* do heroísmo teatral: os ideais aristocráticos de Beaumont e Fletcher, como lição moral do teatro. Para explicar esse didatismo, o crítico americano Cleanth Brooks chamou a atenção para a influência do filósofo Hobbes, ao qual Dryden deve realmente muito. Hobbes[1200] foi inimigo da "metaphysical poetry"; censurou a poesia metafórica, exigindo uma poesia expositiva, capaz de sugerir admiração pelas virtudes heroicas – como filósofo do absolutismo totalitário, não admite outra poesia a não ser uma poesia "útil". Brooks[1201] pretende explicar, deste modo, o fim da tragédia elisabetana: com a metáfora desaparece a "ambiguidade", para tornar possível o fim didático da poesia; com a "ambiguidade" cai o "double plot" – e fica a tragédia heroica sem elemento cômico. Na verdade, trata-se antes da dissociação completa da síntese elisabetana; eis por que cai o "doublé plot". A eliminação do elemento cômico é uma tentativa de restabelecimento dos valores morais: uma "rebarroquização" do teatro barroco, quer dizer, um neobarroco. O grave burguês Dryden não compreendeu o fantástico dessa tarefa: as suas tragédias são brilhantes exercícios de estilo teatral. Os mestres da tragédia da Restauração – Otway e Lee – são "poètes maudits", gênios fantásticos de estilo heroico e vida trágica.

Thomas Otway[1202] ainda vive dos interesses dos seus enredos: *Don Carlos* lembra Alfieri (*Filippo*) e Schiller (*Don Carlos*). *Venice Preserv'd* lembra uma vez mais Schiller (*Fiesco*), foi imensamente elogiada durante o século XVIII e a primeira metade do século XIX, e seria realmente uma poderosa tragédia romântica – no sentido em que é romântico o teatro jacobeu – e um interessante estudo psicológico do conspirador fracassado Jaffier, se não fosse a retórica vazia, a falsa poesia. Do efeito no palco, que fez estremecer o público do século XVIII, dá alguma ideia a versão moderna, alemã, de Hofmannsthal. A obra mais original de Otway é a comédia *The*

Soldiers Fortune, na qual se reflete a sua própria vida de boêmio, ator, soldado e desgraçado. E Otway era ainda feliz em comparação com Nathaniel Lee[1203], que acabou na embriaguez e no manicômio. Lee foi um grande talento. Lembra até Marlowe, pela fúria infernal das paixões que se desencadeiam no seu teatro. *The Rival Queens* é pelo menos igual à obra mais famosa de Otway; mas o público de hoje mal suportaria a representação dessa obra, de eloquência torrencial, falsa e pouco sincera. Lee não é "o último elisabetano"; é antes o primeiro dos muitos esquisitões entre os poetas ingleses modernos – entre eles há um Shelley e um Beddoes – que pretenderam a todo custo revivificar o teatro elisabetano, mas que só lhe imitaram a violência dos contrastes poéticos e cênicos.

O ano de 1688 acabou com os ideais heroico-fantásticos. O próprio Dryden quis, então, abandonar o teatro. Certos discípulos seus começam a atacar o antigo teatro inglês. Tornaram-se notórias as injúrias grosseiras de Thomas Rymer contra Shakespeare: em *A Short View of Tragedy* (1693), chamou a *Othello* "farsa sangrenta sem espírito". Mas Rymer gostava de Beaumont e Fletcher; e o que pretendeu exprimir, em linguagem brutal, foi apenas a incompatibilidade do antigo teatro com o gosto do público moderno – conceito justificado por inúmeras tentativas malogradas da época de "adaptar" Shakespeare. Resposta a Rymer foi, em 1709, a primeira edição moderna de Shakespeare, por Nicholas Rowe[1204], que já considerava Shakespeare não como força viva do teatro, e sim como leitura literária. Para o teatro, era preciso "adaptar" as peças elisabetanas. E Rowe adaptava com muita habilidade. Uma vez até conseguiu quase uma obra-prima. *The Fair Penitent* é uma tragédia fina e comovente, melhor construída e elaborada do que o modelo, o poderoso e algo rude *Fatal Dowry*, de Massinger e Field. Em outras obras, Rowe limitou-se a diluir o estilo elisabetano: as tragédias históricas *Jane Shore* e *Lady Jane Grey* atenuam os assuntos sangrentos a ponto de se tornarem peças sentimentais. Em vestes reais, do passado, agem burgueses e burguesas chorosas do século XVIII. Rowe transforma a tragédia neobarroca em drama burguês, que será gênero típico do pré-romantismo.

A Comédia de Restauração[1205] também não saiu *ex nihilo*. O seu modelo não foi a comédia fantástica de Beaumont e Fletcher, mas a comédia de costumes de Massinger, Shirley, e sobretudo de Middleton, em que os

comediógrafos da Restauação encontraram o realismo frio na apresentação de costumes depravados; o que acrescentaram foi o espírito jocoso de uma sociedade antipuritana e intencionalmente amoralista. Este amoralismo é, aliás, a própria atmosfera da comédia; a comédia da Restauração é sensivelmente superior à comédia elisabetana.

O mais decente entre eles é George Etherege[1206]. Provém diretamente da comédia fina de Shirley, e revela influências de Molière, mas apenas das farsas. Os seus personagens são mais realistas que os dos seus sucessores, embora os enredos sejam complicados como os de "capa y espada". O diálogo vivacíssimo de *The Man of Mode*, não foi superado. Em comparação parece Wycherley[1207], à primeira vista, um cínico ordinário. É divertidíssimo, tem instinto infalível pela comicidade das situações sexuais, apresentando-as com vigor de naturalista. Na sua obra-prima, *The Country Wife*, coloca aristocratas ingleses, de costumes quase selvagens, o enredo arquivelho do *Eunuchus*, de Terêncio: um cavaleiro que alega ser eunuco para tranquilizar os maridos e seduzir-lhes as mulheres, Wycherley realiza uma obra superior a todas as versões anteriores do tema. Wycherley é um grande criador de caracteres "humanos, humanos demais"; e não o seria se não fosse movido – por mais incrível que pareça – por sérias tendências morais: representa o deboche grosseiro para protestar contra a indecência requintada. Em *The Plain Dealer* – Hazlitt lembrou, a propósito desta grande comédia, o *Tartuffe* – o capitão Manly é um homem como Wycherley gostaria de ver os outros: rude e honesto. O comediógrafo já nem repara que a vida desse homem de bem também é irregularíssima. Na mesma tendência enquadram-se, com seriedade menor, as comédias lascivas de Aphra Behn[1208], que também pretendeu opor ao deboche aristocrático a "liberdade" franca – pelo mesmo motivo simpatizava ela com os escravos pretos, no seu romance *Oroonoko*. Tendências parecidas – desta vez, do ponto de vista da moral burguesa – inspiraram as comédias obscenas de Dryden; T. S. Eliot chegou a defender, com muita coerência, o ideal secreto de moralista em *Mr. Limberham*: e os discípulos de Eliot estenderam a defesa à comédia da Restauração "em bloco"[1209]. Uma interpretação mais "historicista" daria resultado diferente: justamente em *Mr. Limberham*, costumes aristocráticos e comentário burguês estão em plena contradição.

O equilíbrio estabelece-se em Congreve[1210]. É o comediógrafo mais admirado da literatura inglesa: *causeur* espirituoso, técnico habilíssimo da cena, cínico sem excessiva obscenidade. Comparam-no a Wilde. Mas este não seria capaz de escrever *The Way of the World*, peça digna de Molière: os diálogos entre Mirabell e a encantadora Millamant, brigando sempre até tomar afinal "o caminho do mundo", casando-se – lembram o Shakespeare de *Much Ado About Nothing*. Mas é um diálogo de brilhantes *concetti* antitéticos, à maneira barroca. O século XVIII admirava ainda mais a tragédia *The Mourning Bride*, que o gosto moderno, acostumado à tragédia elisabetana, já não aprecia. Tomava-se demasiadamente a sério a afirmação do próprio Congreve de não ser poeta e sim apenas *gentleman* e diletante. Hodges, o último biógrafo de Congreve, revela que este era *gentleman* num sentido muito elevado do termo, homem cultíssimo, artista consciente – mas não *gentleman* vitoriano. A "moralidade" da expressão e das situações não lhe importava, talvez porque não pretendeu fotografar costumes reais; o seu intuito era a criação de um mundo fantástico de criaturas sem responsabilidade – é o dramaturgo da *Fancy*. Congreve é – a sua poesia clássica o confirma – um poeta sem emoção, poeta da inteligência pura. E assim também é *The Mourning Bride*, peça fora de todas as normas do teatro inglês, e que Johnson considerava digna de Racine. Em Congreve, o neobarroco de Dryden, Otway e Wycherley apresenta-se perfeitamente calmo; tendo recuperado a compostura aristocrática, tornou-se Rococó.

Mas esse Rococó era incompreensível ao espírito puritano da classe que vencera com os *whigs* rebeldes de 1688: a burguesia. Revoltando-se contra a comédia indecente, pretendeu defender a moral pública; mas chegou a atacar a própria arte. "A Short View of the Immorality and Profanenness of the English Stage" (1698), panfleto vigoroso do pastor dissidente Jeremy Collier, denuncia com certa razão o carnaval permanente de adultérios e deboches no palco inglês de então; mas falha completamente pela exigência de uma arte que promovesse a moral pública. O comediógrafo mais visado por Collier foi John Vanbrugh[1211], o notável arquiteto dos grandes castelos da época do duque de Marlborough – Sacheverell Sitwell considera-o como o maior arquiteto do Barroco inglês; para divertimento seu e dos seus amigos nobres, escreveu farsas obscenas, de uma habilidade cênica que lembra a "comedia de capa y espada" espanhola. Em uma dessas farsas apareceu,

pela primeira vez, no palco inglês uma cama aberta. Suscitou a ira especial dos adversários, porque apresentava com a mesma indecência o ambiente burguês zombando do sentimentalismo hipócrita. Essa polêmica e a influência moralizadora da corte da rainha Ana refletem-se na obra de George Farquhar[1212]: os seus enredos continuam a ser indecentes – tratando sempre de sedução bem conseguida – mas a linguagem é moderada, e o amor dá-se ares românticos. Farquhar é, aliás, entre todos esses comediógrafos tão hábeis, o maior técnico da cena: *The Beaux' Stratagem* é, do ponto de vista puramente teatral, a comédia máxima da literatura inglesa, cheia de *verve* e interesse, e não sem certa poesia da paisagem dos "midlands", dos "castles", "inns" e "highways" do Rococó inglês – romantismo em "plein air". Mas o estilo da Restauração não suportava essa linguagem moderada. Sem o cinismo, perdia-se o moralismo secreto, transformando-se em moralismo aberto, sentimental. A comédia "honesta" de Steele já é assim; é transição para o drama burguês e o romance psicológico.

Durante o século XIX, a comédia da Restauração constituía a "região proibida" da literatura inglesa: na crítica de Hazlitt ainda se encontra um eco da grande admiração que o século XVIII dedicava a Wycherley, Congreve e Farquhar; porém Macaulay já achou que "this part of our literature is a disgrace to our language and our national character". E toda a época vitoriana, profundamente envergonhada, deu-lhe razão.

A valorização atual da comédia da Restauração vem dos anos de 1920; o libertinismo literário do pós-guerra, entusiasmado pelo ambiente finamente pitoresco do Rococó inglês, descobriu na comédia da Restauração um mundo artístico de qualidades superiores – esta apreciação pode ser considerada definitiva – não se preocupando com a "imortalidade" de um teatro ao qual os manuais e antologias destinados ao grande público só aludem em poucas e prudentes palavras como se se tratasse de escândalo. Até mesmo um "moderno" como Archer[1213], tradutor de Ibsen e amigo de Shaw, achara a comédia da Restauração "stupid, nauseous and abominable". A indignação foi tão grande, porque interpretaram essa comédia como espelho fiel da sociedade de então: as obras de Wycherley e Vanbrugh seriam a imagem dos costumes ingleses entre 1660 e 1710[1214], e o fato de que tais costumes teriam sido possíveis na terra de Dickens e Tennyson escandalizava o mundo vitoriano.

Existem certos motivos para aceitar a equação entre a comédia e a sociedade de 1660. Após o regime puritano, a Restauração da monarquia aristocrática teve como consequência um alívio súbito, degenerando logo em deboche e cinismo. Na corte do rei Carlos II, falava-se com as damas como se fala nas comédias de Wycherley e Vanbrugh; adultério, rapto e estupro eram espetáculos comuns e quase públicos. O maior devasso da corte e amigo íntimo do rei, o Earl of Rochester[1215], confirmou pela vida a autenticidade do panorama moral da comédia da Restauração; e também pela sua literatura. Rochester é o Dryden de um mundo de bêbados e prostitutas; mas a comparação não ofende o grande homem de letras. Rochester, apresentado outrora como inventor ocasional de alguns versos felizes, desperdiçou um talento extraordinário – a crítica moderna chega a lamentar um gênio que a literatura inglesa teria perdido. Uma tragédia, *Valentinian*, revela em Rochester o discípulo de Beaumont e Fletcher, o êmulo de Otway. *Sodom*, *or the Quintessence of Debauchery* é o ultimo produto da "Cavalier Poetry". O motivo psicológico do deboche de Rochester foi um cepticismo amargo, algo misantrópico; a sua *Satire against Mankind* aproxima-se mais de Swift do que de Dryden; e revela ao mesmo tempo um mestre do verso inglês. As poesias de Rochester não são meros "vers de société". O sentimento do devasso é mais sincero na poesia do que na vida. Os versos iniciais de *Love and Life* –

"All my past life is mine no more;
The flyng hours are gone,
Like transitory dreams given o'er
Whose images are kept in store
By memory alone."

− exprimem um conceito barroco, com a profundidade emotiva e na forma simples de um Cowper, de um pré-romântico. Contudo, o gênio poético de Rochester não tem nada que ver com sua qualidade de testemunha em favor da veracidade de comédia da Restauração. Mas há outra testemunha, mais genial e mais comprobatória: Pepys.

Os diários de Samuel Pepys[1216] constituem o documento mais singular da literatura inglesa: não pertencem à literatura propriamente dita, porque Pepys não os destinava à publicação. Taquigrafou-os, criando inúmeras dificuldades à decifração, de modo que até as melhores edições não estão isentas de erros. A maioria das edições é intencionalmente incompleta, porque ninguém se atreveu a transcrever o relato de certas aventuras eróticas do diarista. O próprio Pepys, em ocasiões assim, inseriu palavras estrangeiras entre as inglesas, para enfeitar a verdade; mas nunca traiu esta última. O *Diary* é a mais completa auto-revelação de qualquer homem em qualquer época e literatura. Não fazendo distinção alguma entre qualidades respeitáveis e pequenas vaidades, atitudes duvidosas e vícios sórdidos, assuntos da maior importância política e ocupações de mesquinhez ridícula, Pepys anotou tudo nos seus cadernos: sessões no Conselho do rei e horas com Doll Lane na taverna, representações de Shakespeare e Dryden e observações sobre café e chocolate, os trabalhos sérios no almirantado e com os cientistas da Royal Society, orgias desenfreadas e aborrecimentos em casa com a mulher ciumenta, horas dormidas na igreja durante o sermão, brigas com o alfaiate, administração da sua fortuna considerável, meditações religiosas – tudo isso misturado, sem a menor preocupação literária. O grande valor do *Diary* está, em primeiro plano, na sinceridade absoluta do diarista. Com um "... and so to bed" terminam todas as anotações; Pepys escreve, por assim dizer, nu, sem se enfeitar, revelando-se da maneira mais completa. É um homem "misto", tal como a maioria imensa dos homens, cheios de qualidades e defeitos contraditórios. Político e administrador eminente, *gentleman* culto e quase erudito, já preferindo as ciências naturais à filologia humanista, avarento e generoso, devasso e amável, é Pepys um aristocrata inglês não-puritano – os *wighs* do século XVIII serão assim. É um tipo de liberal inglês, também liberal com respeito à verdade. Talvez fosse Pepys o único homem do mundo que se revelou tão francamente. Mostra assim "l'humaine condition" que, segundo Montaigne, todo homem representa. O seu diário é, no dizer de Stevenson, "a Bible of human being", um comentário permanente da maneira de ser homem. A outra grande qualidade do *Diary* reside no seu enorme tamanho: é completo. O homem Pepys é centro do seu mundo. Reflete os grandes acontecimentos da época – coroação do rei, guerra com a Holanda, incêndio e peste em Londres; e

também a vida quotidiana, as intrigas políticas da corte e do parlamento, aventuras e adultérios, brigas de família, teatro, óperas, cafés, reuniões científicas, a Bolsa, os piratas, comerciantes, judeus, levantinos, o porto de Londres, as livrarias e os bordéis. Está tudo ali. É o panorama mais completo que existe de qualquer época, pintado sem pretensões de composição literária – um Universo literário como o de Dante ou Balzac.

A qualidade comum entre Pepys e o seu mundo é a paixão desenfreada pelos prazeres e divertimentos, sobretudo os prazeres sexuais. Neste sentido, Pepys autentifica a comédia da Restauração. Para ele, o mundo é um lugar em que a gente se distrai, uma festa permanente, um espetáculo divertido. A atitude de Pepys é essencialmente a do artista "pour qui le monde visible existe"; assim, ele se tornou artista, inconsciente e, por isso mesmo, maior. Mas aquele libertino não é o Pepys todo. Existe também o Pepys administrador, o cientista e burguês respeitável; e no seu mundo há negócios – políticas, comércio, trabalho – dos quais a comédia da Restauração não toma conhecimento. Os comediógrafos são artistas de uma outra espécie. A atitude de Pepys é a do espectador impressionista; a atitude daqueles é a de artistas conscientes que escolhem no material dado um setor, um fragmento, tratando-o sem responsabilidade perante o mundo real, sentindo-se responsáveis apenas perante o foro da arte. Em comparação com a compreensiva "comédie humaine" de Pepys, a comédia de Wycherley é de uma grosseria fantástica, a de Congreve de uma delicadeza não menos fantástica, a de Vanbrugh e Farquhar mero teatro, fantástico e irrealista como o teatro de Gozzi. A comparação com Pepys define o estilo da comédia da Restauração, estilo que só em Congreve se revela completamente: é Rococó.

A propósito da Arcádia verificou-se o mesmo fenômeno estilístico. Não faz muito tempo que os historiadores literários admitiram o termo "Barroco"; o termo "Rococó", já perfeitamente definido na história das artes plásticas, ainda não se admitiu na historiografia literária. Quando muito, foi usado para caracterizar a pequena poesia anacreôntica, alemã ou francesa, ou os poemas herói-cômicos da espécie do *Rape of the Lock*, de Pope. Arcádia e comédia da Restauração revelam a importância do Rococó na história literária. Talvez seja Marivaux o seu maior representante. O Rococó literário seria então uma fase intermediária entre dois classicismos, o

de Racine e o de Goethe. Mas a cronologia do classicismo inglês, de Pope e Johnson, não está de acordo com isso. Em todo o caso, Rococó e realismo são conceitos que se excluem. O Rococó estiliza a realidade, escolhendo os aspectos graciosos, empregando todo o espírito engenhoso de inteligência requintada para aludir, menos ou mais abertamente, à sexualidade. Afasta-se cada vez mais do mundo real, criando mundos fantásticos do amor livre. Lamb, o grande ensaísta inglês, foi o primeiro que observou – em *The Artificial Comedy of the Last Century* (1822) – essa índole da comédia da Restauração: segundo ele, seria um reino de sonhos e fadas, completamente irreal, e fora de todas as normas morais. A época vitoriana não compreendeu essa definição estilística; estranhou a "defesa da imoralidade", da "mancha da literatura inglesa". Não são hoje muitos os que assinariam as fortes expressões de Macaulay ou de Archer. E os últimos partidários obstinados da correspondência perfeita entre costumes e comédias da Restauração não deixam de limitar a tese por meio de considerações de natureza sociológica: a comédia de Wycherley e Congreve, contemporânea da literatura de Milton e Bunyan, não seria um panorama completo da sociedade inglesa da Restauração, mas apenas de um pequeno setor aristocrático, daquele que aplaudiu e, em parte, escreveu aquelas comédias[1217]. Mas quanto a esses círculos, estudos recentes sobre as causas de adultério e divórcio perante os tribunais da época confirmaram de novo o realismo brutal e sincero dos comediógrafos[1218].

Essa maneira de tratar a literatura de ficção para arranjar documentação sociológica é perigosa, tanto para a sociologia como para a literatura; confunde arte e realidade. A lógica da composição cênica e do diálogo, na comédia da Restauração, não é a da realidade; obedece a certas convenções teatrais, não muito diferentes das do *vaudeville* parisiense e da opereta vienense. Mas *vaudeville* e opereta não refletem a realidade de Paris e Viena. O nível literário muito mais alto da comédia inglesa é um argumento em favor da tese de Lamb. Defendeu-a o crítico americano Stoll[1219], definindo a comédia da Restauração como mera criação artística. Será preciso verificar a origem literária dessa criação. E aí se abre um problema difícil da cronologia.

Em favor da tese de Lamb e Stoll pode-se alegar que a comédia da Restauração sobreviveu aos costumes da Restauração. Continuou a florescer

sob o governo da moralíssima rainha Ana; e algo do espírito da Restauração ainda vive nas sátiras de Pope e Swift e nos romances de Fielding. Não existe literatura mais espirituosa, cínica e intencionalmente amoral do que as cartas que Lady Montagu[1220] escreveu de Viena, de Constantinopla e da Itália; isso é "literatura da Restauração de 1660", escrita por volta de 1730. Também os começos não estão certos. Beaumont e Fletcher e Shirley escreveram comédias que antecipam o estilo de Etherege e Wycherley. A intensificação desse estilo depois de 1660 não se explica, no entanto, por motivos literários; pelo menos não se encontram motivos para isso dentro da literatura inglesa. Os críticos antigos mostraram-se satisfeitos com essa circunstância que lhes permitiu limpar a casta Inglaterra, imputando-se a responsabilidade à influência dos "franceses devassos". Mas não há nada disso. A influência, já verificada, do romance heroico-galante sobre a tragédia da Restauração não pode ser qualificada de imoral. As relações dos comediógrafos ingleses com Molière são fracas; e Molière é decente nas situações e no diálogo, nunca é obsceno. Para encontrar, na França, imoralidade semelhante, é preciso descer vários decênios, até à Régence, essa explosão de indecência na vida e na literatura, depois da morte de Luís XIV, verdadeira "Restauração" francesa. Mas isso acontece meio século depois da Restauração inglesa; e são os próprios ingleses que exportam para Paris as suas obscenidades. Há um verdadeiro intercâmbio entre Dancourt e Vanbrugh. A comédia da Restauração não é uma criação francesa em solo inglês. Entre Restauração e Régence existe a relação da analogia; e o estudo da literatura da Régence promete esclarecimentos mais completos quanto às origens do estilo da Restauração.

A "oposição", na França, começou nos últimos anos do século XVII, quando as desgraças políticas e militares se acumularam sobre Luís, o Grande, e a França "gloriosa e exausta" já não estava gloriosa, mas tão-somente exausta. O rei ouviu – ou deixou de ouvir – diversas advertências, nenhuma tão insistente, porque nenhuma tão prudente como a de Fénelon[1221]. O arcebispo de Cambrai é uma das personalidades mais fortes da história espiritual da França; tão forte que sobreviveu à sua obra, a de um precursor sem discípulos diretos. Quase toda a sua literatura hoje ilegível já não é conhecida senão em trechos seletos das antologias escolares. O estilo de Fénelon, fluido, elegante, cheio de imagens convencionais,

untuoso, *ondoyant*, é a expressão perfeita da sua personalidade inquieta, que se esconde atrás de maneiras polidas. A inteligência curiosa desse grande aristocrata escapa às definições. Ele mesmo confessou: “Je ne puis expliquer mon fond.” Começou a carreira eclesiástica como catequista de moças protestantes, convertidas ao catolicismo, e guardou sempre, como educador e como homem, uma atitude meio feminina, entregando-se aos outros com amor exaltado, mas reservando para si mesmo a parcela mais íntima, inacessível, da sua alma. Por fora era o tipo de capelão da corte, amável, um pouco complacente, elegante; mas atrás disso escondeu a ambição desmesurada do aristocrata orgulhoso. A carreira eclesiástica devia servir-lhe para tornar-se bispo, arcebispo, talvez cardeal, talvez ministro como foram ministros Richelieu e Mazarin. O fim já parecia quase alcançado, quando foi nomeado educador do Dauphin, quer dizer, futuro ministro do futuro rei da França. Fénelon tinha o gênio pedagógico, comum a todos os grandes precursores. Atraiu os homens, irresistivelmente, e sobretudo as mulheres. O próprio método pedagógico de Fénelon, poupando a natureza do aluno mas insinuando-se na sua alma, tem algo de feminino; pela primeira qualidade, antecipou a pedagogia de Rousseau; pela segunda, Fénelon foi educador nato de príncipes. Educar o herdeiro da coroa, para depois se tornar seu ministro e senhor, eis um plano bem barroco, executado como por um daqueles “secretários” do “maquiavelismo” lendário. Mas o plano fracassou. Fénelon caiu na desgraça. Foi nomeado arcebispo, sim, mas na província, em Cambrai, e em vez de receber o barrete de cardeal, foi condenado como herético. Fénelon tornou-se oposicionista, mas não “propter hoc”: o seu plano barroco fracassou, porque os seus fins não foram barrocos.

O pensamento de Fénelon não pertence ao mundo da Ilustração. O arcebispo não era racionalista nem liberal. Apenas, o seu pensamento prestava-se a interpretações menos ortodoxas. Não é o pensador da França moderna. A França antiga, porém, adivinhou o perigo em Fénelon. Bossuet combateu-o com uma acrimônia que os objetos da polêmica nem sempre justificaram; e “monseigneur de Cambrai” nunca foi perdoado. Ao contrário, o amor que os católicos liberais e o seminário de Saint-Sulpice conservaram por ele contribuiu para manter no ostracismo sua memória. O abbé Bremond, modernista que não rompeu com a Igreja e humanista que

propagou o romantismo, escreveu-lhe a apologia que vale como confissão. Na "Querelle des anciens et des modernes", Fénelon esteve ao lado dos clássicos; mas quis um classicismo "modernizado", sentimental e colorido, meio romântico. Por amor dos pobres e humilhados recomendou ao rei um governo mais suave, menos belicoso, mais social; mas o seu filantropismo não tocava no poder absoluto nem nos privilégios da aristocracia; é um filantropismo de grande senhor patriarcal – De Maistre podia aprová-lo. O seu misticismo é da mesma espécie: uma religião dos eleitos do amor, de uma aristocracia da Corte de Deus. Fénelon pertenceu em todos os sentidos à classe dirigente do século XVII, mas – "je ne puis expliquer mon fond"; não podia porque no fundo da sua alma estava o sentimento, inexplicável por definição. Pelo sentimento, o aristocrata barroco pertenceu à oposição aristocrática contra "ce grand roi bourgeois" e à oposição sentimental, já pré-romântica, do século XVIII. Fénelon antecipa o que será a oposição da Régence: neobarroco, "liberal" como os futuros classicistas, sentimental como os futuros pré-românticos e, falando muito em amor, se bem que nem sempre no amor místico.

A Régence é a vitória da "oposição" contra o regime de Luís XIV. Mas o que foi o objetivo da rebelião? Revolta contra a administração burguesa e mercantilista do rei, ou contra a hipocrisia clerical e o absolutismo arbitrário? Na Régence confundem-se duas oposições diferentes: uma, reacionária, que pretende voltar à política barroca, e outra, progressista, que pretende destruir o regime. De ambos os lados há aristocratas e burgueses, por motivos diferentes. Entre os reacionários, o aristocrata Saint-Simon ataca as novas classes ascendentes, e o burguês mal-humorado La Bruyère ataca os resíduos do espírito aristocrático. Os "progressistas" são de um lado os *libertins* do Rococó: Regnard, Dancourt, Gresset e *tutti quanti* pretendem divertir a aristocracia libertada da hipocrisia; ou então burgueses-artistas que requintam a sensibilidade livre, como Marivaux – artista do Rococó burguês – e literatos profissionais que preparam o advento dos plebeus, como Lesage. A distinção entre "reacionários" e "progressistas" da Régence é relativamente fácil, menos na ideologia do que no estilo: aqueles escrevem com gravidade barroca, estes com ligeireza rococó.

Saint-Simon[1222], orgulhosíssimo da sua nobreza, odiando furiosamente os "inferiores", os bastardos do rei, a pequena aristocracia, a burguesia,

representa uma oposição absurda. Não tem o direito de falar em nome da verdadeira nobreza medieval, nem da aristocracia culta, nem da guerreira nem da administrativa. É, no fundo, um *hobereau* estúpido, sem ideias políticas definidas, sem tendência razoável. Nem é capaz de servir para "savoir le mieux qu'il pourrait les affaires de son temps", como pretendeu, porque falsifica a imensa documentação das suas *Mémoires*, por erros involuntários e mentiras intencionais. Como político e como historiador, Saint-Simon seria completamente esquecido, se não fosse um grande escritor, um verdadeiro "imortal". Saint-Simon talvez seja em toda a história da literatura universal a maior testemunha do valor autônomo da literatura.

Um lugar-comum *convenu* define Saint-Simon como o Tácito de Luís XIV. Nenhuma definição poderia ser mais inexata. Tácito, rangendo os dentes, condensa o seu estilo em julgamentos epigramáticos; Saint-Simon, após as humilhações verdadeiras ou imaginárias de um dia na corte, derrama a sua ira em extensos panoramas caricaturais. Tácito pretende definir e representar a atitude do homem independente em face da tirania; Saint-Simon gostaria de humilhar todos os outros, estabelecer a tirania das árvores genealógicas. Existe entre Tácito e Saint-Simon só uma verdadeira analogia: a dos pontos de vista políticos, do "republicano histórico", na época dos imperadores tirânicos, e do "frondeur", na época de Madame Maintenon. É a comunidade do anacronismo… Além disso, é Tácito um advogado da inteligência superior e Saint-Simon um fidalgo inculto, Tácito um juiz e Saint-Simon um espectador, se bem que apaixonado. É fácil dizer que a inatividade forçada do cortesão lhe impôs essa atitude de espectador, de artista; mas nem todos os aristocratas ociosos se tornam artistas. Não existe outro caso em que o gênio fosse tão individual, tão resistente a todas as explicações pelo ambiente, a época e a raça. No resto, quase não é possível dizer algo de novo sobre o estilo de Saint-Simon depois da análise magistral de Taine e das observações de Auerbach: o estilo em que reside o seu valor inteiro e que é como um fenômeno isolado, suspenso no ar. A linguagem de Saint-Simon é algo arcaica, é a do século XVII; e as *Mémoires* não foram publicadas antes do fim do século XVIII. Os dois fatos são símbolos do anacronismo político e literário de Saint-Simon. A sua composição é confusa como a dos prosadores antes da reforma de Jean-Louis de Balzac; a sua expressão é "rara" como a dos poetas antes da reforma de Malherbe.

Nesses defeitos reside a sua grandeza. Um substantivo e um adjetivo juntos dão-lhe sempre uma imagem, quase sempre uma metáfora inédita. Duas ou três proposições não constituem para ele uma frase coordenada, um período, mas uma torrente de palavras, cobrindo de injúrias e vergonhas um adversário odiado. Saint-Simon é tão grande estilista, porque não aspira a ter estilo; nele poder-se-ia aprender a escrever, se não fosse impossível aprender esse degrau máximo da arte literária.

A singularidade de Saint-Simon dentro da literatura intensamente social francesa reside no caráter associal do memorialismo. Se pudesse, faria ir pelos ares toda essa gente que não vale nada. Saint-Simon não tinha nenhum direito moral de julgar assim os outros; mas a ironia da história quis que ele tivesse razão: não valiam nada. Daí a veracidade do seu relato, apesar das inexatidões e calúnias. Maquiavel acrescentaria: "... e a gente é sempre assim" – e com efeito, as *Mémoires* são um comentário permanente da baixeza humana. A psicologia de Saint-Simon é a de La Rochefoucauld: vaidade e interesse são os únicos motores dos atos humanos. A expressão *condition humaine*, tão cara a Montaigne e Pascal, muda de sentido nas mãos de Saint-Simon: sem piedade, mostra as suas vítimas por assim dizer nuas, despidas de tudo que não é essencial, de modo que só se vê a *humaine condition*: a extrema decadência moral e física. Caíram por terra as solenidades do estilo e indumentária oficial: aparecem nus os miseráveis. O duque Fulano, um imbecil; o conde Beltrano, um vendido; a duquesa, uma prostituta, a condessa, uma burrinha, o ministro, um ladrão, o general, um fanfarrão covarde, o bispo, um hipócrita infame – Saint-Simon acha que são assim porque chegaram aos seus lugares sem a porção suficiente de sangue-azul nas veias, e nisso é ele mesmo um imbecil; mas tem razão quanto aos resultados. Suas caricaturas vivem e viverão sempre, porque a gente é sempre assim nas cortes, nas antecâmaras e nas assembleias. Contudo, Saint-Simon não é um caricaturista, porque o grande estilista não possui a capacidade de estilizar; para isso lhe falta a calma. É um pintor, chegando ao cume da sua arte quando se trata de descrever as reuniões daquelas caricaturas: morre um príncipe, e Saint-Simon observa o desespero mal dissimulado dos que perderam os empregos e a alegria não dissimulada dos herdeiros, enquanto o cadáver é posto para fora como um cão morto; reúnem-se os grandes para abolir o testamento do grande rei, e Saint-Simon perde a

cabeça de alegria por ver humilhados os favoritos e cortesãos, mas não lhe escapa a imbecilidade dos vencedores. É um inferno, e Saint-Simon o seu Dante. Tem uma visão concreta onde os outros só viram abstrações clássicas. É homem e escritor barroco entre sombras literárias razoáveis. É o maior poeta da sua época.

Desculpando-se das incorreções da sua linguagem, Saint-Simon afirma: "Je ne fus jamais um sujet académique". Se o tivesse sido, não seria o grande poeta em prosa que foi. Os seus "sucessores", no único sentido em que Saint-Simon podia ter sucessores, foram os que permaneceram em oposição irredutível à evolução do classicismo – para virar expressão burguesa: foram os acadêmicos – seriam dignos de figurar como personagens nas *Mémoires* de Saint-Simon. Jean-Baptiste Rousseau[1223] é o mais acadêmico de todos os poetas franceses, virtuose da retórica retumbante e vazia, figura ridícula de "profeta contra os tempos" mas "in-douze". Mas quando Voltaire opinou que a sua *Ode à la Postérité* não chegaria no endereço, errou pelo menos em parte: pois Jean-Baptiste Rousseau foi o poeta francês mais lido do século XVIII e até à revolução romântica; encarnou o espírito de resistência do "ancien régime", político e literário. Quem lhe escreveu o famoso necrológio poético, Le Franc de Pompignan[1224], não gozou da mesma sorte, senão graças a um epigrama de Voltaire. Era poeta bem superior a Rousseau, e as suas versões dos salmos – pois foi sinceramente religioso e mostrou coragem pessoal, ao tomar atitude contra os "philosophes" – mereceriam respeito. Em vez disso, a sua tradução pouco feliz de Jeremias ofereceu a Voltaire oportunidade para fazer o epigrama mais famoso da literatura francesa.

> "Savez-vous pourquoi Jérémie
> A tant pleure pendant sa vie?
> C'est qu'en prophète il prévoyat
> Qu'un jour Le Franc le traduirait."

La Harpe conta que Voltaire chegou, no entanto, a admirar a *Ode sur la mort de Jean-Baptiste Rousseau*, de Le Franc; apesar de certas qualidades

da ode, isso só prova o gosto reacionário de Voltaire em matéria de poesia. Em 1765, a ode pindárica já era um gênero – gênero barroco – sem sentido. Insistindo nesse gênero, chegou a estragar-se o talento apreciável de Malfilâtre[1225], que foi recentemente redescoberto como precursor de Chénier.

Do ponto de vista dos valores literários, não é possível reunir Jean-Baptiste Rousseau e Le Franc de Pompignan na mesma classe com Saint-Simon; pertencem, no entanto, à mesma categoria dos "estilistas": estilo como expressão pessoal ou como norma acadêmica. Em todo o caso colocam a expressão acima da ideia, e isso é comum a todos os que se opõem a uma corrente literária. Mas os "reacionários" não se encontram apenas entre os defensores da ordem aristocrática. Reacionário burguês é La Bruyère[1226], e este é estilista num terceiro sentido: nem muito pessoal, nem impessoalmente acadêmico, mas um artista extraordinário da palavra, da frase, do parágrafo. Neste terceiro sentido é La Bruyère o maior dos prosadores de língua francesa; e o superlativo não é exagero. O objetivo de La Bruyère é "attirer l'attention" para o que tem que dizer; e o "dizer" torna-se para ele assunto principal. La Bruyère é o único escritor das literaturas modernas a assimilar perfeitamente os preceitos da retórica antiga: usa com a maior virtuosidade todas as artes e também os truques dos oradores políticos e forenses de Atenas e de Roma, a escolha eficiente de palavras concretas e pitorescas, o requinte dos desfechos surpreendentes das frases, a composição engenhosa de "retratos", que eram a sua maior especialidade. É artista puro. O conteúdo, o pensamento contam menos. "Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des homes, et qui pensent." Não é pensador, nem pretende ser. É um espectador da sociedade aristocrática da qual depende, e o espetáculo torna-o mal-humorado até à indignação. É um *frondeur*, como Saint-Simon, mas não tem sequer força para fazer oposição clandestina; o seu pessimismo é todo passivo, é o pessimismo de um estoico resignado. A sua psicologia – que é a de La Rochefoucauld – admite exceções, de amor e bondade; admite até uma espécie de moral laicista, conquanto que o indivíduo não se torne livre-pensador. Odiava os "espirits forts", aos quais dedicou uma parte polêmica do seu livro, por sinal a mais fraca. Arte da retórica, pessimismo estoico e não sem religião, tudo isso é bem barroco, e La Bruyère é, com efeito, o mais barroco dos escritores franceses. Assim como o estilista La Bruyère

sabe escolher as palavras, assim o satírico La Bruyère sabe escolher os assuntos. Lamenta que um "homme né chrétien et Français se trouve contraint dans la satire; les grands sujets lui sont défendus..." Então, diminui "les grands sujets" – é uma versão original do "desengaño" barroco. Na corte, vê "l'or qui éclate sur les habits de Philémon", os enfeites, o relógio do personagem, que é uma obra-prima da joalheria, os diamantes nos dedos, e conclui: "... il faut voir du moins des choses si précieuses: envoyez-moi cet habit et ces bijoux de Philémon, je vous quitte de la personne". Em outra companhia, menos aristocrática, La Bruyère tem oportunidade de comparar a atitude de Giton, de saúde esplêndida, falando alto, assoando-se com estrondo, dormindo bem, informado dos grandes negócios políticos, e a atitude de Phédon, magro, sonhador de ar um tanto estúpido, sempre aderindo à opinião dos outros, tímido, cheio de "chagrin contre le siècle", – e conclui: "Giton est riche"; "Phédon est pauvre". Enfim, observa "certains animaux farouches, de mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brulés du soleil, attachés à la terre qu'il fouillent et qu'ils remuent avec uma opiniâtreté invincible... ils montrent une face humaine; et en effet, ils sont des hommes". São os camponeses. O estilo de La Bruyère é uma lição permanente da arte de escrever. A sua virtuosidade não tem limites; as suas veleidades oposicionistas, sim.

O grande estilista sabe escolher; e na sua galeria de retratos satíricos falta o auto-retrato, o do burguês. Eis o maior, o mais "défendu" dos "grands sujets défendus". Em 1880, La Bruyère seria "republicain du centre". A sua condição social produz a oposição, o seu espírito barroco não a deixa passar além do "mécontement" do moralista. "Je ne veux être, si je le puis, ni malheureux, ni heureux; je me jette et me réfugie dans la médiocrité." A última palavra tem aqui o sentido de "juste-milieu"; mas sem a arte exímia de La Bruyère, o resultado fatal da sua atitude seria a verdadeira mediocridade. Eis o destino de Destouches[1227], que se serviu dos "caracteres" de La Bruyère como de máquinas animadas da psicologia cartesiana, colocando-os em enredos e intrigas de desenvolvimento lógico e desfecho satisfatório, acreditando ter feito comédias tão boas como as de Molière; *L'Irrésolu*, *Le Médisant*, *Le Glorieux*, *L'Ambitieux*. O século lhe deu razão; um lógico implacável da crítica teatral como Lessing chegou a preferi-lo a Molière. As comédias de Destouches são melhores do que a sua

fama admite; o que lhes falta é a força cômica, por falta de sentimento humano. A tentativa de introduzir este sentimento deu, em pleno Rococó, o sentimento choroso de Nivelle de La Chaussée[1228]; está a um passo do drama burguês do pré-romantismo, mas pelo verso, que conserva como elemento indispensável da "alta comédia", identifica-se La Chaussée como burguês "reacionário".

A outra das duas "oposições" que compõem a literatura da Régence, não é fatalmente "progressista"; também pode sê-lo apenas pelas consequências. Por volta de 1710, a palavra *libertin* já começa a mudar de acepção; já não significa principalmente "livre-pensador"; mas antes "devasso". Os libertinos da Régence são menos os sucessores dos *causeurs* atrevidos do salão de Ninon de l'Enclos que os *bon-vivants* aristocráticos do Temple. Os seus interesses literários limitam-se a epigramas espirituosos, pequenas poesias obscenas e comédias divertidas. O tipo característico dos epigramistas é Piron, ao qual impediram o ingresso na Academia –

"Ci-gît Piron, qui ne fut rien,
Pas même académicien."

O tipo padrão desses "poetas" é Gresset; mas entre eles encontra-se também um Montesquieu, autor do *Temple de Gnide* (1725). Comédia divertida é a criação de Regnard[1229], em que é possível, no entanto, estudar o que separa a Régence da época anterior: os tipos de Regnard são os da "commedia dell'arte", as suas complicações cômicas passam-se num mundo abstrato, permanente, irreal. Os comediógrafos da Régence seguem mais de perto o exemplo de Molière: importa-lhes a atualidade dos assuntos, a sátira contra as diferentes classes sociais, sobretudo as não-aristocráticas. É assim a comédia de Dancourt[1230], que apresenta no palco as burguesas que gostariam de passar por grandes damas, as damas menos grandes do *demi-monde*, os *nouveaux-riches*. Lembra Augier; mas, distinguindo-se desse burguês, Dancourt não está nunca moralmente indignado. A indecência dos seus personagens parece-lhe natural num mundo tão indecente. Não foi casualmente

que Dancourt foi imitado por Vanbrugh e imitou, por sua vez, outros ingleses; nenhum comediógrafo francês se aproxima tanto da comédia da Restauração inglesa. Muito mais francês é Rivière-Dufresny[1231], homem espirituoso, ao qual, afirma-se, Montesquieu deve a ideia das *Lettres persanes*. Dufresny foi inovador audacioso, inventor de complicações cênicas e diálogos alusivos que preparam o gênero de Marivaux.

As comédias de Dancourt e Rivière-Dufresny estão injustamente esquecidas. Quando a França passar, um dia, por uma moda rococó como a inglesa de 1920, serão reconhecidas como peças excelentes, comparáveis às melhores de Wycherley, Vanbrugh e Farquhar. Mas não às de Congreve; porque o modelo de Molière e La Bruyère impôs aquela regularidade cartesiana que exclui a elegância fantástica do grande inglês. Os comediógrafos que trabalharam para o divertimento do público aristocrático tampouco souberam escapar à mania de retratar “caracteres”. Piron[1232], o epigramatista, colocou-se a serviço do movimento “moderno” contra a poesia, na *Métromanie*, que forneceu à linguagem do século XVIII uma porção de réplicas espirituosas: “J’ai ri, me voilà desarme.” Gresset[1233] é o último representante da comédia de caracteres; é autor de poemas cômicos, nos quais o ex-jesuíta zomba do clero. Piron e Gresset cultivaram gêneros mortos. O tempo exigiu as complicações mais finas que Rivière-Dufresny imaginara; e encontrá-las-á em Marivaux. Mas a transição estilística de Molière e Destouches a Marivaux não foi fácil; precisava-se antes de uma transformação do “Espírito objetivo” da época quanto a temperamento e ideologia. Molière também estava na oposição; mas é, como todos os moralistas do século XVII, pessimista, ao passo que a oposição do século XVIII acredita no progresso. O ponto de partida da evolução estava nas comédias realistas e sociais de Dancourt; junto delas situa-se o *Turcaret*, de Lesage, que conseguiu transformar o pessimismo sombrio de Alemán em aceitação risonha de um mundo em que se pode viver e subir. A importância da modificação torna-se evidente pela comparação do *Gil Blas* com os últimos romances picarescos espanhóis. A autobiografia de Torres y Villarroel[1234] – seminarista, curandeiro, bailarino, toureiro, alquimista, professor de matemática, padre – é um dos documentos mais divertidos do século XVIII: um indivíduo inteligente e esclarecido, mas incapaz de livrar-se das superstições sociais do seu ambiente; um pícaro que acaba como padre. Se fez sermões,

foram por certo tão barrocos como os do "famoso predicador fray Gerundio" do qual Isla[1235] zombou com mais liberdade de espírito, já contaminado pelas ideias francesas. Isla fez a tradução magistral do *Gil Blas* para o espanhol, e então se revelou a diferença profunda entre o romance picaresco espanhol e o primeiro romance realista da literatura francesa.

Com respeito a Lesage[1236] não acaba essa discussão inútil da "originalidade": se o *Gil Blas* é um plágio do *Obregón*, de Espinel, ou uma imitação, ou uma criação independente. Tanto é certo, porém, que Lesage tenha tomado emprestados episódios do romance espanhol, como igualmente certo é que o *Gil Blas de Santillane* seja uma criação original, sem modelo na literatura espanhola. Os autores dos romances picarescos espanhóis eram homens de ação – fossem políticos aristocráticos como Quevedo, fossem aventureiros plebeus como Alemán – que condensaram as suas experiências. Lesage é comediógrafo e literato a serviço dos atores e editores; é autor profissional. Leituras extensas suprem as lacunas da sua experiência própria que é a de um observador agudo do mundo de Dancourt. As digressões moralizantes de Alemán causaram-lhe desgosto. Enquanto Lesage teve intenções satíricas, soube esconder tão bem o moralismo como os comediógrafos da Restauração inglesa. A imoralidade geral preocupava-o pouco; só o irritava o orgulho dos imbecis e malandros poderosos. Quando conseguiu vencer na vida – e o teatro das suas vitórias foi o próprio teatro – reconciliou-se logo com a realidade, compensando-a pelo riso. *Turcaret* é a comédia mais cômica do século XVIII francês, antes de Beaumarchais – menos satírica do que a comédia de Dancourt, porém mais realista. A classe dos banqueiros e *nouveaux-riches* constitui para Lesage assunto inesgotável; esses intermediários entre a velha organização social e a nova organização econômica são sujeitos tão cômicos quanto sérios, e tornaram-se ridículos entre gente melhor educada, sendo burlados pelos plebeus fantasiados de máscaras da *commedia dell'arte*. Da mania dessa gente de se divertir vivem atores e barbeiros, bailarinas, alfaiates, músicos, garções e comediógrafos como Lesage. Os personagens são os mesmos que no romance picaresco: contudo, *Gil Blas de Santillane* é menos naturalista do que realista. O dinheiro já não é uma miséria indispensável; é o meio da ascensão social. Lesage precede Balzac.

Gil Blas de Santillane não é uma grande obra de arte. É um excelente romance para leitura de divertimento, cheio de espírito e "bonhommie"; é um livro que será legível através dos séculos – distinção que obras muito maiores não conseguiram. De maneira incomparável, Lesage sabe reunir fidelidade realista na apresentação dos costumes alegres da Régence e certo elemento de permanência típica na sua caracterização e no desenvolvimento, herança preciosa do classicismo. Nasceu assim um panorama encantador do mundo rococó e um comentário permanente da natureza e vida humanas, sem enfeite e sem acrimônia. É um dos livros mais agradáveis e mais inteligentes do mundo. A "filosofia" de Lesage é serena, alegre mesmo; ele tem confiança na vida. A fonte imediata dessa sua "fé" é a observação das modificações sociais no seu ambiente: os banqueiros batem a aristocracia, os burgueses tornam-se superiores aos fidalgos empobrecidos – será então possível a ascensão também dos plebeus. Esse Rococó de Lesage é uma sociedade em movimento. Já não é preciso consolar-se cristãmente da permanência das desgraças neste vale de lágrimas. Traduzindo o *Guzmán de Alfarache*, Lesage suprimiu as meditações estoico-pessimistas que o aborreceram; substituiu o niilismo moral do pícaro pela fé na vida. Esse otimismo, bem antibarroco, é o único ponto de contato entre Lesage e Marivaux; o único, mas de importância essencial, sintoma da transição do Barroco para o Rococó. Marivaux não seria possível em atmosfera trágica.

Marivaux[1237] é o mestre da *nuance*. Todos os personagens das suas numerosas comédias têm os mesmos nomes: Arlequim, Lisette, Sylvie, Dorante, Araminte, Angélique, Trivelin, Lucidor; e todas as comédias têm, mais ou menos, o mesmo enredo: por exemplo, dama e criada trocam os vestidos para provar a fidelidade dos amantes respectivos, e amante e criado fazem o mesmo, e apesar das complicações, os pares se encontram. Também os títulos são significativamente parecidos: o *Jeu de l'amour et du hasard* repete-se sempre, com inúmeras *Surprises de l'amour*, vitoriosas de todos os obstáculos ao amor, que o poeta inventa e a delicadeza dos personagens lhe inspira. No entanto, sempre é outra coisa. Marivaux não cansa, porque atrás dessas sutilezas artificiais, dos "marivaudages", está a verdade psicológica: complicações e desfecho servem para revelar os movimentos infinitesimais na alma. Marivaux é o Leibniz do amor. Como Leibniz, descobriu sentimentos subconscientes, nuanças inesperadas com

consequências estranhas, e, como Leibniz, acreditava Marivaux na harmonia preestabelecida no melhor dos mundos: o mundo do amor. Complicações sentimentais que poderiam facilmente degenerar em casos trágicos, desenrolam-se da maneira mais elegante, e o fim é sempre o cume da felicidade burguesa: um bom casamento. Marivaux é estudioso assíduo da psicologia humana, como um dos grandes "moralistes" do século XVII, mas o resultado dos seus estudos não é negativo. La Rochefoucauld analisou o amor e encontrou nele uma mistura de vaidade, egoísmo, ambições e sensualidade. Marivaux estudou os obstáculos que a convenção social erige entre o amor e o homem enamorado – as "niches" em que a vaidade, a timidez, a desigualdade de condições sociais espreitam os amantes – e encontrou em toda a parte amores recalcados e dissimulados, prestes a desenvolver-se na atmosfera mais propícia da comédia. "J'ai guetté dans le coeur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour." E o amor é capaz de vencer os vícios, os ressentimentos, os preconceitos. "Quand l'amour parle, il est le maître." Trata-se apenas de fazê-lo falar. Nem sempre é isso fácil, sendo as moças tão tímidas e os moços ainda mais tímidos, as criadas teimosas, e os arlequins sem jeito. Marivaux já deu a impressão – inexata, aliás – de ser o poeta do amor nascente dos adolescentes. Na verdade, os "marivaudages" são obstáculos para toda a gente que não sabe amar bem, de maneira fina, requintada. Os personagens do teatro francês antes de Marivaux sabiam perfeitamente amar, até demais; daí muitas tragédias. Aos amantes de Marivaux, é preciso ensinar-lhes o amor. A primeira peça séria de Marivaux chama-se *Arlequin poli par l'amour*; e o título é um programa. É também uma advertência para o crítico literário. Como Molière e Lesage, com os quais não tem o mínimo parentesco dramatúrgico, Marivaux partiu da *commedia dell'arte* italiana. Aqueles chegaram à comédia de caracteres e costumes, este à comédia psicológica. O mundo exterior pouco lhe importa, e o estudioso de minúcias psicológicas não se preocupa com a elaboração de caracteres completos. Para os seus fins, bastam os personagens típicos da *commédie italienne* com os nomes sempre iguais, as intrigas estandardizadas, a decoração fixa de um salão irreal, de uma casa irreal. Deste modo, Marivaux aproxima-se mais da atmosfera fantástica da *commedia dell'arte*, substituindo apenas o ar veneziano à Tiepolo pelo ar francês à Watteau. Daí o encanto poético do

seu teatro que se situa entre as comédias fantásticas de Shakespeare e as comédias românticas de Musset. Marivaux é mais espirituoso do que os epigramatistas espirituosíssimos da Régence; o seu diálogo é irresistível. Mas o amor vence sempre o espírito. “Quand l’amour parle, il est le maître”. E o resultado dessa união entre sentimento e espírito é o preciosismo poético do Rococó, do qual Marivaux é o maior poeta. “Arlequin poli par la poésie.”

Marivaux é hoje um dos autores mais representados do teatro clássico francês. Essa revalorização moderna está, no fundo, de acordo com as censuras pouco amistosas de Lesage, que não encontrou em Marivaux o seu próprio realismo de observador. Apenas, aquilo que para Lesage foi um defeito, nós consideramos como poesia. Mas é possível que estejamos enganados quase da mesma maneira que o autor de *Turcaret*. Marivaux não se preocupa com a apresentação realista do ambiente social, porque só lhe importa o realismo psicológico da revelação dos sentimentos íntimos. E a vitória do sentimento sobre o espírito – que nos parece poética e fantástica – talvez seja consequência dramatúrgica de outro realismo, tão profundo como psicológico.

Marivaux foi sempre comparado com Racine: a técnica dramatúrgica e a psicologia são parecidas. Diferente é “só” o desfecho, o *happy-end*, em vez do fim trágico; mas o desfecho não é coisa que se acrescenta arbitrariamente. É preciso definir e explicar a diferença entre Racine e Marivaux. Quanto à definição, já foi fornecida por Brunetière: “La comédie de Marivaux c’est la tragédie de Racine, transportée de l’ordre de choses où les événements se dénouent par la trahison et la mort, dans l’ordre de choses où les complications se dénouent par le mariage.” Marivaux é o “Racine bourgeois”, e o caráter burguês da sua comédia revela-se pelo otimismo. Este é o seu ponto de contato com o antípoda Lesage. Marivaux escreve comédias, não porque no seu mundo tudo esteja bem, mas porque no seu mundo tudo pode melhorar. Marivaux tem esperanças. O poeta do Rococó foi um pensador corajoso. Fournier descobriu no *Mercure galant*, de 1750, o resumo de uma comédia inédita de Marivaux, *La nouvelle colonie ou la ligue des femmes*, na qual o poeta trata, em 1729, da igualdade das condições sociais entre os sexos. Só nos últimos anos se chamou a atenção devida para outra comédia, *L’île des esclaves*, na qual o problema

da igualdade social é apresentado de maneira inquietante. Apesar disso, Marivaux não pode ser considerado como revolucionário; quando muito, situa-se na transição entre o libertinismo da Régence e as reivindicações da *Enciclopédie*. Não passou mais adiante, porque a sua própria reivindicação, a do sentimento, exclui exteriorizações maiores. Mas até isso é mais revolucionário do que conformista. A tese "Quand l'amour parle, il est le maître" anuncia a superioridade do sentimento sobre as convenções sociais e também sobre o *esprit* racional; e isso já é pré-romantismo. Também é pré-romântica a leve melancolia de Marivaux. Melancolicamente, ele sabe que "dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez". Mas a gente não é tão boa assim, infelizmente. É isso que vemos naqueles vivazes panoramas da vida parisiense de 1720, nos dois romances de Marivaux – *La vie de Marianne* e *Le paysan parvenu*. Têm importância histórica; mas também estão no pequeno número dos romances perfeitamente legíveis do século XVIII. Já se observou que não são tão morais como se apresentam: revelam a licenciosidade da Régence; e a maneira como Marianne, calculando bem, evita o perigo da sedução, conseguindo a segurança do casamento, revela mais *esprit* do que *amour*. Os romances de Marivaux são – como as suas comédias – mais psicológicos do que realistas. O realismo reside na escolha do ambiente, que desta vez não é burguês, e sim plebeu. De longe, anuncia-se o popularismo e primitivismo de Rousseau. Em Marivaux, o Rococó revela certas possibilidades revolucionárias e várias possibilidades pré-românticas. O Rococó contém, no germe, o século XVIII inteiro com as suas consequências.

Em comparação com o classicismo Luís XIV, o Rococó é revolucionário em todos os sentidos: nos costumes, nos sentimentos, na expressão e na ideologia. É o estilo dos *modernes* contra o dos *anciens*. Marivaux é o poeta que saiu da "Querelle". Na época da segunda "Querelle", o jovem Marivaux escreveu – isto é verdade – obras pouco "modernas": uma *Iliade travestie* à maneira de Scarron, e um romance *Pharsamon*, autêntico romance heroico-galante. O "moderno" parece muito "reacionário"; e é isso mesmo, revelando mais um motivo da fúria de Boileau contra os *modernes*: o estilo do Rococó é *précieux*, significa um retrocesso para o Hôtel de Rambouillet. É, a seu modo, tão neobarroco como é barroca a gravidade retórica de La Bruyère. A ideologia do Rococó é a do Antibarroco, tão

século XVII como o aristocratismo barroco de Saint-Simon. Nesse sentido, o Rococó é realmente uma "reação", embora uma reação burguesa.

Sendo "Rococó" um conceito da historiografia das artes plásticas que até há pouco não foi usado na historiografia literária, será preciso procurar o esclarecimento das suas origens na história daquelas artes[1238]. O Rococó parecia antigamente produto da decomposição do classicismo; em analogia, o Rococó literário seria produto da dissolução da poética de Boileau pelo libertinismo da Régence. O estudo das artes decorativas da época desmente essas teses[1239]. Na Itália, Alemanha meridional e Áustria, o Barroco transforma-se imediatamente em Rococó. Na França interpõe-se entre classicismo e Rococó uma fase neobarroca, no fim do século XVII, obra de discípulos de Borromini. O próprio Rococó pode ser interpretado como Neobarroco[1240]. Também na literatura, o Rococó anacreôntico é resultado de uma reação neobarroca contra o classicismo rigoroso[1241] e essa evolução é muito marcada na literatura francesa[1242].

O precursor da literatura da Régence é Donneau de Visé[1243]; o *Mercure galant*, que fundou em 1672, tornou-se a revista literária mais influente do século XVIII. O seu colaborador de redação é Thomas Corneille, dramaturgo de tradições barrocas. O próprio Donneau de Visé é inimigo do classicismo, defendendo a volta ao preciosismo do Hôtel de Rambouillet. Em 1684, Amelot de la Houssaye publica uma tradução de Gracián, e o sucesso é tão grande que várias outras traduções aparecem. O "lirismo" à maneira da ópera, que Lanson observou nos *Macchabées*, de Houdart de La Motte, é barroco. O gênero preferido do Rococó é a própria ópera, arte de grande representação, ilusionismo suntuoso e expressão irracional em língua cantada, último resultado do teatro barroco. Barroca, mais do que classicista, é a retórica cristã de Jean-Baptiste Rousseau. Mais barroca do que classicista também é a tragédia *Manlius Capitolinus*, de Antoine de la Fosse[1244], famosíssima durante o século inteiro, na qual ainda Talma brilhará perante Napoleão I; e o fato de essa tragédia revelar forte influência do *Venice Preserv'd,* de Otway, não deixa de ser significativo. Finalmente vem Crébillon[1245]: a sua tragédia, cheia de horrores sangrentos, foi sempre interpretada como a última degeneração da tragédia clássica. Crébillon teria ofendido, intencionalmente, as "bienséances", apresentando no palco fortíssimos

efeitos melodramáticos, para tonificar o gênero já afrouxado; e teria conseguido apenas a volta ao romantismo "melodramático" dos começos hispanizantes do teatro francês. Mas Crébillon não tem nada com o teatro espanhol, e um título como *Atrée et Thyeste* já basta para verificar a origem da sua tragédia de horrores: Crébillon voltou-se para Sêneca, supremo modelo do teatro barroco. E essa tendência não acabou com ele. Na *Sémiramis*, de Voltaire, reaparece o espectro, personagem indispensável das tragédias senequianas; e as famosas reformas cênicas de Voltaire – expulsão dos espectadores do palco, maior fidelidade histórica dos costumes e decorações – servem todas para aumentar a ilusão; são heranças do teatro barroco dos jesuítas, guardadas e revivificadas pelo antigo aluno do Collège Louis-le-Gran, onde Voltaire, quando colegial, assistiu às representações das peças do padre Porée S. J.

A literatura rococó da Régence é um neobarroco. É uma analogia perfeita da literatura da Restauração inglesa, que também é neobarroca. A Inglaterra tinha recebido Saint-Evrémond como embaixador das letras francesas, trazendo a mensagem dos *libertins* do século XVII. Retribuiu pela missão de Hamilton[1246], memorialista inglês em língua francesa, o representante mais perfeito e mais gracioso do novo "libertinismo" rococó da Régence. Hamilton, assim como Pepys, parece confirmar a veracidade da comédia da Restauração; mas o problema da relação entre teatro e realidade social já está em segundo plano. Stoll observa que aos doze teatros londrinos da época shakespeariana sucederam só duas casas de espetáculos, na época da Restauração: a comédia de Wycherley e Farquhar reflete, quando muito, somente os costumes da classe aristocrática. Mas naquelas duas casas não se representam apenas comédias; havia também a tragédia de Dryden, Otway e Lee, heroica como a de Corneille e sangrenta como a de Crébillon; e os autores das tragédias e das comédias eram várias vezes as mesmas pessoas. Repete-se na Inglaterra, duas gerações antes da Régence, o caso de duas correntes simultâneas, do neobarroco grave de Saint-Simon e La Bruyère, do neobarroco "libertino" de Dancourt e Marivaux. A tragédia de Dryden e Lee apresenta ao público o ideal aristocrático da época passada; é "restauração" dramatúrgica. A comédia de Dryden, Wycherley e Congreve pretende distinguir entre o "libertinismo autêntico e legítimo" das almas aristocráticas de Mirabell e de Millamont e o falso libertinismo dos

hobereaux grosseiros ou damas perversas, como Sir John Brute, Lord Foppington e Lady Fancyfull. Para a representação desse contraste, serve aos comediógrafos da Restauração o paralelismo dos "double plots" da convenção elisabetana; existe essa tendência moralizante até no meio das maiores obscenidades. Neste sentido, T. S. Eliot considera *Mr. Limberham* uma comédia "moralíssima". O aparente imoralismo da comédia da Restauração não é imoralidade; esconde um sistema moral. O crítico americano Krutch[1247], interpretando a comédia da Restauração como panorama fiel dos costumes aristocráticos da época, admite, no entanto, que a evolução da "superestrutura" literária precedeu a evolução da estrutura social: a dissolução moral dos personagens aristocráticos no palco é menos resultado dramatúrgico da observação da realidade do que das concepções filosóficas da época. O atomismo físico de Hobbes[1248] agiu no mesmo sentido, ao passo que o seu didatismo estético é responsável pelo moralismo da comédia da Restauração. Mas Hobbes é ainda, ao mesmo tempo, o teórico do absolutismo monárquico: o filósofo que foi derrotado pela Revolução de 1688. É o último pensador barroco, um dos fundadores da física moderna e da estética classicista. Para compreender esse duplo papel, é preciso observar duas evoluções paralelas do pensamento inglês no século XVII; a construção de uma nova filosofia da vida e a destruição da antiga.

No começo da evolução está a grande figura de Bacon. É dele o programa de uma ciência autônoma e utilitária. O Philosophical College, fundado em 1645 e dispersado pela revolução puritana, reuniu-se novamente em 1660; em 1662 recebeu autorização real como Royal Society. Foi o berço das ciências empíricas e experimentais. É, porém, difícil traçar uma linha reta entre Bacon e Locke; a nova ciência de Newton destruiu justamente o neobaconismo da época da Restauração, introduzindo na física conceitos matemáticos alheios ao empirismo. E Newton, discípulo dos platonistas de Cambridge, era admirador de Boehme. São, paradoxalmente, as ideias "reacionárias" que levam diretamente à revolução, primeiro à revolução política, depois à intelectual. Não há linhas retas na evolução das ideias. Os mesmos conceitos serviram à "direita" e à "esquerda" – a papas, reis e revolucionários – e a troca contínua das posições e atitudes é, às vezes, vertiginosa. É preciso revelar os motivos daquilo que se chama

racionalismo e Ilustração, porque tais motivos, em parte, não são racionais nem revolucionários.

A dissolução do conceito teocrático do poder monárquico é um processo secular[1249]: tem, paradoxalmente, origens místicas, e passa, mais paradoxalmente ainda, através da elaboração do conceito do direito divino da monarquia. Quando o Papado medieval se arrogou direitos de soberania sobre os reis, estes não foram capazes de opor-lhe uma teoria leiga da soberania, porque eram reis feudais; o feudalismo, com a sua distribuição e subdistribuição interminável dos direitos de soberania entre vassalos e subvassalos não podia ter um conceito coerente de soberania. Enfim, os franciscanos espiritualistas, de Occam a Marsilius de Pádua, puseram à disposição dos imperadores uma teoria do Estado leigo, baseado em um pacto direto entre Deus e povo, rei e povo, de modo que a intervenção do Papado ficava excluída. A origem dessa teoria "moderna" do século XIV é de alta significação. Os franciscanos heréticos que a elaboraram eram partidários da "Ecclesia spiritualis", da "Terceira Igreja", prevista como fim da evolução histórica, depois da época da Igreja visível. Imaginaram a possibilidade de um melhoramento progressivo, na história da Igreja e do cristianismo. Essa ideia otimista do progresso histórico vai reaparecer no século XVIII, com feição muito diferente.

A nova teoria política chocou-se com as doutrinas aristotélico-tomistas[1250]: os gregos acreditavam que os homens, antes de terem Estados, viviam nas florestas como indivíduos isolados e selvagens, comparáveis aos ciclopes. Os teólogos cristãos, porém, encontravam, na Bíblia, como origem da sociedade, a família de Adão, o que exclui aquela "teoria ciclópica". Inventou-se, então, o conceito de dois Direitos naturais, antes e depois do pecado original, para reconciliar as duas teorias: a de um Estado "patriarcal", baseado no amor entre os membros da mesma família, e a de um Estado "ciclópico", baseado na força empregada para garantir a observação do contrato de paz entre os "ciclopes". O jesuíta espanhol Francisco Suárez, em *De legibus*, serviu-se dessa teoria contra os príncipes heréticos: quando um Estado pretendia basear a sua soberania só na força, o Papa estava autorizado a desligar os povos de compromissos que não se harmonizassem com o Direito divino – o "ciclope" é o rei herético. Os defensores protestantes da monarquia leiga já haviam previsto esse perigo;

apoderaram-se da teoria contratual do Estado, atribuindo ao pacto entre rei e povo o caráter irrevogável do pacto bíblico entre Deus e o povo de Israel, de modo que a intervenção papal era excluída – o "ciclope" é o Anticristo lá em Roma. Na França, Bodin argumentou assim em favor da monarquia absoluta, investida da soberania por aquele pacto. O Direito divino dos reis, imaginado em defesa do Estado leigo contra a Igreja, torna-se instrumento do absolutismo monárquico. Os reis da casa de Stuart pretenderam introduzir no Direito constitucional inglês aquela doutrina francesa, para estabelecer o absolutismo real. Hobbes[1251], instruído pelas experiências das guerras civis na Inglaterra, voltou-se inteiramente à teoria "ciclópica". Aplicando a sua teoria atomística do mundo físico às relações sociais, atomizou a sociedade em indivíduos isolados e selvagens – os "ciclopes" são os próprios súditos; pacificáveis apenas pela delegação contratual da própria soberania ao Estado absoluto. A Igreja anglicana, porém, não se podia conformar com essa filosofia da sociedade; lembrou-se de conceitos medievais. O último Stuart, católico clandestino, baseava as suas pretensões no *Patriarcha* (1680), de Robert Filmer, que procurava a origem do Estado na família de Adão, atribuindo ao rei os poderes absolutos do *pater familia*s patriarcal. A argumentação era, no entanto, perigosa: baseando o poder real em relações naturais, o rei – "ciclope" é o rei católico – expôs-se ao outro Direito natural, o da força: e à força ele sucumbiu em 1688. Hobbes, como teórico do absolutismo, estava vencido; mas vencera como filósofo de uma sociedade atomizada, e o sinal desta vitória é a adoção da sua teoria estética – da poesia didático-classicista.

Os vencedores concluíram novo pacto, entre o rei e o parlamento; a doutrina da monarquia parlamentar inglesa tinha as mesmas origens da teoria do Direito divino dos reis[1252] – apenas mudara a natureza das altas partes contratantes. Quando, no século XVI, os reis se arrogaram o direito de mudar a religião dos seus súditos, os sectários, herdeiros da "Ecclesia spiritualis" e fundadores da "Terceira Igreja", entrincheiraram-se atrás do pacto entre rei e súditos, revogável pela superioridade do Direito natural de origem divina. "É preciso obedecer mais a Deus do que aos homens" – esse lema bíblico, que servira aos teóricos da Contra-Reforma católica, tornou-se dourina democrática. Johannes Althusius, o autor da *Politica methodice digesta* (1603) é o primeiro grande teórico da doutrina contratual

democrática. Os seus argumentos servem à oposição puritana contra os Stuarts, aos independentistas de Cromwell, a Milton e, finalmente, a Algernon Sidney, cujas ideias prepararam a revolução de 1688. O ponto final dessa evolução encontra-se em Locke[1253]. O seu empirismo epistemológico decide a luta em favor da teoria contratual moderada, da distribuição justa dos poderes entre o rei e o parlamento, delegados da soberania nacional. É a famosa "harmonia dos poderes" da Constituição inglesa, que Montesquieu fará admirar na Europa inteira; uma doutrina otimista no que diz respeito ao conteúdo do direito natural e à natureza humana: os "ciclopes" são substituídos por *englishmen* pacificados livres, e no entanto obedecendo às ordens razoáveis do "constable". Locke é o fundador do liberalismo inglês, e ao mesmo tempo um dos fundadores do otimismo europeu do século XVIII. O seu direito natural já não precisa de intervenções divinas para garantir o progresso infinito.

Por mais modernas que pareçam essas doutrinas políticas, a forma da sua exposição foi, as mais das vezes, muito barroca. Ao lado da história dos ciclopes e da família de Adão estudam-se a dissipação das nações pelo dilúvio, a origem hebraica de todas as línguas, a correspondência entre nações cristãs e personagens da mitologia pagã; certas dessas correspondências aparecem nas grandes telas político-mitológicas de Rubens. As formas barrocas dessa "sociologia" são análogas às formas barrocas da literatura antibarroca e da sua continuação, da literatura neobarroca. A tragédia heroica da Restauração é *pendant* do atomismo moral da comédia da época. A voga de Gracián prepara o neopreciosismo de Donneau de Visé e Marivaux. Os começos do racionalismo, que será o futuro vencedor, não são integralmente racionalistas, cartesianos. Na Inglaterra, o matemático Newton, leitor assíduo de Boehme, será mais influente do que todos os empiristas da Royal Society, e os vencedores definitivos de 1688 não serão os aristocratas liberais e sim os *dissenters* burgueses, os descendentes dos sectários da "Terceira Igreja". Na França, o racionalismo introduziu-se como neocartesianismo, substituindo temporariamente o baconismo pragmatista e iniciando nova era de historiografia anti-histórica.

A figura principal do neocartesianismo não é um cartesiano ortodoxo: é Pierre Bayle[1254]. Descartes foi para ele o mestre do "método claro"; mas os resultados não lhe agradaram. Havia neles metafísica demais e muita

matemática, enquanto Bayle desejava aplicar o método cartesiano à história. O resultado inevitável foi o cepticismo, porque a filosofia cartesiana, rigorosamente racionalista, nunca admitirá verdades históricas. Mas Bayle não se perdeu no cepticismo devido apenas às suas origens calvinistas. Da controvérsia teológica chegou à dialética, que dá tanto vigor picante aos seus ataques contra o cristianismo, dissimulados em ataques contra a credibilidade da mitologia e historiografia greco-romanas: a distinção entre a ordem dos pensamentos e a ordem das coisas, que aprendeu em Mersenne e Hobbes, e que o levou à crítica histórica subversiva, e ao mesmo tempo à transformação do seu predestinacionismo calvinista em maniqueísmo universal. Mas essa conclusão não a aceitou o século XVIII, que foi otimista: a Ilustração contentou-se com as dúvidas irresolúveis quanto ao dogma ortodoxo, divulgadas pela língua maledicente e pena espirituosa de Fontenelle[1255] – um cartesiano, o mais importante mesmo, dos neocartesianos. Estilista habilíssimo, criador da eloquência acadêmica e da literatura de divulgação científica – porém algo mais do que um "bel esprit" e "diseur de bonmots". Pelo menos, as consequências foram maiores do que o homem. A desmoralização meio cartesiana, meio céptica das tradições e *fables convenues* da história é a contribuição de Fontenelle à "Querelle des anciens et des modernes". Fortaleceu a convicção da superioridade intelectual dos "nossos" tempos sobre os tempos idos; o céptico Fontenelle é testemunha sorridente a favor do progresso; no fundo, um progresso inofensivo. Assim como Bayle, interessado só em controvérsias teológicas e filológicas, que ficara à margem da oposição política dos últimos tempos de Luís XIV, também Fontenelle, o inimigo dos padres-mestres, faz figura de conformista elegante nos salões da Régence. Quando o progressissimo sai do salão, para entrar nas discussões políticas do "Club de l'Entresol", revela outra vez as suas origens cartesianas, ainda meio dogmáticas. O colaborador mais assíduo dos trabalhos do clube é o "abbé" de Saint-Pierre[1256], o famoso fabricante de projetos utópicos de uma organização europeia para a manutenção da paz perpétua, de um governo colegiado para a França, e de mil outros. O "abbé" é utopista; quer dizer, o seu espírito cartesiano trabalha com muito método, mas fora das limitações históricas da razão. Cartesianismo histórico e anacronismo são idênticos.

A doutrina mais anti-histórica da época é a do deísmo inglês: os dogmas e ritos das religiões históricas não passariam de deformações, em parte fraudulentas, de uma revelação original e universal, comum à Humanidade inteira, e cujas teses não contradisseram a Razão; o irrazoável e o absurdo nas religiões positivas, eis o que seria o produto da evolução histórica. É verdade que os polemistas do século XVIII, Voltaire em primeira linha, gostavam de empregar essas conclusões para ridicularizar o cristianismo. Mas é um erro de cronologia atribuir esse deísmo ao próprio século XVIII. O seu precursor é Lord Herbert of Cherbury[1257], irmão do "metaphysical poet" George Herbert e autor de poesias no mesmo estilo. As obras mais importantes dos "free-thinkers"[1258]publicaram-se no começo do século XVIII; mas Toland, Collins, Tindal são homens do século XVII, tão assíduo em pesquisas históricas e de perfeita incompreensão histórica. Ao século XVIII pertence somente o último dos deístas, Bolingbroke[1259]: o criador dos princípios do partido conservador inglês, que foi, na prática, como secretário de Estado e como chefe da oposição contra Walpole, o último representante do "secretário" diabólico, do político maquiavelista à maneira do século XVII. A serviço dessa atuação estavam os escritos históricos e políticos que publicou. A sua influência literária limita-se a Pope, que encontrou no deísmo de Bolingbroke argumentos em favor do seu próprio otimismo ilustrado, e a Voltaire, que aprendeu em Bolingbroke o conceito pouco histórico e muito moralista da História, como manual de lições para a posteridade. Os escritos propriamente deístas de Bolingbroke não foram publicados durante a sua vida, menos por prudência que por ter o deísmo saído da moda. Quando Mallet os editou, em 1754, causaram a impressão de resíduos anacrônicos do século anterior.

O deísmo vitorioso do século, o de Shaftesbury e Pope, já é diferente: é a exaltação otimista da ordem do Universo que não precisa de intervenções milagrosas para ficar em equilíbrio perfeito. A circunstância de ter o primitivo deísmo inglês acabado tão cedo, no começo do século XVIII, é significativa. A Ilustração não pensou de maneira tão a-histórica como seus adversários, os românticos conservadores de 1800, acreditavam[1260]. Para compreender a diferença do pensamento histórico entre o século XVII e o século XVIII, basta comparar Giannone a Muratori. Pietro Giannone[1261] é

de quatro anos mais novo, mas a sua formação é do século XVII. O furor da sua polêmica anticlerical lembra Giordano Bruno; o seu idealismo utópico, assim como a crítica religiosa do *Triregno*, exposição perfeita do protestantismo em termos católicos, lembra Campanella. O objetivo político da sua *Storia Civile del Regno di Napoli* é o de Sarpi e de todos os polemistas do Estado leigo do século XVII: a destruição do poder temporal do clero. A história do reino de Nápoles aparece, na obra de Giannone, perturbada através dos séculos pelas contínuas intervenções ilegítimas do Papado. Mas o relato, por mais documentado que pareça, carece de toda a crítica desses documentos. Muratori[1262] é o maior dentre os colecionadores de documentos – à maneira barroca – e o mais perspicaz de todos na eliminação de *fables convenues*. Assim como Giannone, Muratori defendeu o Estado leigo contra o papado medieval; mas a Idade Média já lhe inspira simpatias estéticas. O seu senso crítico chega a quebrar o rigor do dogma classicista; como crítico literário, dá o primeiro esboço de doutrinas pré-românticas. O seu gosto estético é neobarroco; e, pelo senso histórico, ele é superior aos maiores entre os seus sucessores na historiografia: Voltaire e Gibbon.

A contribuição de Voltaire[1263] "à historiografia não reside no panorama do *Siècle de Louis XIV*, obra de admiráveis qualidades literárias, nem no relato quase novelístico da *Histoire de Charles XII*, e ainda menos nos seus ataques jornalísticos contra tradições do passado. O *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* já não é lido; ocorrem apenas os ditos maliciosos e epigramáticos nele contidos, fazendo esquecer a erudição considerável da obra e o mérito de ter concebido um "anti-Bossuet", uma história universal segundo conceitos puramente humanos: anti-Bossuet, aliás, no espírito estritamente pessimista do século XVII: a história revela-se, na definição de Voltaire, como "le tableau des crimes et des malheurs", merecendo ironia em vez de interpretação progressista. "Erudição e ironia" – já foi proposta essa definição para a historiografia de Voltaire, e a preponderância da ironia sobre a erudição provém do espírito lógico, cartesiano, do autor, da interpretação mais racional do que orgânica dos acontecimentos. Mas a maior das "pseudomorfoses" racionalistas do pensamento universal é a obra de Gibbon[1264]. "Erudição e ironia" é a sua fórmula também, mas a ironia não é a do panfletário e sim a do *gentleman* culto do século XVIII, que desdenha ligeiramente o passado bárbaro da humanidade, sem se poder defender de

uma leve admiração pelos tempos idos. A ironia de Gibbon não serve ao ataque; serve à autodefesa. Após a mocidade inquieta que quase o levou ao malogro, Gibbon, contemplando do alto do Capitólio as ruínas do Forum Romanum, concebeu, no dia 15 de outubro de 1764, a ideia de contar a história da destruição do Império. Essa anedota é por demais conhecida; imaginaram Gibbon como um romântico, chorando entre ruínas a grandeza do passado. Na verdade, aquela data tem outro sentido: em 1763 concluíra-se o tratado de paz de Hubertusburg, em que a França cedeu à Inglaterra os direitos sobre o Canadá e a Índia; fundou-se novo Império. Gibbon pensava, como racionalista autêntico, menos no passado do que no futuro; nos obstáculos formidáveis que a massa das tradições acumuladas opunha ao progresso, até o triunfo final da Razão. Gibbon sabia que muitas outras ruínas sobreviriam, nesse caminho, e uma angústia íntima lhe dizia que a casa aristocrática do *gentleman* inglês também seria ameaçada. Contra essa angústia defendeu-se Gibbon pela ironia, desmoralizando o passado consagrado. A ironia levou-o a uma atitude quase nietzschiana de "transvalorização de todos os valores"; lembrando-se das alegorias barrocas do "Triunfo da Religião na História", afirmou: "I have described the triumph of barbarism and religion." Gibbon estava consciente de que essa atitude inverteria todas as *fables convenues*, e a ironia voltariana não lhe parecia instrumento bastante forte; serviu-se da documentação imensa dos bolandistas e outros colecionadores barrocos para provar a tese blasfema de que os cristãos primitivos não eram mártires e sim revolucionários que o Estado devia perseguir e condenar. Contudo, o próprio cardeal Newman considerava-o como o mais competente entre os historiadores ingleses da Igreja. O estilo solene, algo barroco, de Gibbon não deve iludir a crítica: a *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* não é um grande panorama retórico da história universal, e sim uma obra de erudição séria. Onde Gibbon errou, não o fez por leviandade ou por espírito sectário, mas porque a ciência da sua época não lhe podia oferecer a documentação suficiente. Entre as obras existentes da historiografia é a sua a mais antiga das que ainda se podem consultar com proveito; é grande literatura, mas não é apenas literatura. O valor literário reside no estilo solene e no entanto deliciosamente irônico, no poder admirável de composição e construção, na coerência lógica dos inúmeros fatos relatados: decadência dos romanos,

ascensão do cristianismo, queda do Império pela aliança entre a Igreja e os bárbaros, a longa noite dos *dark ages* sobre a Europa ocidental, a sobrevivência precária da civilização antiga em Bizâncio e o fim definitivo do império pelos novos bárbaros, os turcos. A conclusão é a de Lucrezio, responsabilizando a religião por todos os males: "Tantum religio potuit suadere malorum." É uma conclusão rigorosamente lógica, lógica até demais. Gibbon não é responsável pela omissão dos fatores econômicos na história: a época inteira os ignorava. Mas é responsável pela incompreensão racionalista da relativa razão de ser de todas as fases históricas. A *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* é, em forma épica, a maior das tragédias históricas do Barroco; ou, antes, do Neobarroco, porque a eliminação do "mito religioso" do Barroco pelo racionalismo cartesiano já tornara incompreensível a catástrofe, privando-a da "catarse". O resultado seria uma nova vaga do predomínio do Mal no mundo: último vestígio do maniqueísmo de Bayle. E esse pessimismo historiográfico está em contradição evidente com o progressismo e pragmatismo da burguesia. Bacon parece totalmente esquecido.

A intenção da historiografia de Voltaire e Gibbon é destrutiva: pretende servir à eliminação das convenções filosóficas e sociais que o passado nos deixou, demonstrando-lhe o anacronismo absurdo. A eliminação do fator "Providência", sem substituí-lo por outro fator determinante, transformou a história em mera sucessão de fatos isolados, como átomos históricos. A própria ideia do progresso, tão cara ao século da Ilustração, não aparece naqueles panoramas da história universal. Por isso, a história é, para Voltaire, "le tableu des crimes et des malheurs"; e a Gibbon afigura-se um milênio e meio da história como períodos de "decline" permanente, o que não é perspectiva muito confortadora para o futuro. O pessimismo histórico de Voltaire e Gibbon é consequência da falta de leis históricas; o método cartesiano não admitira leis científicas fora do mundo físico-matemático; e a história perdeu o sentido.

Foi isso o que os românticos censuraram acerbamente; mas ao mesmo tempo criticaram o otimismo insensato do racionalismo que não teria reconhecido o caráter trágico da história. As duas censuras não se harmonizam bem; e Voltaire e Gibbon não foram otimistas. Na verdade, coexistiam no século XVIII duas atitudes perante a história: o otimismo progressista e o

pessimismo racionalista. O primeiro levou, evidentemente, ao reconhecimento de progressos contínuos no passado também, a uma certa revalorização desse passado e, afinal, até ao medievalismo dos pré-românticos e românticos. Neste sentido reabilitou-se o mérito do século XVIII pela descoberta do mundo histórico[1265]. A outra atitude, a pessimista, continha conceitos do Barroco. Na época da Ilustração, "história" significa uma série de convulsões e decisões trágicas no Reino do Mal. Por isso, o Barroco cultivou a tragédia histórica; mas pretendeu, ao mesmo tempo, fugir da história real, interpretando-a como mera ilusão, sonho inspirado pelo Demônio. Sentido tinha apenas a história sacra, a bíblica com a sua continuação até o Juízo final, porque dirigida pela Providência. Negando-se esta última, restou apenas o panorama "des crimes et des malheurs", do qual está ausente a força reguladora da razão cartesiana. Resulta o paradoxo – um dos muitos paradoxos na história das ideias – de que o cartesianismo historiográfico continua a atitude pessimista do Barroco em face da história.

O outro paradoxo, correspondente, é a criação – ou renovação – da ideia progressista da história por meio de uma transformação platônica e mística do cartesianismo. Este estabeleceria legislação matemática para os corpos, fossem eles animados ou não. O mundo das almas, rigorosamente separado do mundo físico, ficou sem apoio, a não ser na graça arbitrária de Deus. Transformar esse apoio incerto em apoio constante foi a reivindicação filosófica de Malebranche[1266]: um platônico de inclinações místicas que restabelece a independência do mundo ideal dos espíritos, apoiando-a na intervenção divina, contínua, em todas as ocasiões de contato com o mundo físico. O "ocasionalismo" de Malebranche, verdadeiro cartesianismo espiritualista, tem consequências surpreendentes. Nega ao "cogito, ergo sum", de Descartes, o caráter de certeza matemática, e contribui com isso para a reabilitação de conceitos científicos de caráter matemático, como são os históricos. A história, por sua vez, transforma-se em sucessão de intervenções divinas que já não tem, porém, a feição de milagres providenciais; essa sucessão constitui, por assim dizer, a lei histórica do ocasionalismo. Nem sequer é preciso acreditar realmente em Deus para aceitar essa salvação do sentido divino na história. Daí há apenas um passo para o otimismo da ideia do progresso automático.

A origem do progressismo encontra-se em correntes místicas; e isso não é paradoxal, porque a observação imparcial da vida e do mundo não levaria à ideia do progresso, e sim ao tragicismo histórico do Barroco. Os primeiros ataques contra esse pessimismo vieram da parte dos sectários da "Terceira Igreja". A grande esperança de Grotius, Comenius e de todos eles foi a reunião das Igrejas separadas, e a esse irenismo sacrificaram mais do que uma convicção dogmática. Sobretudo o dogma do pecado original sofreu toda espécie de atenuações pelagianas, semipelagianas, arminianas, até se transformar em dogma da igualdade de todos os homens, nascidos bons no seio da Igreja universal da Natureza. Os deístas colocaram essa Igreja de Religião Natural nos começos da história, sofrendo ela desde então as deturpações das religiões positivas, pela "frente dos sacerdotes". Os sectários e místicos, ao contrário, colocaram a Igreja universal no fim da história, como último resultado da evolução do cristianismo. Volta a ideia, já otimista e progressista, da *Ecclesia spiritualis*. Os sectários não negaram o cristianismo; imaginaram apenas a possibilidade de uma evolução progressista da religião cristã – e esse "apenas" revelou-se muito perigoso ao cristianismo. Lessing, na *Educação do gênero humano*, chegou à ideia de uma evolução da humanidade para além do cristianismo; fala de uma época na qual a humanidade não precisará da Bíblia; e o otimismo americano do século XIX condensar-se-á na fé em "novas Bíblias", fé de Emerson que era místico, aproximando-se do swedenborgianismo.

A ideia do progresso entrou na historiografia com Johannes Coccejus (1669): os conceitos "oeconomia temporum" e "processio regni", que os místicos empregaram para interpretar a seu modo o Apocalipse, empregou-os Coccejus para definir o processo histórico. Porém o mero progressismo não basta para conferir sentido à história; seria apenas pessimismo histórico às avessas. Era preciso substituir os objetivos misteriosos da Providência divina por outros valores finais da história; sem isso, o progressismo seria logo desmentido pelos fatos, voltando o pessimismo barroco. E se o pessimismo histórico do Barroco fosse despido dos seus acentos religiosos, então voltaria a ideia pagã dos ciclos históricos nos quais a humanidade se movimenta, chegando aos cumes da civilização só para voltar, logo depois, às origens bárbaras da História e recomeçar de novo. É a ideia de Maquiavel e Políbio. Eis o problema de Vico.

A história literária póstuma de Giambattista Vico[1267] é das mais curiosas. Durante a vida, o modesto padre napolitano ficou desconhecido. As suas ideias influíram poderosamente em Montesquieu, Herder, Hegel e Michelet, sem que os influenciados tivessem tido sempre ideia clara do influente. Quando, enfim, Benedetto Croce o redescobriu, revelando-o como um dos grandes gênios da humanidade, admitiu-se o gênio precursor de Vico, explicando-se o longo esquecimento de sua obra pela mistura esquisita de ideias antiquadas e ideias avançadas, de modo que os séculos XVIII e XIX não foram capazes de compreendê-lo. Com efeito, a forma de Vico é barroca, não somente a forma estilística, mas também a "forma do pensamento", o modo de pensar, enquanto os resultados não puderam ser plenamente compreendidos antes de ter aparecido a dialética hegeliana. Vico não é um grande escritor em sentido literário; é obscuro e confuso em parte porque a abundância de ideias não lhe permite encontrar expressão adequada, em parte porque a imaginação autenticamente poética de Vico excede as possibilidades da prosa. Às vezes, ele é fantástico, e não somente no estilo. Exibe toda a erudição bizarra do Barroco; e no próprio começo da sua filosofia da história aparecem os famosos ciclopes, morando nas florestas como individualistas selvagens. Esse Estado primitivo da humanidade acaba pela domesticação dos ciclopes: pelo temor dos deuses. Por meio de uma emancipação sucessiva segue-se à era dos deuses e dos heróis, e enfim a dos homens, com a plenitude da civilização. Mas já se preparam invasões de novos bárbaros que destroem tudo; e o ciclo histórico pode recomeçar de novo. Eis os famosos *ricorsi* de Vico: para os séculos XVIII e XIX, progressistas, foi esta a mais anacônica das suas ideias; não se acreditará na possibilidade de nova barbárie (a não ser o sindicalismo revolucionário de Georges Sorel). Com efeito, só em Nápoles, com a sua velha tradição filosófica e com a lembrança viva de inúmeras mudanças e derrotas históricas – gregos, romanos, bárbaros, bizantinos, árabes, normandos, franceses, espanhóis – foi possível conceber, em pleno século XVIII, essa teoria cíclica da história. Talvez o espetáculo da decadência italiana e do triste fim da grande civilização da Renascença também tenha influído na mente de Vico, aproximando-o de Maquiavel que não ignorava os ciclos históricos de Políbio. Em Maquiavel aprendeu Vico o método de usar a história romana como modelo de todas as histórias, como exemplo de uma

"storia ideale eterna". Mas em Vico, o termo "ideale" tem outro sentido. O filósofo napolitano não procura lições de política, e sim a própria "ideia" da história. É um platônico, rebelado contra o racionalismo anti-histórico de Descartes. Em compensação tem a maior consideração por Bacon – nesse neobaconismo reside parte da sua importância transcendental. Obedecendo aos conselhos do precursor inglês, Vico pretende limitar-se aos dados empíricos que a historiografia fornece, para chegar a leis de evolução histórica. Se Vico fosse um espírito seco, esse método tê-lo-ia levado ao positivismo. A sua imaginação poética não permitiu, porém, a abstração; demorou-se nas particularidades das épocas e das nações, reconheceu as diferenças raciais e nacionais, a "sapienza volgare" dos povos. Descobriu os valores particulares da poesia popular, personalidade histórica e coletiva, chegou a duvidar da poética de Homero, antecipando a estética de Herder e do romantismo. Tudo o que é abstração pareceu-lhe racionalização posterior, falsificação consciente ou inconsciente dos conceitos primitivos. Deste modo evitou os anacronismos típicos do século XVIII, tornando-se o precursor do historismo dos românticos alemães e de Hegel. Sabendo tirar conclusões tão "modernas" da sua teoria cíclica, Vico pretendeu no entanto ficar com a ortodoxia católica; à história sacra dos judeus concedeu um lugar fora do ciclo dos *ricorsi* – o que, no século XVIII, já é ciência anacrônica. Em compensação, esse "defeito" do pensamento vichiano aproxima-o dos sectários que tomaram a história sacra dos judeus como modelo da evolução futura do cristianismo. Essa aproximação permite situar Vico dentro das correntes de teoria política do seu tempo.[1268]

Em Maquiavel, a teoria cíclica da história também está de certo modo limitada, se bem que não por motivos de ortodoxia eclesiástica. O objetivo das lições políticas tiradas do ciclo funesto da história romana, é o estabelecimento de um Estado forte, capaz de impedir a decadência e a rebarbarização; o Estado forte garantirá o progresso político e econômico, necessário para salvar a civilização italiana. Maquiavel defende a burguesia das Repúblicas-Cidades do "Quattrocento" contra o nascente Barroco espanhol. Reconhecem-se no seu "passadismo" de humanista os germes de uma futura filosofia burguesa da história: o Estado como protetor e fiador do trabalho progressista dos seus súditos. Richelieu, Napoleão I, Fichte, Hegel são maquiavelistas nesse sentido, apologistas do absolutismo em favor da

burguesia. O grande opositor é o racionalismo cartesiano que não reconhece leis históricas, admitindo apenas leis naturais. Por isso, quando Hobbes pretendeu justificar o mesmo absolutismo, teve de recorrer à analogia entre a sociedade, composta de indivíduos, e o Universo, composto de átomos. De Locke até Rousseau e Fichte identificaram-se as reivindicações burguesas com as cláusulas do Direito natural, de uma maneira que contradiz todas as experiências históricas. Só Vico, o anticartesiano, teve a coragem de estabelecer leis históricas, independentes das leis da Natureza; salvou o maquiavelismo para os fins da burguesia. A filosofia da Natureza de Vico é pré-cartesiana; é baconiana, e por consequência pragmatista – pragmatismo que serve igualmente à burguesia e à historiografia. O século XVIII não compreendeu, porém, o realismo filosófico de Vico; e Montesquieu voltou a basear as leis da evolução histórica em fatores naturais – clima e raça. Contudo, o fato de Montesquieu ter conhecido obras de Vico já não se apresenta como mero acaso. Ambos, o criador da estética e jurisprudência comparadas e o autor das *Lettres persanes*, são relativistas; o relativismo histórico é a conclusão que tiram da "Querelle des anciens et des modernes." A grande preocupação do padre italiano e do aristocrata francês é o destino futuro da civilização, que significa para eles o resultado do trabalho dos séculos e o grande tesouro da humanidade. Neste sentido, o sacerdote ortodoxo é tão *moderne* e otimista como o *libertin* da Régence que se tornou pensador político.

Na mocidade, Montesquieu[1269]frequentava os círculos dos *libertins*; cultivou, ele mesmo, a poesia alegre ou obscena, e conservou sempre o hábito de falar e escrever em tom zombeteiro, espirituoso, tanto em ocasiões convenientes como não convenientes. As *Lettres persanes*, criticando a civilização da Régence do ponto de vista de um asiático esclarecido, são a obra-prima do relativismo céptico, que foi o último resultado da "Querelle des anciens et des modernes". Talvez fosse esse cepticismo que o levou a considerar a decadência e o fim das civilizações. Assim como outro *libertin*, Saint-Évremond, conservou Montesquieu o gosto pelos estudos históricos, especialmente pela história romana, considerada como fonte de lições de sabedoria política, nas tragédias de Corneille, nos ensaios de Saint-Évremond, e finalmente na historiografia do diletante Montesquieu, grande senhor, que, como Montaigne, vivia retirado na província.

Montesquieu é uma espécie de síntese de Montaigne e Corneille, *bonhomme* como aquele e dado aos grandes assuntos como este. Mas um Montaigne-Corneille que passara pelo otimismo modernista da "Querelle" e pelo alegre relativismo moral da Régence. Nem a política romana nem o cristianismo constituem, para ele, valores absolutos; o próprio homem está encarregado da tarefa de realizar os desígnios que se atribuíram outrora à Providência. Neste sentido é Montesquieu um anti-Bossuet. Gibbon também é um anti-Bossuet, e os dois historiadores têm um problema comum: preocupa-os a possibilidade da decadência da civilização aristocrática do seu tempo. Gibbon passara por angústias religiosas na mocidade: na sua solução do problema, a religião ocupará lugar preeminente, embora negativo. Montesquieu é da estirpe de Montaigne; dá menos atenção às influências nefastas da "superstição" do que às influências benéficas da Natureza. Filho da Natureza é o homem: é ela que o ajuda e eleva; e o homem prejudica-se a si mesmo, afastando-se das bases saudáveis, das origens. O abstrato Direito natural transforma-se, para Montesquieu, em concretas condições naturais da existência humana. As particularidades geográficas, o clima, as qualidades e os defeitos da raça, a correspondência ou não das instituições jurídicas e militares com aquelas condições – eis o que ocupa em Montesquieu o lugar da Providência de Bossuet; a religião tem apenas a mesma importância de várias outras repartições da administração pública. Montesquieu parece antecipar a Taine. Mas a perspectiva histórica é a oposta. Taine é um pessimista do fim do século XIX; tira o resumo de uma civilização burguesa que aborrece os seus instintos estéticos. Montesquieu é um otimista do século XVIII; à civilização aristocrática, que satisfaz o seus instintos de *bonhomme* culto e algo libertino, pretende indicar o caminho para a reconciliação com a Natureza. A harmonia montaigniana é o seu ideal, na vida particular e na vida pública – uma harmonia razoável que será o ideal de todos os intelectuais franceses. Nesse sentido, esboçou Montesquieu, no *Esprit des lois*, o quadro ideal da Constituição inglesa, pretensa harmonia perfeita entre os três poderes: executivo, legislativo e judiciário. Criou o ideal do liberalismo moderno. No fim do século, o *tory* Burke, defenderá os ideais de Montesquieu contra os revolucionários franceses. Os próprios ingleses chegaram, deste modo, a interessar-se pelas ideias "inglesas" de Montesquieu, nas quais os americanos basearam a sua Constituição.

Montesquieu é, no entanto, menos inglês do que se pensava. Os seus erros a respeito da Constituição inglesa não contam muito; se tivesse conhecido mais de perto a mistura pouco "natural" de dispositivos razoáveis e resíduos medievais na vida pública inglesa do século XVIII, teria escrito outras *Lettres persanes*. O ideal de Montesquieu, de uma harmonia entre Natureza e Razão, é um ideal francês; e francês é o método de sua exposição desse ideal. Sendo embora um grande diletante na literatura, Montesquieu é "homme de lettres" nato. Os estudos históricos e jurídicos só lhe servem de pontos de apoio. O resultado é literatura. As *Lettres persanes*: uma sátira mordaz, mas sempre elegante. As *Considérations*: um romance histórico. O *Esprit des lois*: uma solução de ensaios e aforismos. Montesquieu é uma das encarnações mais brilhantes do gênio literário francês. Desde Montesquieu, os "hommes de lettres" se arrogam o direito de opinar sobre as coisas da história, do Direito, da vida pública. A literatura francesa conquistou, com Montesquieu, "les grands sujets", ainda proibidos na época de La Bruyère; tornou-se política. Mas o ideal secreto dos literatos politizados será sempre o de Montesquieu: a vida particular independente do indivíduo esclarecido, garantida pela harmonia entre a Razão e a Natureza.

Em toda a parte, o século XVIII encontrou garantias de harmonia universal. As leis astronômicas de Newton garantiram a harmonia entre os movimentos dos corpos celestes. Em Leibniz, a harmonia apresenta-se preestabelecida, ordem divina do Universo. Realiza-se o sonho filosófico de Giordano Bruno. Do entusiasmo de Bruno reaparece uma parcela, aristocraticamente moderada, em Shaftesbury. Até os estoicos, tão sombrios no Barroco, tornam-se relativamente otimistas, confiantes na Natureza, como Vauvenargues. E os próprios maquiavelistas aceitam a ideia de um Universo filantrópico: entre os amigos de Shaftesbury encontra-se Bolingbroke, e de Bolingbroke provém o otimismo de Pope:

"Whatever is, is right."

Esta é, na boca do poeta mais classicista do século, a profissão de fé do classicismo liberal. É a base metafísica do futuro "laissez faire, laissez aller".

Assim com o primeiro classicismo, o do "siècle d'or", assim o classicismo internacional do século XVIII também é pseudomorfose estilística da nova classe dirigente, da burguesia, que imita os costumes aristocráticos. A decomposição da ascese cristã pelo novo otimismo permite enfim o reconhecimento por assim dizer oficial dos conceitos econômicos da burguesia. Em Mandeville, o egoísmo econômico já aparece como atitude legítima; em Adam Smith, todos os egoísmos em conjunto dão o resultado da harmonia preestabelecida da sociedade. "Watever is, is right", na vida social também. Dessa harmonia ficam, porém, excluídos os poetas, porque a sua atividade não tem sentido econômico. Começa, então, a separação entre a poesia e o público; os literatos profissionais saem dos salões, retirando-se para os *cafés* boêmios. Ao otimismo burguês, o poeta responde com a melancolia pessimista do pré-romantismo, sonhando com belezas medievais, com primitivismos populares, com o idílio exótico das ilhas no Pacífico, com os costumes bárbaros mas poéticos dos escoceses de Ossian e do Norte escandinavo. Com isso, fecha-se um ciclo: a melancolia e o pessimismo do Barroco voltam. A grande fonte, se bem que subterrânea, do sentimento pré-romântico é a mística, a dos iluministas franceses, a dos pietistas alemães, a dos metodistas ingleses; e a origem comum desses misticismos é a "Terceira Igreja". No pré-romantismo, o neobarroco cumpre a sua última tarefa destrutiva.

Por motivo da relação subterrânea entre o neobarroco no fim do século XVII e o pré-romantismo da segunda metade do século XVIII, não é possível determinar exatamente os começos do pré-romantismo. Revelando-se já em Marivaux, Richardson e no abbé Prévost, o pré-romantismo invade a mentalidade europeia desde os primeiros decênios do século, tendo como porta de entrada o romance, porque só este gênero não tinha tradição antiga e não podia nem devia obedecer a normas classicistas. Deste modo, o pré-romantismo acompanha a Ilustração: esta é a expressão da burguesia que se emancipa do feudalismo; aquele é a expressão de *Intelligentzia* que se emancipa da sociedade.

Pela atitude da sua classe dirigente, o século XVII é otimista e classicista. Pela atitude da sua classe intelectual, o século XVIII é melancólico e pré-romântico. O pré-romantismo é o reverso da Ilustração; e o reverso do pré-romantismo será a Revolução da burguesia. O pré-romantismo não é – como a nomenclatura infeliz sugere – a preparação do Romantismo, mas o companheiro antiético da Ilustração classicista. A síntese dessa contradição dialética é, no fim do século, o novo classicismo de Goethe, Alfieri e Chénier: espécie de classicismo pré-romântico ou pré-romantismo classicista. Na perspectiva da literatura universal, os classicistas Goethe e Alfieri já são românticos. Chénier só será descoberto um quarto de século depois de sua morte, em pleno romantismo.

1144 P. Hazard: *La crise de la conscience européenne.* 3 vols. Paris, 1935.

1145 H. Gillot: *La querelle des ancients et des modernes en France, de la "Defense et Illustration de la Langue française" aux "Parallèles des anciens et des modernes".* Paris, 1914.

1146 Charles de Marguetel de Saint-Denis, sieur de Saint-Évremond, 1616-1703.
Comédie des Académistes pour la réformation de la langue française (1643, publ.1650); *Réflexions sur les divers génies du peuple romain dans les différents temps de la republique* (1663); *De la tragédie ancienne et moderne* (1672); *Sur les poèmes des anciens* (1685); *Du merveilleux qui se trouve dans les poèmes des anciens* (1688).
W. Melville Daniels: *Saint-Évremond en Anglaterre.* Paris, 1907.
A.-M. Schmidt: *Saint-Évremond ou L'humaniste impur.* Paris, 1932.

1147 Sir William Temple, 1628-1699.
Miscellanea (1680, 1690, 1701); *Upon Ancient and Modern Learning* (1692); *Letters* (edit. por Swift, 1701-1703).
Edição por J. E. Spingarn, Oxford, 1909.
C. Marburg: *Sir William Temple.* Chicago, 1929.

1148 Antoine Houdart de La Motte, 1672-1731.
Odes (1707); *Fables* (1719) – *Les Macchabées* (1721); *Inês de Castro* (1723)*; Oedipe* (1730) – *Dicours sur la poésie* (1707) – *Reflexions sur la critique* (1715).
P. Dupont: *Un poète philosophe au commencement du XVIIIe siècle: Houdart de La Motte.* Paris, 1898.

1149 Fr. Heer: *Europäische Geistesgeschichte.* Stuttgart, 1953.

1150 Francesco Redi, 1626-1694.

Bacco in Toscana (1685); *Opere* (Venezia, 1712).
F. Micheli Pellegrini: *Francesco Redi.* Firenze, 1911.
V. Viviani: *Vita e opere di Francesco Redi.* Firenze, 1924.

1151 G. Toffanin: *L'eredità del Rinascimento in Arcadia.* Bologna, 1923.
M. Fubini: "Arcadia e iluminismo". (In: *Questioni e correnti di storia letteraria.* Edit. por A. Momigliano. Milano, 1949.)

1152 Francesco de Lemène, 1626-1704.
Trattato di Dio (1684); *Poesie Diverse* (1726).
A. Oliva: *Francesco de Lemene nella letteratura del suo secolo.* Milano, 1929.

1153 Benedetto Menzini, 1646-1704.
Rime (1674); *Poesie liriche* (1680).
R. A. Gallenga-Stuart: *Benedetto Menzini.* Bologna, 1899.
I. Rago: *Benedetto Menzini e le sue satire.* Napoli, 1901.

1154 Alessandro Guidi, 1650-1712.
Poesie liriche (1671); *Rime* (1704).
T. L. Rizzo: *Alessandro Guidi.* Lecce, 1928.

1155 Carlo Innocenzio Frugoni, 1692-1768.
Opere (10 vols., 1779).
C. Calcaterra: *Storia della poesia frugoniana.* Genova, 1920.
A. Equini: *Carlo Innocenzio Frugoni.* 2 vols. Palermo, 1920/1921.

1156 Paolo Rolli, 1687-1765.
Rime (1717); *Poetici componimenti* (1753).
Edição (com introdução biográfico-crítica) por C. Calcaterra, Torino, 1926.
T. Valesse: *Paolo Rolli in Inghilterra*. Millano, 1938

1157 Cf. nota 1187.

1158 G. Toffanin: *L'Arcadia. Saggio storico.* Bologna, 1946.

1159 Cf. "Poesia e teatro da Contra-Reforma", nota 775.

1160 V. Cian: *Italia e Spagna nel secolo XVIII.* Torino, 1896.

1161 Nicolás Fernández de Moratín, 1737-1780.
Lucrecia (1763); *Hormesinda* (1770); *Guzmán el Bueno* (1777); – *El poeta* (1784).
J. M. Cossío: *Los toros en la poesía castellana.* Madrid, 1931.

1162 Juan Pablo Forner, 1754-1797.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXIII.
M. Jiménes Salas: *Vida y obra de Juan Pablo Forner.* Madrid, 1944.

1163 Pedro Antônio Correia Garção, 1724-1772.
Obras poéticas (1778).
Teóf. Braga: *A Arcádia Lusitana.* Porto, 1899.

1164 Francisco Manuel do Nascimento (nome arcádico: Filinto Elísio), 1734-1819.
Teóf. Braga: *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia.* Porto, 1901.

1165 Manuel Maria Barbosa du Bocage, 1765-1805.
Rimas (1791, 1799, 1804); *Mágoas Amorosas de Elmano* (1805).
Edição (com biografia por Teófilo Braga), 8 volumes, Porto, 1875/1876.
Teóf. Braga: *Bocage. Sua Vida e Época Literária.* 2.ª ed. Porto, 1902.
Vit. Nemésio: *Vida de Bocage. A poesia de Bocage.* Lisboa, 1943.

1166 Tomás Antônio Gonzaga, 1744-1810.
Marília de Dirceu (1792).
Edição crítica por A. Rodrigues Lapa. S. Paulo, 1942.
Tr. de Araripe Júnior: *Dirceu.* Rio de Janeiro, 1890.
Teóf. Braga: *Filinto Elísio e os Dissidentes da Arcádia.* Porto, 1901.
J. Veríssimo: Prefácio da edição de *Marília de Dirceu.* Rio de Janeiro, 1908.

1167 Mihaly Vitéz Csokonai, 1773-1805.
Batrachomyomachia (1791); *Canções anacreônticas* (1802); *Dorothea* (1804); *Odes* (1805).
Edição: 3 vols., Budapest, 1924.
J. Haraszti: *Csokonai Vitéz.* Budapest, 1880.
Z. Ferenczi: *Csokonai Vitéz Mihaly.* Budapest, 1907.

1168 Kristian Donalitius, 1714-1780.
As Estações (1745).
Edição por J. Nesselmann, Koenigsberg, 1869.
A. Schleier: *Christian Donalitius, litauischer Dichter.* Petersburg, 1865.
F. Tetzener: "Christian Donalitius". (In: *Altpreussische Monatsschrift,* XXXIV, 1897.)

1169 F. Ausfeld: *Die deutsche anakreontische Dichtung des 18. Jahrunderts.* Strasbourg, 1907.

1170 Johann Christian Günther, 1695-1723.
Gedichte (1724).
Edição por W. Kraemer, Leipzig, 1930/1937.
A. Heyer e A. Hoffmann: *Günthers Leben.* Leipzig, 1909.

W. Kraemer: *Das Leben des schlesischen Dichters Johann Christian Günther.* Godesberg, 1950.

1171 Friedrich Hagedorn, 1708-1754.
Oden und Lieder (1742).
H. Schuster: *Hagedorn und seine Bedeutung fuer die deutsche Literatur.* Leipzig, 1882.

1172 Johann Ludwig Gleim, 1719-1803.
Versuch in scherzhaften Liedern (1745); *Kriegslieder von einem preussischen Grenadier* (1758).
K. Becher: *Gleim, der Grenadier, und seine Freunde.* Berlim, 1919.

1173 Salomon Gessner, 1730-1788.
Daphnis (1754); *Idyllen* (1756, 1772); *Der Tod Abels* (1758).
F. Bergmann: *Salomon Gessner.* Muenchen, 1913.
J. Hibberd: *Salomon Gessner.* Cambridge, 1976.

1174 François-Joachim de Pierre de Bernis, 1715-1794.
Poésies diverses (1744); *Les quatre saisons ou "Les Géorgiques" françaises* (1763).
C. A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi.* Vol. VIII.

1175 Abbé Jacques Delille, 1738-1813.
Les Jardins ou L'art d'embellir les paysages (1782); *L'Homme des champs* (1802); *Les trois règnes de la Nature* (1809); *La conversation* (1812).
L. Audiat: *Un poète oublié: Jaques Delille.* Paris, 1902.

1176 Louis de Fontanes, 1757-1821.
Fragment d'un poème sur la Nature et l'Homme (1777); *Essai sur l'astronomie* (1788); *Les tombeaux de Saint-Denis* (1817).
A. Wilson: *Fontanes.* Paris, 1928.

1177 Philip Creutz, 1731-1785.
Atis och Camilla (1761).
G. Castrén: *Philip Creutz.* Stockholm, 1917.

1178 A. H. Lindgren: *Sveriges vittra storhetstid.* 2 vols. Stockholm, 1895/1896.
O. Levertin: *Fran Gustaf IIIs dagar.* 2.ª ed. Stockholm, 1897.

1179 Johan Henrik Kellgren, 1751-1795.
Tragédias, em colaboração com o rei Gustaf III: *Drottning Kristina* (1784); *Gustav Wasa* (1786); *Gustaf Adolf och Ebba Brahe* (1788).
O. Sylwan: *Johan Henrik Kellgren.* 2.ª ed. Stockholm, 1939.

1180 Anna Maria Lenngren, 1754-1817.
Skaldeförsök (poemas reunidos em 1819).
K.Warburg: *Anna Maria Lenngren.* 2.ª ed. Stockholm, 1917.
A. Blanck: *Anna Maria Lenngren, poet och pennskraft.* Stockholm, 1922.

1181 Carl Mikael Bellman, 1740-1795.
Fredmans epistlar (1790); *Fredmans sanger* (1791); *Fredmans handskrifter* (1813).
Edição completa (com as composições musicais do poeta) por J. G. Carlén, 5 vols., Stockholm, 1856/1861.
Edição crítica da Bellman Selskab, 3 vols., Stockholm, 1921.
O. Levertin: *Diktare och droemmare.* Stockholm, 1898.
N. Erdmann: *Carl Mikael Bellman.* Stockholm, 1899.
F. Niedner: *Bellman, der schwedische Anakreon.* Berlin, 1905.
O. Sylwan: *Bellman och Fredmans epistlar.* Stockholm, 1943.
A. Blanck: *Carl Mikael Bellman.* Stockholm, 1948.
N. Afzelius: *Myt och bild, studier i Bellmans dikt.* Stockholm, 1964.

1182 P. Raffaelli: *Il melodramma in Italia, dall'anno 1600 fino ai nostri giorni.* Firenze, 1881.
A. Solerti: *Le origini del melodramma.* Torino, 1903.

1183 Antônio José da Silva, o Judeu, 1705-1739.
Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança (1733); *Esopaida* (1734); *Anfitrião* (1736); *Guerras do Alecrim e da Manjerona* (1737).
Edição por João Ribeiro, 4 vols., Rio de Janeiro, 1910/1911.
J. Lúcio de Azevedo: "O poeta Antônio José da Silva e a Inquisição". (In: *Novas Epanáforas. Estudos de História e Literatura.* Lisboa, 1932.)
C. H. Frèches: "Introduction au théâtre du Judeu". (in: *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, Lisboa, I/1, 1950. e II/1, 1950.)

1184 Ramón de la Cruz, 1731-1794.
Hospital de la moda (1762); *Los aguadores de Puerta Cerrada* (1762); *El barbero* (1764); *La Plaza mayor por Navidad* (1765); *El Prado por la noche* (1765); *El teatro por dentro* (1768); *Las castañeras picadas* (1787); etc., etc.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXIII.
E. Cotarelo: *D. Ramón de la Cruz y sus obras.* Madrid, 1899.
A. Hamilton: *A Study of Spanish Manners, 1750-1800, from the Plays of Ramón de la Cruz.* Urbana, Ill., 1926.

1185 Giambattista Lorenzi, c. 1719-1805.
L'idolo cinese (1767); *La luna abitata* (1768); *Il Socrate immaginario* (1775), etc.
M. Scherillo: *Storia letteraria dell' opera buffa napoletana.* Napoli, 1883.
B. Croce: *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo.* 2.ª ed. Bari, 1916.

1186 M. Fehr: *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes.* Zurich, 1912.

1187 Pietro Metastasio (pseudônimo de Pietro Trapassi), 1698-1782. (Cf. nota 1157)
Poesias: *La libertà* (1733); *Palinodia* (1746); *La Partenza* (1749); etc.
Melodramas: *Didone abbandonata* (música de A. Scarlatti, Sarti, etc.; 1724); *Catone in Utica* (música de Jommelli, etc.; 1727); *Ezio* (música de Haendel, Jommelli, Gluck, etc.; 1728); *Semiramide* (música de Porpora, Jommelli, Sacchini, Cimarosa, etc.; 1729); *Adriano in Siria* (música de Pergolese, Gallupi, etc.; 1731); *Issipile* (música de Caldara, Pergolese, etc.; 1732); *Olimpiade* (música de Pergolese, Caldara, Jommelli, Galluppi, Cimarosa, etc.; 1733); *Demofoonte* (música de Jommelli, Galluppi, etc.; 1733); *La clemenza di Tito* (música de Leo, Sarti, Mozart; 1734); *Achille in Sciro* (música de Caldara, Sarti, Jommelli; 1736; *Temistocle* (1736); *Attilio Regolo* (1740).
Oratórios: *Sant' Elena al Calvario* (1731); *Morte d'Abele* (1732); *Giuseppe riconosciuto* (1733); *Gioas re di Giuda* (1735).
Edição dos melodramas por F. Nicolini, 4 vols., Bari, 1920/1921.
Poesias escolhidas, edit. por E. Bettazzi, Torino, 1912.
A única edição das obras completas, em 12 vols., é a de Paris, 1780/1782.
F. de Sanctis: "Saggio sul Metastasio". (In: *La nuova Antologia,* 1781.)
P. Arcari: *L'arte poetica di Pietro Metastasio.* Milano, 1902.
A. De Gubernatis: *Pietro Metastasio.* Firenze, 1910.
L. Russo: *Pietro Metastasio.* Pisa, 1915.
G. Natali: *La vita e le opere de Pietro Metastasio.* Livorno, 1923.
M. Apollonio: *Metastasio.* Milano, 1930.
Cl. Varese: *Saggio sue Metastasio.* Firenze, 1950.
O. Calcaterra: *Poesia e Canto. Studi sulla poesie melica italiana e sulla favola per la musica.* Bologna, 1951.

1188 A. Trigiani: *Il teatro raciniano e i melodrammi di Metastasio.* Torino, 1951.

1189 Henry Purcell, 1659-1695.
R. E. Moore: *Henry Purcell and the Restoration Theatre*. London, 1961.

1190 D. Canfield Fisher: *Corneille and Racine in England.* New York, 1904.

1191 C. Charlanne: L*'influence française en Anglaterre au XVIIe siècle.* Paris, 1906.

1192 D. H. Miles: *The influence of Molière on Restoration Comedy.* New York, 1910.

1193 A. F. B. Clark: *Boileau and the French Classical Critics in England.* Paris, 1925.

1194 Cf. "Pastorais, epopeias, epopeia herói-cômica e romance picaresco", nota 874.

1195 A. C. Sprague: *Beaumont and Fletcher on the Restoration Stage.* Cambridge, Mass., 1926.

J. H. Wilson: *The Influence of Beaumont and Fletcher on Restoration Drama.* Columbus, Oh., 1928.

1196 Sir William Davenant, 1606-1668.
Poema épico *Gondibert* (1651).
Tragedy of Albovine (1629); *The Siege of Rhodes Made a Representation by the art of Prospective in Scenes, And the story sung in Recitative Musick* (1656); *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (1658); *The Tempest or the Enchanted Island* (1670).
A. Harbage: *Sir William Davenant.* Philadelphia, 1935.
A. H. Nethercot: *Sir William Davenant.* London, 1939.

1197 John Dryden, 1631-1700.
Poesia: *Astraea Redux* (1660); *Annus Mirabilis* (1667); *Absalom and Achitophel* (1681/1682); *The Medall* (1682); *Mac Flecknoe, or a Satyr upon the True-Blew-Protestant Poet* (1682); *Religio Laici* (1682); *To the Memory of Mr. Oldham* (1684); *Threnodia Augustalis* (1685); *To the Pious Memory of Mrs. Anne Killigrew* (1686); *The Hind and the Panther* (1687); *A Song for St. Cecília's Day* (1687), *Alexander's Feast* (1697).
Traduções: *The Satires of Juvenal and Persius* (1693); *The Works of Virgil* (1697); *Fables Ancient and Modern* (1700).
Teatro: *The Rival Ladies* (1664); *The Indian Queen* (1665); *The Indian Emperor* (1667); *Secret Love or the Maiden Queen* (1668); *The Wild Gallant* (1669); *Tyrannick Love* (1670); *The Conquest of Granada by the Spaniards* (1670); *The Mock-Astrologer* (1671); *Almanzor and Almahide* (1672); *Mariage à la Mode* (1673); *Aureng-Zebe* (1676); *All for Love, or the Word well Lost* (1678); *Mr. Limberham* (1680); *The Spanish Friar* (1681); *Amphitryon* (1690); *Don Sebastian, King of Portugal* (1690); *King Arthur* (1691); *Cleomenes* (1692).
Prosa: *Of Dramatic Poesie* (1668); *The Grounds of Criticism in Tragedy* (1679); *Examen Poeticum* (Dedication) (1693); *Preface to Fables Ancient and Modern* (1700).
Edição das Obras completas por G. Saintsbury, 18 vols., Edinburg, 1882/1892.
Edição das Obras poéticas por W. D. Christie e C. H. Firtl, Oxford, 1911.
Edição das Obras dramáticas por M. Summers, 6 vols., London, 1931/1932.
Edição dos ensaios críticos por W. P. Ker, 2.ª ed., 2 vols., Oxford, 1926.
G. Saintsbury: *John Dryden.* London, 1881.
R. Garnett: *The Age of Dryden.* 2.ª ed. London, 1907.
M. Van Doren: *The Poetry of John Dryden.* 2.ª ed. New York, 1931.
L. I. Bredvold: *The Intellectual Milieu of John Dryden.* Ann Arbor, 1938.
K. Young: *John Dryden.* London, 1954.
Ch. C. Ward: *The Life of Dryden.* Chapel Hill, N. C., 1961.

1198 A. Nicoll: *A History of Restoration Drama, 1600-1700.* Cambridge, 1923.
A. Nicoll: *A History of Early Eighteenth Century Drama, 1700-1750.* Cambridge, 1925.

1199 B. Dobrée: *Restoration Tragedy.* Oxford, 1929.

1200 Cf. nota 1251.

1201 Cl. Brooks: "A Note on the Death of Elizabethan Tragedy". (In: *Modern Poetry and the Tradition.* Chapel Hill, 1939.)

1202 Thomas Otway, 1652-1685.
Don Carlos Prince of Spain (1676); *The Orphan* (1680); *The Soldiers Fortune* (1681); *Venice Preserv'd* (1682).
Edição por J. C. Ghosh, 2 vols., Oxford, 1932.
R. G. Ham: *Otway and Lee.* New Haven, 1931.
A. M. Taylor: *Next to Shakespeare. Otway's Venice and Orphan.* Durham, N. C., 1950.

1203 Nathaniel Lee, c. 1653-1692.
The Rival Queens (1677); *Theodosius* (1680); *Caesar Borgia* (1680); *The Massacre of Paris* (1690).
R. G. Ham: *Otway and Lee.* New Haven, 1931.

1204 Nicholas Rowe, 1674-1718.
Tamerlane (1702); *The Fair Penitent* (1703); *Tragedy of Jane Shore* (1714); *Tragedy of Lady Jane Grey* (1715); *The Works of William Shakespeare* (1709).
Edição parcial (*Tamerlane, Fair Penitent* e *Jane Shore)* por J. R. Sutherland, London, 1929.
O. Jutze: *Nicholas Rowe.* Leipzig, 1910.

1205 B. Dobrée: *Restoration Comedy.* Oxford, 1924.

1206 Sir George Etherege, c. 1633-1691.
The Comical Revenge (1664); *The Man of Mode* (1676), etc.
F. S. Mac Camie: *Sir George Etherege. A Study in Restoration Comedy.* Cedar Rapids, 1931.

1207 William Wycherley, 1640-1715.
Love in a Wood, or St. James' Park (1671); *The Gentleman Dancing-Master* (1672); *The Country Wife* (1675), *The Plain Dealer* (1677).
Edição por M. Summers, 4 vols., London, 1924.
Ch. Perronat: *Wycherley, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1921.
W. Connely: *Browny Wycherley.* New York, 1930.

1208 Cf. "Pastorais, epopeias, epopeia herói-cômica e romance picaresco", nota 876.

1209 J. Symons: "Restoration Comedy". (In: *Kenyon Review,* VII/2, 1945.)

1210 William Congreve, 1670-1729.

The Old Bachelor (1693); *The Double Dealer* (1694); *Love for Love* (1695); *The Mourning Bride* (1697); *The Way of the World* (1700).
Edições por M. Summers, 4 vols., London, 1923, e por F. W. Bateson, London, 1930.
D. Protopopescu: *William Congreve, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1924.
D. C. Taylor: *William Congreve.* Oxford, 1931.
I. C. Hodges: *William Congreve, the Man.* New York, 1944.

1211 John Vanbrugh, 1664-1726.
The Relapse (1697); *The Provok'd Wife* (1697); *The confederacy* (1705); *The Provoked Husband* (1718), etc.
Edição por B. Dobrée e G. Webb, 4 vols., London, 1927.
M. Dametz: *John Vanbrughs Leben und Werke.* Wien, 1898.

1212 George Farquhar, 1677-1707.
The Constant Couple (1699); *Sir Harry Wildair* (1701); *The Inconstant* (1702); *The Twin-Rivals* (1702); *The Recruiting Officer* (1706); *The Beaux' Stratagem* (1707).
Edição por C. Stonehill, 2 vols., London, 1930.
H. E. Perry: *The Comic Spirit in the Restoration Drama.* New Haven, 1925.
W. Connely: *Young George Farquhar. The Restoration at Twilight.* London, 1949.

1213 W. Archer: *The Old Drama and the New.* New York, 1929.

1214 J. Palmer: *The Comedy of Manners.* London, 1913.

1215 John Wilmot, Earl of Rochester, c. 1647-1680.
Sodom or the Quintessence of Debauchery (1684?; a edição original não existe; editado por L. S. A. M. Roemer, Paris, 1904); *Poems on Several Occasions, with Valentinian, a tragedy* (1691).
Edição por J. Hayward, London, 1926.
V. de S. Pinto: *Rochester. Portrait of a Restoration Poet.* London, 1935.
Ch. Williams: *Rochester.* London, 1935.
J. H. Wilson: *Court Wits of the Restoration.* Princeton, 1948.

1216 Samuel Pepys, 1633-1703.
Diary (1 de janeiro de 1660 a 31 de maio de 1669; primeira publicação por Lord Braybrooke em 1825).
A primeira edição completa e inexpurgada do *Diary* e a de R. Latham e W. Matthews, 11 vols., London, 1970 sgg.
G. Bradford: *The soul of Samuel Pepys.* Boston, 1924.
A. Bryant: *Samuel Pepys.* 4 vols. Cambridge, 1933/1938 (2.ª edição, 1947/1949).
C. S. Emden : *Pepys himself*. London, 1963.

1217 J. W. Krutch: *Comedy and Conscience after the Restoration.* New York, 1924.

1218 G. S. Alleman: *Matrimonial Laws and the Materials of Restoration Comedy.* Wallingford Pe., 1942.

1219 E. E. Stoll: "The Beau Monde at the Restoration". (In: *From Shakaspeare to Joyce.* New York, 1944.)

1220 Mary Pierrepont, lady Montagu, 1689-1762.
Letters (1763).
G. Paston: *Lady Mary Montagu and Her Times.* London, 1907.
I. Barry: *Portrait of Lady Mary Montagu.* London, 1928.

1221 François de Salignac de la Mothe-Fénelon, 1651-1715. (Cf. "O barroco protestante", nota 920.)
Traité de l'education des filles (1687); *Lettre à Louis XIV* (1693); *Les Maximes de Saints* (1695); *Telémaque* (1699); *Dialogues des Morts* (1700, 1712, 1718); *Lettre à l'Académie française* (1716), etc., etc.
H. Bremond: *Apologie pour Fénelon.* Paris, 1910.
A. Chérel: *Fénelon au XVIIIe siècle en France.* 2 vols. Paris, 1918.
A. Chérel: *Fénelon ou La religion du pur amour.* Paris, 1934.
E. Carcassonne: *Fénelon.* Paris, 1946.

1222 Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, 1675-1755.
Mémoires (primeiras publicações, 1788/1789 e 1791; primeira publicação completa 1829/1830).
Edição por A. de Boislisle, J. de Boislisle e L. Levestre, 43 vols., Paris, 1879/1931.
H. Taine: "Saint-Simon, 'Les Mémoires'." (In: *Essais de critique et d'histoire,* 5.ª ed. Paris, 1887.)
A. Le Breton: *La comédie humaine de Saint-Simon.* Paris, 1914.
P. Adam: *La langue du duc de Saint-Simon.* Paris, 1921.
E. Auerbach: *Mimesis.* Bern, 1946.
F. R. Bastide: *Saint-Simon par lui-même.* Paris, 1953.
Mme. Saint-René Taillandier: *En compagnie de Saint Simon.* 2 vols. Paris, 1953.

1223 Jean-Baptiste Rousseau, 1671-1741.
Oeuvres poétiques (Épitres, Épigrammes, Odes, Cantates, etc.) (1743).
H. A. Grubbs: *Jean-Baptiste Rousseau.* Paris, 1941.

1224 Jean-Jacques Le Franc de Pompignan, 1709-1784.
Poésies sacrées (1751).
F. A. Duffo: *Jean-Jacques Le Franc, marquis de Pompignan, poète et magistrat.* Paris, 1915.

1225 Jacques-Charles-Louis de Clinchamp de Malfilâtre, 1732-1767.

Églogues; *Narcisse dans l'île de Vénus; Le soleil fixe au milieu des planètes* (1759).

1226 Jean de La Bruyère, 1645-1696.
Les Caracteres de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Moeurs de ce siècle (1688 última edição, 1694).
Edição por G. Servois, 2ª ed., 6 vols. Paris, 1923.
M. Lange: *La Bruyère, critique des conditions et des institutions sociales.* Paris, 1909.
E. Magne: *La Bruyère.* Paris, 1914.
G. Michaut: *La Bruyère et Theophraste.* Paris, 1936.

1227 Philippe Néricault Destouches, 1688-1754.
L'Ingrat (1712); *L'Irrésolu* (1713); *Le Médisant* (1715); *Le philosophe marié* (1727); *Le Glorieux* (1732); *Le tambour nocturne* (1736); *L'Ambitieux* (1737).
E. Lindemann: *Destouches' Leben und Werke*. Greifswald, 1896.
J. Hankiss: *Ph. N. Destouches, l'homme et l'oeuvre.* Debreczen, 1920.

1228 Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée, 1692-1754.
Le préjugé à la mode (1735); *Mélanide* (1741); *L' école des mères* (1744); etc.
G. Lanson: *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante.* 2.ª ed. Paris, 1903.

1229 Cf. "Antibarroco", nota 1143.

1230 Florent Carton, dit Dancourt, 1661-1725.
Le chevalier à la mode (1687); *La maison de campagne* (1688); *Les bourgeoises à la mode* (1692); *Les bourgeoises de qualité* (1700); *Le galant jardinier* (1704); *Les agioteurs* (1710).
Ch. Barthélemy: *La bourgeoisie et le paysan sur le théâtre du XVIIe siècle; la comedie de Dancourt.* Paris, 1883.
J. Lemaître: *La comédie aprés Molière et le théâtre de Dancourt.* 2.ª ed. Paris, 1903.

1231 Charles Rivière-Dufresny, 1648-1724.
L'esprit de contradiction (1700); *La joyeuse* (1709); *La coquette de village* (1715); *La réconciliation normande* (1719).
W. Domann: *Dufresny's Lustspiele.* Leipzig, 1904.

1232 Alexis Piron, 1689-1773.
La Métromanie (1738).
P. Chaponnière: *Piron, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1910.

1233 Louis Gresset, 1709-1777.
Vert-Vert (1734); *Le méchant* (1747).
J. Wogue: *Gresset, sa vie et ses oeuvres.* Paris, 1894.

1234 Diego de Torres y Villarroel, 1693-1770.

Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del dr. don Diego de Torres y Villarroel (1743/1758).

Edição por F. de Onís (Clásicos Castellanos).

A. García Boiza: *Don Diego de Torres y Villarroel. Ensayo biográfico.* Salamanca, 1911.

S. B. Hallonquist: *Diego de Torres y Villarroel.* New York, 1949.

1235 José Francisco de Isla, 1703-1781.

Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas (1758/1770); tradução do *Gil Blas* (1787).

Edições: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XV, e por V. E. Lidforss, Leipzig,1885.

P. Gandeau: *Le Père Isla et son Fray Gerundio.* Paris, 1891.

1236 Alain-René Lesage, 1668-1747.

Le diable boiteux (1707); *Crispin, rival de son maître* (1707); *Turcaret* (1709); *Gil Blas de Santillane* (1715/1735); tradução do *Guzman d'Alfarache* (1732); etc.

Edição do *Gil Blas* por A. Dupouy. Paris, 1935.

F. Brunetière: "Autour de 'Turcaret'". (In: *Les époques du théâtre français.* Paris, 1892.)

E. Lintilhac: *Lesage.* Paris, 1893.

J. Galli: *Le réalisme pittoresque chez Lesage et ses prédecesseurs.* Genoble, 1910.

I. Cassou: "Lesage". (In: *Tableau de la Littérature Française, de Corneille à Chénier.* Paris, 1939.)

1237 Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, 1688-1763. (Cf. "Classicismo racionalista", nota 1274.)

Arlequin poli par l'amour (1720); *Surprise de l'amour* (1722); *La double inconstance* (1723); *L'île des esclaves* (1725); *La seconde surprise de l'amour* (1728); *La nouvelle colonie* (1729); *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730); *L'école des mères* (1732); *Les serments indiscrets* (1732); *L'heureux stratagème* (1733); *La mère confidente* (1735); *Le legs* (1736); *Les fausses confidences* (1737); *L'épreuve* (1740); *Le préjugé vaincu* (1746); *Pharsamon* (1712; publ. 1737); *La vie de Marianne* (1731/1741); *Le paysan parvenu* (1735/1736); *Iliade travestie* (1716).

Edição das peças por M. Arland, 2 vols., Paris, 1949.

F. Brunetière: "Marivaux". (In: *Études critiques sur l'histoire de la literature française.* Vol. II. Paris, 1881.)

G. Larroumet: *Marivaux, sa vie et ses oeuvres.* Paris, 1882 (2.ª edição 1894).

F. Brunetière: "Marivaux". (In: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.* Vol. III. Paris, 1883.)

J. Lemaître: *Impressions de théâtre*. Vol. II. Paris, 1889.

J. Lemaître: *Impressions de théâtre*. Vol. IV. Paris, 1891.

G. Dechamps: *Marivaux.* 2.ª ed. Paris, 1907.

E. Meyer: *Marivaux.* Paris, 1930.

M. Turnell: "Marivaux". (In: *Scrutiny,* XV/1, 1947.)

C. Roy: *Lire Marivaux.* Paris, 1947.

M. Arland: *Marivaux.* Paris, 1950.
F. Deloffre: *Marivaux et le marivaudage.* Paris, 1953.
P. Gazagne: *Marivaux par lui-même.* Paris, 1955.

1238 S. Fiske Kimball: *The Creation of the Rococo.* Philadelphia, 1943.

1239 P. Jessen: *Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen.* Berlin, 1894.

1240 R. Sedlmaier: *Grundlagen der Rokokoornamentik in Frankreich.* Wien, 1917.
H. Rose: *Späcktbarock.* Berlin, 1922.

1241 E. Ermatinger: *Barock und Rokoko.* Leipzig, 1926.
H. Cysarz: "Literarisches Rokoko". (In: *Welträtsel im Wort.* Wien, 1948.)

1242 F. Schuerr: *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur.* Leipzig, 1928.

1243 Jean Donneau de Visé, 1638-1710.
P. Mélèse: *Donneau de Visé, fondateur du "Mercure galant".* Paris, 1936.

1244 Antoine de la Fosse, 1653-1708.
Manlius Capitolinus (1698).
A. Johnson: *La Fosse, Otway, Saint-Réal, origines et transformations d'un thème tragique.* Paris, 1901.

1245 Prosper Jolyot de Crébillon, 1674-1762.
Idoménée (1706); *Atrée et Thyeste* (1707); *Rhadamiste et Zénobie* (1711); *Xerxès* (1714); *Sémiramis* (1717).
M. Dutrait: *Étude sur la vie et le théâtre de Crébillon.* Bordeaux, 1895

1246 Anthony Hamilton, 1646-1720.
Mémoires de la vie du comte de Grammont (1713).
W. Kissenberth: *Anthony Hamilton, sein Leben und seine Werke.* Rostock, 1907.

1247 I. W. Krutch: *Comedy and Conscience after the Restoration.* New York, 1924.

1248 Cf. nota 1200.

1249 J. N. Figgis: *The Divine Rights of Kings.* 4.ª ed. Cambridge, 1934.

1250 E. K. Winter: *Sozialmetaphysik der Scholastik.* Wien, 1929.

1251 Thomas Hobbes, 1588-1679.
Elements of Law, Moral and Politick (1650); *Leviathan, on the Matter, Form and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil* (1651); *De Corpore* (1655); *De Homine* (1658).
F. Toennies: *Hobbes, der Mann und der Denker.* Leipzig, 1912.
Cl. De Witt Thorpe: *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes.* Ann Arbor, 1940.

1252 G. P. Gooch: *English Democratic Ideas in the Seventeenth Century.* 2.ª ed. Cambridge, 1927.

1253 John Locke, 1632-1704.
Two Treatises of Government (1690); *An Essay concerning Human Understanding* (1690).
J. W. Gough: *John Locke's Political Philosophy.* Oxford, 1950.

1254 Pierre Bayle, 1647-1706.
Pensées sur la comète (1682); *Commentaire philosophique sur le Compelle intrare* (1686); *Dictionaire historique et critique* (1697); – *Nouvelles de la République des Lettres* (1684/1687).
A. Cazes: *Pierre Bayle; sa vie, ses idées, son influence, son oeuvre.* Paris, 1905.
J. Devolvé: *Essai sur Pierre Bayle.* Paris, 1906.
C. Lacoste: *Bayle critique et nouvelliste littéraire.* Paris, 1929.
P. André: *Le jeunesse de Bayle, tribun de la tolérance.* Genève, 1953.

1255 Bernard le Bouvier de Fontenelle, 1657-1757.
Dialogues des morts (1683); *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686); *Histoire des oracles* (1687); *Eloges des académiciens de l'Académie royale des sciences morts depuis de l'an 1699* (1708/1719).
F. Brunetière: "La formation de l'idée du progrès". (In: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.* Vol. V. Paris, 1893.)
A. Laborde-Milaa: *Fontenelle.* Paris, 1905.
F. Grégoire: *Fontenelle.* Paris, 1947.

1256 Charles-Irénée, abbé de Saint-Pierre, 1653-1743.
Projet de paix perpétuelle (1713/1717); *Discours sur la Polysynodie* (1718); etc.
I. Drouet: *L'abbé de Saint-Pierre, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1912.

1257 Edward Lord Herbert of Cherbury, 1583-1648.
The veritate (1642); *De religione gentilium* (publ. 1663); *Autobiography* (publ.1764).
C. Guettle: *Lord Herbert von Cherbury.* Berlin, 1897.

1258 Matthew Tindal, 1657-1733.
Christianity as Old as the Creation (1730).

John Toland, 1670-1722.
Christianity not Mysterious (1696); *Adeisidaemon* (1709).
Anthony Collins, 1676-1729.
A discourse on Free-Thinking (1713).
L. Stephen: *A History of English Thought in the Eighteenth Century.* 2 vols. London, 1876.

1259 Henry St. John, Viscount Bolingbroke, 1678-1751.
Letters on the Study and Use of History (1735); *A Letter on the Spirit of Patriotism* (1736); *The idea of a Patriot King* (1794); *Works* (publ. por D. Mallet, 1754).
W. Sichel: *Bolingbroke and His Times.* 2 vols. London, 1901/1902.

1260 E. Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung.*Tübingen, 1932.

1261 Pietro Giannone, 1676-1748.
Storia civile del Regno di Napoli (1723): *Il Triregno* (publ. 1895).
F. Nicolini: *Vita di Pietro Giannone.* Napoli, 1905.
F. Nicolini: *Gli scritti e la fortuna di Pietro Giannone.* Bari, 1913.

1262 Lodovico Antonio Muratori, 1672-1750.
Della perfetta poesia italiana (1706); *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti* (1708); *Antiquitates italicae medii* (1738/1742); *Annali d'Italia* (1744/1749); *Rerum italicarum scriptores* (1723/1751).
C. Bertoni: *Muratori.* Roma, 1927.

1263 Cf. "O classicismo racionalista", nota 1301.

1264 Edward Gibbon, 1737-1794.
History of the Decline and Fall of the Roman Empire (1776/1778)
Edição por J. B. Bury, 7 vols., London. 1896/1900.
J. M. Robertson: *Gibbon.* London, 1925.
E. Blunden: *Edward Gibbon and His Age.* Bristol, 1935.
D. M. Low: *Edward Gibbon.* London, 1937.
G. M. Young: *Gibbon.* 2.ª ed. London, 1949.
G. Giarrizzo: *Edward Gibbon e la cultura europea del Settecento.* Napoli, 1955.

1265 W. Dilthey: *Das 18. Jahrhundert und die geschichtliche Welt.* 1901.
(*Gesammelte Schriften,* vol. III. Berlin, 1927.)
E. Cassirer: *Philosophie der Aufklärng.* Tuebingen, 1932.

1266 Nicolas Malebranche, 1638-1715.
De la récherche de la vérité (1674/1675).
V. Delbos: *Étude sur la philosophie de Malebranche.* Paris, 1925.

1267 Giambattista Vico, 1668-1744.

De antiquissima italorum sapientia (1710); *De universi juris uno principio et fine uno (Diritto universale)* (1720)*; Principii di uma Scienza Nuova intorno alla comune natura delle nazioni (Prima Scienza Nuova)* (1725)*; Cinque libri de principii di una Scienza Nuova (Seconda Scienza Nuova)* (1730).

Edição da *Seconda Scienza Nuova* por F. Nicolini, 3 vols., Bari, 1911/1916.

B. Croce: *La filosofia di Giambattista Vico.* Bari, 1911.

M. Longo: *Giambattista Vico.* Torino, 1921.

G. Gentile: *Studi vichiani.* Firenze, 1927.

R. Peters: *Der Aufbau der Weltgeschichte bei Giambattista Vico.* Stuttgart, 1929.

M. Fubini: *Stile e umanità di Giambattista Vico.* Bari, 1946.

E. Paci: *Ingens sylva. Saggio su Giambattista Vico.* Milano, 1949.

1268 H. Horkheimer: *Die Anfaenge der buergerlichen Geschichtsphilosophie.* Frankfurt, 1927.

1269 Charles-Louis de Secondat, baron de Montesquieu, 1689-1755.

Lettres persanes (1721); *Le Temple de Gnide* (1725); *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734); *L'Esprit des Lois* (1748).

Edições por E. R. de Laboulaye, 7 vols. Paris, 1875/1879, e por R. Cillois, 2 vols., Paris, 1949/1951.

A. Sorel: *Montesquieu.* Paris, 1887.

V. Klemperer: *Montesquieu,* 2 vols., Leipzig, 1914/1915.

I. Dedieu: *Montesquieu.* Paris, 1943.

P. Barrière: *Montesquieu.* Paris, 1946.

R. Shackleton: *Montesquieu, a critical biography.* London, 1961.

Capítulo II

CLASSICISMO RACIONALISTA

OS ÚLTIMOS anos do século XVII e os primeiros do século XVIII assistiram a um acontecimento dos mais memoráveis na história da literatura universal: o primeiro encontro entre literatura e jornalismo. Não se tratava, porém, do jornalismo político: este nascera, no século XVII, com as notícias de propaganda divulgadas pelos governos e as informações de certas casas comerciais, publicadas para uso dos frequentadores das Bolsas. Ao lado deste jornalismo existiam no século XVII dois outros: o popular e o erudito. O jornalismo popular dirigiu-se às classes médias, mais ou menos cultas, mais ou menos isoladas das fontes de informação, dando-lhes relatórios mensais ou anuais sobre guerras, batalhas, tratados de paz, concílios, nascimento e mortes nas casas reais, peste e fome, cometas, monstros e outras maravilhas da natureza, com previsões astrológicas e conselhos para a vida doméstica. O tipo dessas publicações é o *Theatrum Europaeum*, fundado por Hans Merian, em Frankfurt, em 1618, e continuado até 1718 por seus herdeiros. Parece-se um pouco com os almanaques que ainda hoje correm entre as camadas menos cultas do povo; distingue-se deles por seus ares de erudição enciclopédica e por uma angústia íntima que vivifica o estilo seco de relatório que o caracteriza: no *Theatrum Europaeum* revela-se o pavor do homem barroco face ao espetáculo caótico e trágico da história. É realmente um "theatrum", um teatro barroco. Como um antídoto neobarroco aparecem, a partir de 1684, as *Nouvelles de la République des Lettres*,

fundadas por Pierre Bayle, periódico de combate à intolerância católica contra os protestantes, à intolerância protestante contra os livres-pensadores, às crenças barrocas, consideradas como superstições. É uma revista de crítica histórica e literária, escrita por eruditos para eruditos. A meio caminho encontra-se o *Mercure Galant*, que Donneau de Visé fundou em 1672 e dirigiu até 1724. É a revista dos novos *précieux*, informando-os sobre "la cour et la ville" e particularmente sobre o movimento literário, sempre em tom do *chevalier* elegante e espirituoso da Régence. Os aristocratas ingleses contemporâneos, os lordes devassos e bêbedos da comédia de Wycherley e Vanbrugh, não precisavam de uma publicação como esta; mas entre eles havia *gentlemen* educados em Oxford e Cambridge, que preferiam a companhia de professores, vigários e até de burgueses cultos; a transformação política de 1688, resultado da aliança entre o partido aristocrático dos *whigs* e a burguesia não-conformista, os antigos puritanos, alargou esses círculos, criando afinal um novo público com novas exigências de leitura. A esse novo público se destinaram os "semanários morais" de Addison e Steele, que iniciaram uma nova época da literatura inglesa e mesmo da europeia[1270].

Nem Addison nem Steele são escritores realmente grandes. O momento histórico serviu-lhes bem, conferindo a quase tudo que escreveram importância descomunal; e quando se encontraram, colaborando, saiu uma obra que marcou época, e que é, ainda hoje, legível e admirável. Addison[1271] era um burguês de puritanismo atenuado, de formação e gosto classicistas; um Marvell sem poesia. O seu relato de uma viagem para a Itália está cheio de reminiscências de leituras; cada lugar evoca-lhe alguns versos latinos, e não faltam as digressões de erudição arqueológica. Tornou-se, no entanto, modelo dos inúmeros itinerários de viajantes ingleses, e certas frases suas ainda aparecem citadas em guias modernos. Não sentiu a poesia da Itália; a epístola poética *Letter from Italy* é amostra de uma versificação retórica, hábil e fria, iniciando no entanto a era da poesia intelectual na Inglaterra, tão diferente da poesia intelectualista dos "metaphysicals". A tragédia, segundo o conceito lógico da época, devia tornar-se a aspiração máxima de um talento como o dele: na verdade, *Cato*, a primeira tragédia inglesa em estilo rigorosamente francês, não é destituída de valor. Mas, se tirarmos as alusões habilmente insertas à atualidade política daqueles dias,

resta um drama burguês em roupas romanas. É o grande estoico transformado em *gentleman* algo choroso. No entanto, até mesmo esta obra marcará época. Um Addison diferente revela-se na comédia *The Drummer*: comédia regularíssima, que mereceu ser traduzida por Destouches como *Le tambour nocturne*. Mas o humorismo de Addison, fino, irônico, cheio de simpatia humana, anuncia a presença de um grande prosador, de um ensaísta que entende das questões, grandes e pequenas, da vida.

O ponto de partida de Steele foi a comédia. Mas já não é a comédia obscena da Restauração. Os ataques puritanos de Jeremy Collier acertaram bem. Cibber[1272], embora exprimindo-se com bastante licenciosidade, ostenta fins morais e, como habilíssimo homem de teatro, conhece bem o seu novo público: sabe arrancar lágrimas. Steele[1273] é o mestre da comédia sentimental. No *Funeral*, de grande eficiência cômica, prevalece ainda a expressão da Restauração; Steele não será jamais um puritano. *The Tender Husband* supera as comédias de Cibber em sentimentalismo; mas somente na sua obra-prima dramática, *The Conscious Lovers*, aparece com clareza a força motriz da comédia sentimental: o ideal do *gentleman* inglês, cordial e firme, cristão sem hipocrisia, alegre sem excesso, sentimental sem fraqueza. Steele esboçou esse ideal no tratado *The Christian Hero*, não sem influências de Gracián, e tão longe do “miles christianus” de Erasmo como o *Cato* de Addison está longe do estoico romano. Steele criou o ideal de uma nação. O drama burguês viverá a suas expensas; o romance psicológico, de Samuel Richardson até Jane Austen, imitar-lhe-á a atitude e os processos. O talento dramático de Steele revelou-se excepcionalmente vigoroso na sua obra jornalística, na capacidade de integrar as opiniões do jornalista em personagens vivos, discutindo os problemas do dia e os permanentes, porta-vozes do autor. Assim, Isaac Bickerstaff, personagem principal do semanário *The Tatler*, tornou-se proverbial. Com ele surgiu vitorioso um novo gênero: a revista semanal com *causeries* sobre os temas mais diversos, desde a política até a literatura e problemas da vida doméstica, com fins educativos e morais – um gênero bem inglês. Com a colaboração de Addison, multiplicaram-se os personagens; nasceu uma espécie de ensaio dialogado.

The Spectador, a obra de colaboração de Addison e Steele, apresenta os membros de um clube que discutem questões do seu interesse, e – são dois

grandes jornalistas que falam – do interesse geral da nação. Na criação desses personagens revela-se o talento dramático de Steele: *Sir* Roger de Coverley, *hobereau* que se mudou para a cidade para levar uma vida mais confortável; Will Honeycomb, "elegant" já além dos melhores anos, esquisitão muito simpático; *Sir* Andrew Freeport, o comerciante de honestidade exemplar; capitão Setry, o marujo rude com um coração de ouro – esses tipos gravaram-se profundamente na memória da nação inglesa. Serão os tipos do romance realista inglês, de Fielding até Dickens. O gênio do ensaísta Addison revela-se na diversidade agradável das conversas, resumida magistralmente por Macaulay: "Segunda-feira, uma alegria engenhosa à maneira de Luciano; terça-feira, um apólogo oriental; quarta-feira, um retrato moral no estilo de La Bruyère; quinta-feira, uma cena comovente da vida quotidiana, como Goldsmith as descreverá; sexta-feira, uma sátira horaciana contra as loucuras da gente *à la mode*; sábado, uma meditação religiosa, tão fina como as melhores páginas de Massillon." E há excelentes ensaios literários, com acentuada preferência por Milton. Addison está reabilitando o grande poeta que a Restauração lançara no ostracismo; erige o puritano e classicista em clássico da família inglesa. As qualidades morais de Milton sobressaem, na apreciação, às poéticas; os costumes são mais importantes do que os versos. Addison e Steele cultivam o hábito inglês de fazer sermões. Sermões na língua elegante, fina, irônica do século XVIII, apregoando a "filosofia" do "christian hero", divulgando-a entre um grande público. O próprio *Spectator* explica o seu fim: "... to bring philosophy out of closets and libraries, schools and colleges, to dwell in clubs and assemblies, at tea-tables and coffee-houses." O programa é altamente significativo: sente-se ligeira oposição contra o eruditismo dos grecistas e latinistas, cultores de línguas inacessíveis aos burgueses; sente-se a vontade de preferir o clube, o café, a casa de família ao salão aristocrático. Deste modo, o *Spectator* revela as preferências e o gosto de *Sir* Andrew Freeport, personagem que marca época: pela primeira vez, na literatura inglesa, um burguês desempenha papel sério. Pois esse comerciante representa o público do *Spectator*. Foram os Freeports que garantiram o sucesso imenso dos "semanários morais"; primeiro na Inglaterra, depois na Europa inteira.

As tentativas de Steele para continuar no gênero – o *Guardian* (1713) e o *Englishman* (1713/1714) – não conseguiram êxito; Addison e Steele

pertenceram ao partido dos *whigs*, que foi derrotado nesses anos, e a intervenção da política dos "semanários morais" não se revelou vantajosa. O mesmo aconteceu com o *Examiner* (1710/1713), que defendeu os interesses dos *torys* e no qual Swift colaborava. Em compensação, apareceram na Inglaterra, até a metade do século, mais de cem outros "ensaios periódicos", testemunhando o sucesso do gênero. Entre os primeiros imitadores continentais de Addison e Steele encontra-se um grande nome: Marivaux[1274], que redigiu, de 1722 até 1724, *Le Spectateur français*, seguido do *Indigente Philosophe* (1728) e *Le Cabinet du philosophe* (1734). Outro grande intermediário entre as literaturas inglesa e francesa, o abbé Prévost, publicou de 1733 até 1740 *Le Pour et le Contre*. O exemplo francês – não diretamente o inglês – foi imitado na Holanda pelo *Hollandsche Spectator* (1731/1735) de Justus van Effen dedicado à divulgação do gosto classicista. E semelhante foi o *Svenska Argus*, do sueco Dalin[1275], poeta de grande talento, imitador das comédias de Molière e até da *Henriade*, de Voltaire, na epopeia *Svenska Friheten*. Aí, a forma inglesa encobre ideias francesas avançadas.

Os interesses literários prevaleceram nos "semanários morais" alemães[1276], embora o *Vernuenftler* (1713) e o *Patriot* (1724/1726), ambos editados na cidade muito anglicizada de Hamburgo, tivessem nomes algo suspeitos. Com os *Discourse der Mathlern* (Zuerich, 1721/1723), os críticos suíços Bodmer e Breitinger, interessados pela literatura inglesa, pretenderam opor-se ao classicismo afrancesado do "papa" literário Gottsched, em Leipzig, que respondeu, por sua vez, com o semanário *Die Vernuenftigen Tadlerinnen* (1725). Os partidários de Bodmer entre os alemães na Dinamarca publicaram em Copenhague o *Nordischer Aufseher* (1758/1761), no qual Klopstock colaborava e que já defende a poesia pré-romântica e o pietismo. Os próprios dinamarqueses, aliás, não gostaram dessa tendência, que lhes parecia reacionária. O *Dansk Spectator* (1744), de Frederik Christian Eilschow já havia sido racionalista, e o *Patriotiske Tilskuer* (1761/1763), de Jens Sneedorf, era francamente voltairiano.

Nem sempre o periodismo moralista estava ligado ao classicismo dogmático dos afrancesados. Gasparo Gozzi[1277], o editor da *Gazeta veneta* e do *Osservatore veneto*, não gostava dos ataques dos classicistas à literatura italiana antiga; a sua *Difesa di Dante*, ridicularizando as censuras absurdas do jesuíta voltairiano Bettinelli ao poeta nacional, é uma das sátiras mais

mordazes da língua. O anticlassicismo de Gozzi não tinha, porém, nada de pré-romântico: Gozzi foi antes um clássico autêntico, indignado contra os falsos. Os *Sermoni* de Gozzi, sátiras em estilo horaciano, revelam o equilíbrio de um espírito ático, seja ao censurar o luxo ruinoso dos aristocratas venezianos, seja ao descrever deliciosamente os costumes da Veneza do Rococó, seja ao contar as desgraças pessoais da vida inquieta de Gozzi. O mesmo humorismo amável e sereno distingue os "retratos" morais e os ensaios do jornalista veneziano, cenas encantadoras no gênero dos quadros de Longhi. Gozzi representa, num estilo verdadeiramente clássico, a honestidade da burguesia italiana na época do crepúsculo pitoresco da corrompida aristocracia veneziana. Na Espanha, ainda barroca, a mesma atitude tomou feição agressiva. José Clavijo y Fajardo, o editor de *El Pensador* (1762), atacou ferozmente, e com argumentos absurdos, Calderón e Quevedo, julgando "imorais" os autos sacramentais; aparentemente com o fim de defender o gosto classicista, mas, em realidade, com o objetivo de ferir as tradições católicas. Clavijo deve a notoriedade às suas brigas com Beaumarchais, que Goethe, em *Clavigo*, dramatizará. Isso deu-se nas vésperas da Revolução da burguesia.

A burguesia foi o novo público que assinou e leu os "semanários morais". De feição burguesa é o ideal do *gentleman Sir* Andrew Freeport, que é, ao mesmo tempo, rico comerciante e cristão impecável: duas qualidades que nem sempre foram consideradas compatíveis. Nos países católicos do século XVII e ainda do século XVIII, o comerciante enriquecido é suspeito de ter empregado práticas ilícitas; um "comerciante cristão" como Mr. Freeport seria "res miranda populo". Também pensariam assim os luteranos alemães. Mas decididamente já não se pensa desse modo nos países calvinistas: na Holanda, nos círculos puritanos ("dissenters") da Inglaterra, na Suíça francesa. Ali, o sucesso do grande comerciante, do banqueiro, do industrial é considerado como sinal do favor de Deus: os predestinados para a beatitude no outro mundo já gozam nesta vida de sucessos merecidos.

A conhecida teoria de Max Weber[1278] sobre o espírito calvinista como força motriz e expressão da nova mentalidade capitalista não tem ficado indiscutida. Também há quem pense de maneira inversa: a mentalidade capitalista ter-se-ia apoderado do instrumento de um espírito calvinista atenuado para obter sanção religiosa dos seus objetivos econômicos. Como

quer que seja, foi aquela combinação de calvinismo e capitalismo que formou o novo público burguês da literatura inglesa do século XVIII.

Muito mais difícil foi a transformação da mentalidade econômica nos países católicos. Groethuysen descreveu[1279], com dialética quase dramática, a luta desesperada do catolicismo e particularmente do jansenismo sobrevivente, contra a ascensão do espírito burguês na França do século XVII: a dissolução dos conceitos cristãos de inferno, pecado e morte, a substituição das recompensas celestes pelo sucesso econômico, a eliminação das limitações ascéticas da ganância. Os jansenistas consideravam como responsáveis por essa evolução os jesuítas, que teriam começado com a atenuação dos preceitos cristãos; por isso, aliaram-se ao galicanismo dos reis católicos, conseguindo a expulsão dos jesuítas e, finalmente, a dissolução da Companhia. E dessa forma, os reis absolutos e os jansenistas, em aliança paradoxal, ajudaram eficientemente o anticlericalismo dos *encyclopédistes* e a emancipação ideológica da burguesia.

Uma figura significativa dessa evolução é Scipione Maffei[1280]. Como historiador bem documentado da sua cidade de Verona, Maffei empregou os processos críticos da historiografia de Muratori, com o qual tinha em comum a aversão aos jesuítas; Maffei era jansenista; escreveu uma história das doutrinas da Graça. Mas quando os dominicanos, fiéis à proibição canônica dos juros, protestaram contra a "usura pública", isto é, contra um empréstimo público da cidade de Verona, então o burguês abastado Maffei defendeu o "impiego del danaro", e defendeu-o com argumentos dos jesuítas. Pode parecer acaso – mas não é – que o mesmo Maffei tivesse escrito a tragédia *Merope*, na qual as complicações eróticas do teatro raciniano são substituídas pelo amor comovente entre a mãe e um filho perseguido; *Merope* é, apesar dos trajes gregos dos personagens, um drama burguês, sentimental, choroso, e que obteve sucesso tão grande na Itália e na França que o próprio Voltaire resolveu apoderar-se da peça reescrevendo-a: é sua *Mérope*. Maffei, historiador crítico, teórico de problemas monetários e dramaturgo sentimental, é cronologicamente o primeiro escritor completo da burguesia.

Um ano após a primeira representação da *Merope*, publicou-se na Inglaterra o panfleto mais eficiente contra os preconceitos econômicos da Europa feudal e cristã: *The Fable of the Bees*, de Mandeville[1281]. Esse

apólogo pretende demonstrar que os vícios podem ser tão úteis à sociedade como as virtudes. Parece uma inversão diabólica dos valores, quase à maneira de Nietzsche. O fato de ser Mandeville inimigo da moral ascética não pode ocultar as fontes irracionalistas do seu racionalismo. Mandeville é céptico como Bayle; e como Bayle, ele é maniqueu secreto, quer dizer, acredita que o mal no mundo não pode ser eliminado. Mas em vez de cair no pessimismo de La Rochefoucauld, Mandeville pretende "to make the best of it"; pretende incorporar o mal ao sistema da vida, servir-se dos egoísmos e dos vícios individuais para o objetivo da felicidade geral. De maneira semelhante, Gracián acreditava na capacidade da pedagogia para transformar os defeitos em qualidades; e Gracián é, segundo Azorín, o Nietzsche do século XVII – o mesmo Gracián, que desde mais ou menos 1680 se tornou um dos autores mais lidos na Europa inteira, substituindo o maquiavelismo dos príncipes pelo maquiavelismo dos indivíduos particulares. Mandeville deu nova expressão a esse maquiavelismo da burguesia. A sua época, porém, só viu o resultado, a harmonia das forças particulares no universo da sociedade. É mais uma versão da harmonia preestabelecida de Leibniz, antecipando o liberalismo econômico de Adam Smith. O jogo livre de todos os egoísmos dá, como resultado, uma harmonia perfeita, comparável à harmonia newtoniana do Universo.

Entre a revolução inglesa de 1688 e a revolução francesa de 1789 decidiu-se a vitória da burguesia, já preestabelecida na ideologia de Newton e Leibniz e confirmada na ideologia de Adam Smith. As consequências literárias da modificação da estrutura social só aparecem tarde no estilo das *belles-lettres*; mas cedo se fazem sentir na situação dos literatos dentro da sociedade. O sucesso dos "semanários morais" revela a existência de um novo público. Até então, não havia opinião pública, ou antes, havia várias opiniões públicas separadas: a da corte, a da aristocracia independente, a da Igreja; e as diferenças entre as religiões e seitas acrescentaram-se às diferenças linguísticas entre as nações. As fronteiras religiosas foram as primeiras que caíram, pelo irenismo e depois pela crescente indiferença dogmática. Agora, anglicanos, presbiterianos e batistas ingleses podiam formar um público homogêneo. Na França católica, já não existia o preconceito invencível, "bossuetano", contra as produções espirituais dos países protestantes, assim como também o protestante inglês deixará de desconfiar das

literaturas dos países católicos. O intercâmbio literário entre a França e a Inglaterra intensifica-se de maneira inesperada; em toda a Europa começa uma atividade febril de tradutores e adaptadores. A burguesia precisa de regiões amplas para explorá-las; aborrecem-lhe as fronteiras internas; mais tarde, exigirá a abolição de todas as fronteiras econômicas, o livre câmbio internacional. Na época burguesa, já se derrubam muitas fronteiras religiosas, sociais e morais, formando-se um novo público de origem indefinida, anônimo. Eis o público dos "semanários morais." A mudança de público implica modificações importantes na situação social do homem de letras.

Ainda no século XVII, o homem de letras é um aristocrata diletante, ou então "secretário" ou "protégé" de um aristocrata assim ou do próprio rei; só o literato eclesiástico não depende de uma pessoa física, mas de um poder coletivo, da "opinião pública" da Igreja. No século XVIII, torna-se comum o caso de o homem de letras depender de uma opinião coletiva. Por enquanto, ainda é uma opinião aristocrática, a dos "gens de qualité", reunidos nos famosos salões em que se fez a literatura francesa do século XVIII[1282] – ou antes se fizeram e desfizeram as reputações. O neopreciosismo da Régence tinha como centro, entre 1710 e 1773, o salão da marquesa de Lambert, frequentado por Houdart de La Motte e outros *modernes*, membros do "club de l'Entresol" como o abbé de Saint-Pierre e o marquês d'Argenson, Montesquieu nos seus tempos de Paris, e Marivaux. Os mesmos homens de letras frequentavam depois o salão de madame de Tencin, outro centro dos *bel-esprits* mais ou menos inquietos. O salão de madame Geoffin, por volta de 1750 e até 1777, já tinha feição diferente: recebeu estrangeiros de espírito subversivo como Galiani, eruditos como Caylus e os primeiros *encyclopédistes*, Helvétius e D'Alembert. A opinião corrente, segundo a qual a história dos salões é a própria história da literatura francesa do século XVIII, apoia-se principalmente nos anais do salão da madame Du Deffand, em que se reuniram, entre 1730 e 1780, Marmontel, La Harpe, Sedaine, Turgot, Condorcet, Horace Walpole, terreno comum na aliança entre o gosto classicista mais ortodoxo e as ideologias já avançadas de reforma social e política; estas últimas tendências se acentuaram quando, em 1764, a companheira de madame Du Deffand, mademoiselle de Lespinasse, abriu um salão de "concorrência", em que D'Alembert era a figura principal, ao lado de Marmonel, Turgot, Condorcet e Condillac. Contudo, não

convém exagerar a importância daqueles centros de "causerie". Depois de Marivaux, as maiores figuras da literatura francesa do século XVIII não pertenceram ao mundo dos salões, nem Voltaire, nem Didreot, nem Rousseau, nem Beaumarchais, nem Chénier. Os salões, *reprises* do Hôtel de Rambouillet, retomaram no século XVIII o papel das *précieuses* no século XVII: tornar sociável a literatura francesa. Por isso, as maiores figuras – os individualistas – ficaram fora, e a importância dos salões é menos literária do que sociológica. Primeiro, emanciparam os escritores, até então sujeitos à ditadura do gosto da corte. A coexistência dos salões da marquesa de Lambert e de madame de Tencin, depois a dos salões de madame Du Deffand e de mademoiselle de Lespinasse, criou um pluralismo de centros, que contribuiu para tornar mais independentes os escritores. Em vez de sutilizar a *politesse*, os salões adotaram um tom de conversa cada vez mais livre. O salão da marquesa de Lambert assemelhava-se a uma "corte d'amor" provençal; no salão de Mademoiselle de Lespinasse, já se zombava das *bienséances*. Enfim, os homens de letras tomaram o caminho da auto-emancipação; fugindo da tutela feminina, retiraram-se dos salões para os cafés, e com isso inicia-se uma nova época da literatura francesa[1283]. No famoso café "Procope", reuniram-se Fréret, Piron, Diderot, Rousseau, enquanto outros se encontraram no café "Gradot" ou no café da viúva Laurent. A influência dos cafés na literatura é tão grande ou maior que a dos salões. A respeito de Lesage, dizia Joubert que os seus romances pareciam escritos no café, de noite, após uma representação no teatro. A literatura se "plebeíza", e isto não acontece somente na França. Os salões aristocráticos de Milão e Turim são superados pelo famosíssimo café "Florian", em Veneza, lugar das discussões de Goldoni, Gasparo e Carlo Gozzi, Parini, Casanova, enquanto Guardi andava de mesa em mesa, vendendo os seus quadros. Os salões brilhantes de Estocolmo não podiam competir – pelo menos na opinião da posteridade – com o "Thermopolium Boreale", onde pontificava Bellman. Mas a prática do café literário fica lá onde nasceram os "semanários morais": na Inglaterra. O *Tatler* já prometeu aos seus leitores notícias de "White's Chocolate-House", "St. James Coffee-house", do "Graecian" e de "Will's Coffe-house", este último consagrado pela memória de Dryden. Addison, Steele, Swift, Gay são os primeiros "literatos de café". O café literário corresponde a um novo público: em substituição

ao público dos salões – amigos pessoais do escritor – o público anônimo que toma assinaturas dos periódicos. O café literário é sintoma de uma nova situação social do escritor: em vez do "protégé", surge o profissional das letras. É a mudança social mais importante que a literatura sofreu em toda a sua história, entre Homero e a primeira guerra mundial.

Até ao século XVIII, os poetas viveram em simbiose com a aristocracia "fainéante", como "cleros", "troubadours", "secretários"; eram, de qualquer maneira, propagandistas, com fusão determinada dentro de uma "leisure class". Essa situação foi destruída no século XVIII. Lesage ataca os banqueiros de Paris e Fielding zombará dos banqueiros de Londres. A condição de harmonia preestabelecida na sociedade burguesa é a utilidade econômica de todas as funções parciais no Universo social. Os revolucionários do século XVIII censuram amargamente a "ociosidade" da aristocracia; mas dessa "ociosidade", quer dizer, da falta de funções econômicas, são também culpados os poetas. Para eles, não há lugar na nova sociedade. As cortes já perderam a função de Mecenas; o "salão literário", lugar de aliança entre a aristocracia e a literatura, sucumbiu à radicalização política dos espíritos. Os homens de letras encontraram novo lar no "café literário" e nova função no jornalismo. Nasceu a *Bohême*. Em Paris, é o ambiente pré-revolucionário do Palais Royal, com os seus jornalistas, poetas vagabundos, atores, desocupados, prostitutas. Em Londres, é Grub Street, a rua dos jornais, das casas editoras, dos diaristas literários, tradutores famintos, dos *ghost-writers* redigindo obras que um diletante abastado compra e assina com seu nome; enfim, dos primeiros repórteres[1284]. Neste ambiente, não há lugar para crenças dogmáticas; tudo depende do gosto do público anônimo que lê jornais e compra livros. As modas literárias começam a mudar com rapidez inédita. A estética dogmática do classicismo tem que fazer concessões, as antigas "escolas de poetas" desaparecem, substituídas pelas facções e partidos literários. No ambiente da Grub Street escreveu Samuel Johnson, em 1755, a famosa carta a lord Chesterfield, denunciando a inutilidade do mecenismo aristocrático. É a Declaração de Independência da literatura.

A literatura inglesa do século XVIII é feita por escritores burgueses para um público burguês. Sugere, no entanto, a impressão de uma literatura

aristocrática. A paz de Utrecht inicia um "século de oro", de "paz augusteia", que Pope cantou:

> "Hail, sacred peace! Hail, long-expected days,
> That Thames's glory to the stars shall raise!…"

A corte inglesa já não tinha força para determinar o gosto literário. Mas intervieram os castelos aristocráticos, e o gosto que impunham era o da França vencida. Dr. Dryden e Temple foram os precursores. O seu contemporâneo John Tillotson (1630-1694), arcebispo de Canterbury, rompeu com a sublimidade barroca de Donne e Jeremy Taylor, introduzindo no sermão anglicano a clareza lógica e clássica de Bourdaloue. O talento extraordinário dos ingleses para assimilar valores estrangeiros, anglicizando-os, afirma-se na analogia entre a comédia de Molière e a de Congreve. O *Cato*, de Addison, por mais fraco que fosse, teve bastante força para encerrar definitivamente o ciclo do teatro nacional inglês. Enfim, os preceitos de Boileau a respeito da poesia encontraram a sua realização mais completa fora da França: em Alexander Pope. Nesta Inglaterra, o exilado Voltaire podia sentir-se como em casa. Contudo, a Inglaterra tornou-se-lhe a grande revelação da sua vida, porque as formas classicistas esconderam outro conteúdo: o da crítica do espírito burguês contra os resíduos barrocos. Os ingleses adotaram as formas francesas porque a tradição literária fora interrompida pelo puritanismo. Vencedoras em 1688, as classes médias atenuaram os seus ideais calvinistas; começa um processo de secularização, de transformação da ascese e predicação religiosas em espírito mercantil e jornalismo, processo bem sucedido que levou a burguesia inglesa a uma prosperidade econômica sem precedentes. A Escócia, ninho do calvinismo ortodoxíssimo e, antes, um dos países mais pobres e atrasados da Europa, transformou-se entre 1750 e 1780 em região mais próspera e mais progressista das ilhas britânicas; ao mesmo tempo encheu-se a cidade de Edimburgo de edifícios públicos e particulares rigorosamente classicistas – cidade de colunas dóricas, de grecistas e latinistas ao lado de físicos, industriais e comerciantes. O classicismo é, para empregar a terminologia de

Veblen, expressão da "conspicuous consumption" da burguesia enriquecida imitando o gosto e estilo de viver da aristocracia afrancesada.

A literatura "augusteia" representa, como todo classicismo, um equilíbrio precário. É classicista e burguesa ao mesmo tempo, mantendo a sua razão de ser pela crítica incessante aos resíduos barrocos. A revolução de 1688, obra da aliança entre os aristocratas *whigs* e os *dissenters*, fora incompleta: os fundamentos do Estado, sociedade e Igreja continuavam meio feudais. Uma literatura de controvérsia continua a revolução. É uma literatura crítica e – muito ao gosto dos comerciantes puritanos – essencialmente didática. As qualidades mais apreciadas são *wit* e *judgement* – *wit* já não significa sutilidade metafórica e sim habilidade prática – e o ideal é *nature*, quer dizer, a vitória da "verdade" social, burguesa, sobre as "falsas" convenções da sociedade aristocrática.

Daniel Defoe[1285] é um dos maiores *wits* do jornalismo inglês. Representa a sua época; e julga, nos seus romances picarescos e morais, a sociedade contemporânea. O ideal de "*nature*" não encontrou realização mais eficiente do que o romance em que um homem perdido na natureza selvagem de uma ilha deserta e forçado a recriar, como autodidata, a civilização, lança os fundamentos de uma nova comunidade humana: o *Robinson Crusoe*. Todas as tendências de Defoe eram determinadas pela sua origem social: pertencia à classe média puritana. O sucesso escasso das suas empresas de comerciante de meias e fabricante de tijolos explica-se pela pouca habilidade comercial de um escritor nato; e, tal como tantas outras existências fracassadas depois, Defoe dedicou-se, finalmente, à profissão dos não-profissionais, ao jornalismo. Encontra a sua vocação.

Defoe é um dos maiores jornalistas de todos os tempos. Com isso alude-se menos à sua atividade de jornalista político a serviço dos *whigs* – escreveu alguns panfletos esplêndidos – do que aos seus trabalhos de repórter: o *Journal of the Plague Year*, sobre a grande peste em Londres; o guia *A Tour through the Whole Island of Great Britain*; e sobretudo a estupenda reportagem ocultista *A True Relation of the Apparition of one Mrs. Veal*, na qual a aparição de um espectro é descrita de maneira tão convincente que o leitor acaba acreditando. Nestas obras jornalísticas, Defoe criou o seu método narrativo: narração lenta, comunicando fatos e só fatos, passo por passo, sem arte de construção do conjunto, mas com coerência lógica

dos pormenores. Método de um realista que quer fazer acreditar, mas que também, ele mesmo, acredita. Segundo toda a probabilidade, Defoe acreditava até em espectros, assim como a classe média inglesa revelou sempre simpatias pelo espiritismo – e por que não acreditar se existem fatos, confirmados por testemunhas fidedignas? Defoe é uma encarnação do empirismo inglês. "Matter-of-fact" é o seu ideal literário, e o seu desejo foi que as invenções da sua imaginação, publicadas para ganhar dinheiro, fossem consideradas como reportagens de fatos verdadeiros. Defoe conseguiu tão bem realizar o seu intuito que nem sempre é fácil distinguir entre as suas invenções de romancista e os materiais autênticos dos quais se serviu. Os *Memoirs of Captain Carleton* pertencem a esta categoria de narrações meio históricas. Mas as *Adventures of Captain Singleton*, *Moll Flanders* e *Roxana* já são romances realistas, narrados com tanta capacidade de produzir a ilusão da verossimilhança, que os destinos dos heróis e heroínas nos ficam na memória – a nós, leitores modernos – como destinos vistos e vividos. Isso é tanto mais digno de nota, lembrando-se que os romances se passam em ambientes hoje inteiramente desaparecidos, no mundo pitoresco dos aventureiros e prostitutas do começo do século XVIII. O caminho de vida de Moll Flanders, heroína da obra-prima de Defoe, começa na prisão de Newgate, passa pelo acampamento de ciganos, casas de prostituição, vários casamentos, crimes, deportações, para terminar com uma conversão contrita. O esquema, em *Moll Flanders* e em outros romances de Defoe, é o do romance picaresco espanhol, que lhe serviu de modelo. Tampouco falta o fatalismo estoico, modificado, porém, no sentido da predestinação calvinista: a pecadora Moll Flanders é vítima das desgraças que a Providência lhe enviou para guiá-la à conversão final. Essa modificação revela que o romance picaresco forneceu a Defoe apenas um esquema literário; o objetivo é diferente. Defoe não pretende dar um *exemplum vitae humanae*, mas uma advertência prática de como se deve agir ou não, na vida, para conseguir sucesso sem infringir as leis da religião e da moral. Em forma picaresca, dá-nos tratadinhos puritanos, mas já daquele puritanismo que sabe fazer bons negócios. Defoe é tratadista moralista; e também é tratadista economista. O *Essay upon Projects* ainda lembra os "arbitristas" dos quais Cervantes zombou no *Coloquio de los perros*, inventores de projetos engenhosos e meio absurdos. O *Compleat English Tradesman* é título que

dispensa explicação: é um manual de contabilidade, correspondência comercial, arte de comprar barato e vender caro. A intenção íntima é a do gênero "como tornar-se milionário". O *Robinson Crusoe* também é um "livro de conseguir sucesso", isto é, de como estabelecer uma sucursal numa ilha deserta. O "deserto" não é apenas geográfico, mas também histórico: Defoe faz o experimento de abstrair das dificuldades e obstáculos que a sociedade meio feudal ainda opunha às intenções comerciais da sua classe; faz *tabula rasa* de todas as convenções, colocando Robinson na própria *nature*. E a história do mundo começa de novo. *Robinson Crusoe* é o mais picaresco dos romances "picarescos" de Defoe. Os heróis dos seus outros romances são pícaros que têm de construir as suas vidas; Robinson é o pícaro que tem de construir uma sociedade. A obra pode ser interpretada como manual do escoteiro na solidão selvagem – por isso tornou-se leitura infantil – mas também como história da sociedade burguesa que é uma sociedade de indivíduos isolados, lutando cada um por sua ventura. Defoe revela fortes sentimentos religiosos: o fim da vida, de uma vida de comerciante em uma sucursal nas colônias, é a glorificação de Deus; Robinson ensina ao selvagem Friday a religião, ao lado de conhecimentos que são úteis ao próprio Robinson. Mas a pedagogia de Robinson é antes racionalista. É uma espécie de autodidática, muito conforme à *nature*, situando-se no meio-caminho entre Comenius e Rousseau. O Andrenio, de Gracián, no *Criticon*, aprende assim, e para fins semelhantes: Gracián ensina o maquiavelismo individualista do homem neobarroco; Defoe ensina o maquiavelismo meio comercial, meio religioso da burguesia inglesa. Bastiat, o teórico do liberalismo econômico, era leitor assíduo do *Robinson Crusoe*: e a educação de Friday antecipa certos aspectos do imperialismo colonial.

Defoe é o autor da única utopia que já se realizou. No projeto fantástico de uma cidade modelar, em *Augusta Triumphans*, Defoe confessa-se mesmo utopista. Foi a parte de poeta no grande jornalista; e Defoe era poeta. As suas intenções moralizantes modificaram-lhe o realismo fiel de repórter, e o seu espírito poético transformou essas modificações em visões algo grandiosas. Daquelas intenções moralizantes nasceu o aspecto histórico-sociológico de *Robinson Crusoe*, como bíblia da burguesia. Aquele realismo, capaz de imortalizar, em *Moll Flanders*, a Londres pitoresca de 1700, criou os pormenores tão verossímeis de *Robinson Crusoe*,

encanto permanente do maior livro infantil da literatura universal. E aquele espírito poético revelou-se na angústia quase religiosa, inglesamente reservada, do homem perdido nos desertos infinitos do oceano, existência sem horizontes definidos – não um *exemplum vitae humanae*, mas uma visão da condição humana.

Na história da literatura inglesa, Defoe é como um Robinson Crusoé. Será difícil apontar-lhe precursores; e não tem, no sentido estrito, sucessores. O jornalismo inglês não seguiu os caminhos de Defoe, e sim os de Addison e Steele, e a evolução da técnica novelística preferiu outro gênero: o romance sentimental. A situação histórica de Defoe é de ordem ideológica: ele contribuiu para secularizar o espírito puritano dos *dissenters*, transformando-o em espírito burguês. Neste sentido, Defoe é companheiro de Steele, que criou, do espírito trágico do teatro barroco da Restauração, o drama sentimental, fonte imediata do romance sentimental de Samuel Richardson. Este, porém, já não pertence à geração de Defoe, nem cronológica nem literariamente; da sua obra está ausente o espírito de controvérsia, de polêmica política e religiosa, característica de Addison, Steele, Defoe, Swift, Pope. Richardson, companheiro de geração de Pope, situa-se entre os precursores do pré-romantismo. A época de Defoe, cheia de controvérsias, não é a da "paz augusteia", da longa época de paz depois do Tratado de Utrecht, que se exprime em formas de classicismo mais equilibrado[1286]. A revolução incompleta de 1688 deixou os espíritos perplexos e as frentes perturbadas: um deísta e *free-thinker* como Bolingbroke é o chefe do partido conservador, e os *whigs* aliam-se aos devotos *dissenters* da burguesia de Londres. O espírito prático dos ingleses, inclinando-se sempre para os "compromissos" da "via media", procurou e achou soluções de equilíbrio, dos quais a *Analogy of Religion*, do bispo Butler[1287], foi a definitiva: em estilo de clareza clássica, algo seco, com acessos de sublimidade poética, quase pré-romântica, quando se trata da maravilhosa harmonia do Universo, o bispo refuta os deístas e restabelece a fé no Deus dos cristãos; o seu método de demonstração, porém, é realista e empirista, adotando os processos lógicos dos adversários, de modo que o Deus de Butler não se distingue muito, afinal, do Deus dos deístas sinceros; não é, decerto, o deus de Tindal e Toland, mas o de Locke e Newton. Poucos livros exerceram influência tão profunda sobre o espírito inglês como a *Analogy of Religion*,

manual de um cristianismo razoável. Desde então, a sátira, a crítica, já não eram as armas dos "libertadores", e sim as dos reacionários em retirada, que defenderam o humanismo ortodoxo das Universidades, o pessimismo barroco e o amoralismo herdado da Restauração. Resume-se nisso o programa dos três grandes satíricos: Arbuthnot, Swift, Gay.

Arbuthnot[1288], médico da rainha Ana, partidário apaixonado dos *tories*, escritor diletante, imortalizou-se por essa coisa raríssima: a criação de um tipo que vive para sempre, como Don Juan, Don Quixote e Fausto: num dos seus panfletos políticos aparece a figura de John Bull, encarnação do bom-senso inglês. Arbuthnot antecipa algo de Chesterton, e, assim como nele, o "bom-senso" de Arbuthnot é instinto reacionário. O mesmo bom-senso inspirou-lhe a sátira *Memoirs of Martin Scriblerus*, mais famosa do que lida. Scriblerus é outro tipo imortal: o escritor ou jornalista plebeu, de conhecimentos mais multiformes do que profundos de inquietação íntima e ação demagógica. Em suma, Scriblerus é um tipo antipático de intelectual, tal como Maurras o esboçaria. Contra o progressismo superficial desse novo tipo de escritor, Arbuthnot defende o espírito de elite dos humanistas do velho estilo, e com tanto espírito que traços do seu gênio de diletante se encontram em toda parte, nos escritos dos seus amigos Swift, Gay e Pope, e, uma geração mais tarde, em Johnson.

O traço comum em Swift, Gay, Pope, é a mordacidade satírica, um espírito veementemente agressivo. Pope esmaga, como Arbuthnot, os literatos e intelectuais; Gay ataca os fundamentos morais da sociedade; em Swift, enfim, a sátira dirige-se contra a própria humanidade, negando-lhe todos os valores, desejando o fim deste mundo miserável. Jonathan Swift[1289] – clérigo humanista, fiel-infiel à Igreja da qual era sacerdote – é um dos maiores satíricos da literatura universal, talvez o maior de todos. *Gulliver's Travels* é o livro mais cruel que existe. As atividades febris e inúteis dos anões de Lilliput ridicularizam a vida parlamentar na Inglaterra do século XVIII e em todos os países e épocas de política constitucional e profissional. Esboçando esse panorama político, Swift lembrou-se dos seus tempos de panfletário a serviço do partido conservador, dos *tories*; é uma sátira mordaz contra os *whigs*. Mas logo depois, Swift descreve o regime patriarcal no reino dos gigantes de Brobdingnag; e este não é nada melhor. Ao contrário, o tamanho dos gigantes torna grotescamente enormes todos os

pormenores, isto é, as infâmias das "classes conservadoras". Tampouco são melhores os intelectuais que, no país de Laputa, vegetam como imbecis completos. Na última parte, o elogio dos Houyhnhms, isto é, dos cavalos, mais nobres e mais inteligentes que os homens, é a condenação absoluta do gênero humano *in totum*. Enfim, o episódio dos Struldbrugs, que devem ao progresso científico a imortalidade da vida, não escapando, porém às doenças, fraquezas e senilidade da extrema velhice, e que não conseguem morrer, já condena a própria vida. As inúmeras digressões espirituosas e mordazes – a descrição dos horrores da guerra como se fossem as coisas mais naturais do mundo, o escárnio dos dogmas e ritos cristãos, incrível na boca de um alto dignitário da Igreja – revelam em Swift o representante mais radical do racionalismo da Ilustração; nem sequer Voltaire ousou tanto. Os ingleses jamais gostaram de um radicalismo assim. Para desinfetar o livro venenoso, alegaram que a sátira, referindo-se a fatos e pessoas do século XVIII, já perdera a atualidade. E, de fato, várias alusões são hoje tão pouco compreensíveis quanto as do único satírico comparável, as de Dante. Sendo assim, dizia-se, seria preferível tirar do livro toda a sátira, deixando subsistir apenas a narração de uma viagem fantástica, à maneira de Cyrano de Bergerac; e *Gulliver's Travels* transformou-se em leitura infantil, divulgadíssima. Desinfetado o livro, restava explicar o profundo pessimismo do autor, e para isso serviu a biografia: o casamento clandestino e infeliz com Esther Johnson, à qual foi dedicado o *Journal to Stella*; as graves decepções do antigo secretário de William Temple na carreira política, de modo que o *tory* Swift perdeu, durante o meio século de governo dos *whigs*, todas as esperanças, nunca conseguindo o bispado ardentemente ambicionado, terminando a vida no exílio de Dublin como decano, em ostracismo político e literário; depois, as relações infelizes com Esther Vanhomrigh, a "Vanessa" dos seus poemas, que morreu alquebrada pela atitude impiedosa do amante; enfim, a doença mental, a morte em desespero, e o epitáfio, escolhido por ele mesmo: "... ubi saeva indignatio ulterius cor lacerare nequit". Basta isso. Swift vive na história da literatura inglesa como encarnação do ressentimento, como o mais cínico dos misantropos.

A crítica moderna prefere salientar a nobreza moral em Swift: a sua indignação feroz contra a injustiça e a opressão. A campanha contra o regime funesto dos ingleses na Irlanda constitui a glória da sua vida fracassada.

Não existe panfleto político mais eficiente do que as *Drapier's Letters*, exceto o panfleto do mesmo Swift sobre *Irish Manufactures*, no qual propõe queimar todas as mercadorias de importação inglesa menos o carvão; e o *Modest Proposal*, propondo o estabelecimento de um matadouro de crianças irlandesas para aliviar a situação econômica dos pais e abastecer de carne delicada os ingleses. O estilo dessas sátiras é eficientíssimo, pelo tom seco e equilibrado das afirmações mais extravagantes, pela dissimulação cuidadosa da emoção veemente, pela expressão sonora e bem fraseada de ideias morais – sejam antecipações do socialismo, sejam lugares-comuns clássicos. É a prosa mais clássica da língua inglesa. Swift fora aluno do Trinity College e secretário de William Temple; na *Battle of the Books* defendera os *anciens* contra os *modernes*. Era humanista. Aqueles lugares-comuns morais, porém, não são "antigos". Grande sátira não é possível sem rigorosos critérios morais; o satírico é satírico porque os seus critérios morais são mais rigorosos do que os do seu ambiente. O critério de Swift é o do cristianismo primitivo, quando ainda incompatível com as instituições profanas, quando os cristãos se recusaram a adorar a imagem do imperador e a prestar o serviço militar. Swift só é comparável a Tertuliano; e a crítica moderna já não duvida do seu cristianismo. *The Tale of a Tub* é uma sátira incrível contra a história eclesiástica: Swift zomba de Peter que escondeu dos irmãos o testamento do pai e baseava a fé no uso de vestidos ricamente ornamentados; de Martin que tirou apenas alguns ornamentos e acreditava tudo resolvido; e de Jack que, tirando todos os ornamentos, rasgou o próprio terno e vestiu-se de farrapos – Swift zomba do catolicismo, do luteranismo e do puritanismo. A Igreja Anglicana, a da *via media*, é poupada. Isso não quer dizer que Swift se tivesse identificado com a igreja oficial, da qual era dignitário e pretendeu ser bispo; no panfleto contra os deístas, sobre *Abolishing of Christianity*, defende a religião de maneira muito estranha, salientando-lhe a capacidade de fornecer pretextos e subterfúgios para consagrar as atividades mais profanas e até infames. Como religião autêntica, Swift só admite o cristianismo hostil ao mundo, o pessimismo cristão. Essa atitude é bem a de um satírico – todos os grandes satíricos são pessimistas – mas não a de um revolucionário; revolução e pessimismo são incompatíveis. Aí está a contradição em Swift: entre o rigorismo cristão do seu critério moral positivo, e o racionalismo subversivo da sua

crítica negativa. As contradições de Swift podem ser explicadas, em primeira análise, pela sua psicologia mórbida, de homem impotente, fracassando nos amores, cheio de raiva contra a "sujeira fisiológica" que a natureza lhe negara e que é a fonte da continuidade da espécie. Desse modo, Swift pretendeu purificar a humanidade, desejando, ao mesmo tempo, o fim radical do gênero humano. Para a sátira, Swift usou, por assim dizer, os instrumentos científicos recém-descobertos do seu tempo: o telescópio e o microscópio, nos quais as criaturas observadas parecem anões ou gigantes. Mas a mentalidade de Swift é menos "moderna". Suas poesias revelam-lhe a incapacidade de modelar a frase poética como Pope; e os seus períodos não se parecem com os períodos ciceronianos de Johnson. Pela condição social de "secretário" e clérigo, Swift é "arcaico", pertencendo à época anterior a Addison e Steele, até anterior a Dryden. A famosa clareza da sua prosa, nos panfletos, não tem nada com a *clarté* dos clássicos franceses; não serve para esclarecer o assunto, mas para, pelo contraste entre assunto e estilo, sugerir o horror. O pessimismo cristão de Swift é o do homem barroco. Mas o instrumento de agressão é o racionalismo; o resultado é a dissimulação, a "pseudomorfose" do estilo clássico, das frases sonoras e bem construídas. A ambiguidade é a dos poetas "metafísicos", embora às avessas: o riso veemente e como reflexivo de Swift é a imposição de uma inteligência lucidíssima a uma grande alma, nobre e ferida.

Ao lado de Swift, seu amigo John Gay[1290] parece poeta menor e satirista manso da sociedade do Rococó inglês e das suas modas; na verdade, é ele que tira, com a inocência de uma criança amoral, as últimas conclusões do pensamento swifitiano. A sua poesia é realmente "menor": são "vers de société" meio anacreônticos – mas esse poeta da sociedade saberá ferir mortalmente. Gay é dos primeiros boêmios da literatura inglesa; o seu ambiente é Londres, a primeira grande cidade europeia, cheia de um proletariado de ladrões, mendigos e prostitutas, o lixo daquela sociedade aristocrática do Rococó, os destroços miseráveis do êxodo dos campos, dos quais os lordes e os burgueses enriquecidos se apoderaram. *Trivia* é o primeiro poema da grande cidade na literatura europeia. Gay já sabe fazer *debunking*: desmascarar as fachadas brilhantes, revelar os fundamentos podres. As suas poesias pastoris, "Rural Sports" e "Shepherd's Week", paródias humorísticas da falsidade bucólica, denunciam diretamente a miséria da crise

agrária. Enfim, aconselhado por Swift, Gay escreveu um "Newgate pastoral", a écloga dos criminosos profissionais de Londres; mas desta vez, o ataque é indireto, *et pour cause*. *The Beggar's Opera* dá-se ares de paródia da grande ópera italiana, que Haendel tinha importado para a Inglaterra; apresenta os ladrões e prostitutas dos *bas-fonds* de Londres como se fossem aristocratas heroicos e grandes damas, cheios de nobres sentimentos de honra. O amoralismo da peça é o mesmo da comédia da Restauração: o vício triunfa. A vítima da sátira é a nova burguesia que, assim como aqueles ladrões no palco, macaqueia os costumes da aristocracia. Desse modo, o sentido da sátira é reacionário e revolucionário ao mesmo tempo: os ladrões modernos, pretende Gay dizer, parecem-se mais com os aristocratas de outrora do que os "nobres" de hoje. Como sempre, nos começos de transições sociais, o plebeu alia-se à classe vencida contra os vencedores. Passada a crise social, a *Beggar's Opera* deixou apenas a impressão de um quadro Rococó encantador, valorizado pelo humorismo dos pormenores policiais. As versões modernas que, no século XX, renovaram o sucesso da velha peça, revelaram-lhe o sentido mais geral e permanente: a inversão de todos os conceitos morais acompanha sempre as grandes crises sociais. A sátira amoralista da *Beggar's Opera* é a última conclusão da sátira moralista de Swift.

Existência e obra de Swift desmentem a identificação habitual do racionalismo com o espírito burguês ou até revolucionário; o racionalismo presta os mesmos serviços ao pessimismo barroco de Swift e ao otimismo plebeu de Gay. A síntese seria um otimismo aristocrático, que toma a sério a fachada da nova sociedade inglesa, que se dá ares de aristocratismo, embora sendo fundamentalmente burguês. Essa mentalidade é, até nos pormenores, a da "pseudomorfose" que criou o classicismo francês. A prosa classicista de Swift é expressão semelhante, mas de profunda seriedade; Swift não é jamais esteticista. Quando, porém, a consciência moral cede o lugar à consciência meramente artística, nasce uma literatura de "ficção", não no sentido do gênero "ficção", mas no sentido de apresentar, intencionalmente, apenas jogos da imaginação. O fenômeno é algo comparável ao da literatura hedonista da Contra-Reforma italiana. Os "vers de société" de Gay pertencem a esse gênero de poesia, antecipado pelos oportunistas Waller e Cowley; e não foi por mero acaso que Cowley foi considerado,

durante o século XVIII, como um dos maiores poetas de língua inglesa. Prior[1291] seria o representante principal, ao lado de Gay, da Arcádia inglesa. Assim como Gay, Prior fez tentativas de poesia popular; *Henry and Emma* é uma versão famosa, mas mal sucedida, da balada popular *The Nut-brown Maid* – em todo o caso, antecipação longínqua do popularismo pré-romântico. Em poemas didáticos como *Alma, or the Progress of the Mind*, Prior aproxima-se do pessimismo de Swift. Mas não chega ao amoralismo plebeu de Gay. O máximo da sua expressão é ligeira sensualidade, herança do libertinismo da Restauração. Prior é um La Fontaine menor, e quase goza, na Inglaterra, da popularidade permanente do poeta francês na França: essa popularidade sobreviveu às mudanças do gosto literário, e não vale discutir o poeta menor. A discussão começa quando se trata, dentro do mesmo estilo, de um poeta maior; e Pope corresponde a essa definição.

Por isso, Alexander Pope[1292] gozou durante o século XVIII de uma fama imensa e internacional; depois, negaram-lhe a própria qualidade de poeta. Pope teria sido apenas artista frio; Wordsworth e Keats odiavam-no, e todos os vitorianos lhe desprezaram a poesia satírica, porque carecendo da famosa "high seriousness" de Matthew Arnold. Mas por volta de 1920, houve um "Pope Revival": Edith Sitwell celebrou a qualidade incomparável do seu verso. A crítica já não achou paradoxais os elogios que Byron dedicara a Pope, "o mais impecável dos poetas ingleses", e à sua poesia, "o único templo grego em língua inglesa". A moda de 1920 passou. Fala-se hoje de Pope com entusiasmo menor. Mas admite-se que foi artista extraordinário; só artista, mas revelando, às vezes, emoções poéticas. Ao *Windsor Forest* não se pode negar o sentimento fresco da natureza inglesa. Pope é capaz de melancolia comovida, como na *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady*. A epopeia herói-cômica *The Rape of the Lock* – "Puffs, powders, patches, Bibles, billet-doux…" – quadro encantador da vida ociosa dos aristocratas ingleses do Rococó, parecia de "uma insignificância perfeita" a Hazlitt, ao passo que De Quincey salientou, com razão, o parentesco desse mundo feérico com o reino das fadas de Shakespeare. Hoje, parece-nos outra vez "monumento de uma época construído de 'vers de société'". O elogio de Byron compreende-se melhor, prestando-se atenção aos últimos versos da famosa norma de estilo poético de Pope:

"True ease in writing comes from art, not chance,
As those move easiest who have learn'd to dance."

Nietzsche, o grande admirador da Dança, teria gostado dessa definição da poesia, talvez comparando Pope a Mozart, ou mesmo a Racine. Pois, assim como o francês, Pope sabe transformar em ligeireza divina tudo o que é pesado, até a regularidade do seu metro, o "heroic couplet", versos aforísticos de trivialidade evidente, rimados sem "enjambement", de concisão epigramática e construção perfeita. Os limites dessa arte revelam-se na tradução de Homero, digna de Dryden como obra de uma grande inteligência artística, mas feita pelo espírito mais anti-homérico de todos os tempos. Pope não é clássico, é apenas classicista, o mais impecável dos classicistas. Pelo rigor da doutrina e pela arte de rimar, no *Essay on Criticism* supera o próprio Boileau. Pela trivialidade conformista do pensamento, o *Essay on Man* bate os classicistas franceses mais fastidiosos. Este *Essay on Man* forneceu, porém, à língua inglesa um enorme tesouro de citações e locuções proverbiais como a Bíblia e *Hudibras*; – é a expressão perfeita do *common sense*; e o século XVIII descobriu no *Essay on Man* até profundidades filosóficas.

"All are but parts of one stupendous whole ...
All Nature is but Art, unknown to thee;
All Chance, Direction, which thou canst not see;
All Discord, Harmony not understood;
All partial Evil, universal Good …"

– a harmonia preestabelecida de Leibniz, versificada; uma teodiceia do otimismo racionalista, culto do Universo tão belo e perfeito que já não precisa de intervenções divinas. Pope, católico por nascimento, aproximou-se bastante do deísmo do seu amigo Bolingbroke; e, como este, foi reacionário em política. O sentido imediato do famoso verso:

"One truth is clear, Whatever Is, Is Right"

é filosófico, mas Pope tira uma conclusão dura:

"Order is heaven's first law ...
Some are, and must be, greater than the rest,
More rich, more wise…"

A doutrina serviu tão bem à Constituição aristocrática ("more wise") da Inglaterra, como às aspirações da nova burguesia inglesa ("more rich"). O "templo grego" da poesia de Pope é o de um grande arquiteto, sem senso pela música das esferas. A sua poesia – a expressão mais perfeita do Rococó – é uma série de "variazioni senza tema"; daí a indispensabilidade do metro rigoroso, lei secreta de uma "arte de arabescos" em torno de uma sociedade de escravocratas. A sua alma poética tem a clareza diáfana de vidro; por dentro, há – no próprio poeta – os instintos de dominação, Pope, aleijado, doente, brigalhão, vaidoso, estava cheio de ressentimentos. A fantasia do *Rape of the Lock* é o seu sonho de beleza; na realidade só acreditava encontrar concorrentes imbecis e sem vergonha, uma horda de Martins Scriblerus, e contra eles lançou as suas brilhantes sátiras literárias. A *Dunciad* não tem a força moral das sátiras de Dryden, mas é mais venenosa. Esse classicista ortodoxíssimo era um revoltado insatisfeito, uma natureza subversiva. De Quincey já adivinhou nele os instintos de anarquista. Justamente na *Dunciad*, Pope eleva-se, uma vez só, à grandeza de uma visão poética:

"Lo! Thy dread Empire, Chaos! is restor'd;
Light dies before thy uncreating word:
Thy hand, great Anarch! Lets the curtain fall;
And Universal Darkness buries All."

Passagens como estas são raríssimas em Pope. Prevalece, em geral, o tom do cepticismo mundano, limitando-se à expressão inequívoca de verdades geralmente aceitas. A poesia "filosófica" de Pope parece trivial quando interpretada como metrificação de um sistema metafísico; é, porém, o cume de um classicismo autêntico quando interpretada como equilíbrio precário de um mundo poético, continuamente ameaçado pela realidade caótica. O próprio Pope foi uma alma caótica, mantida em equilíbrio pela clareza racional de uma grande inteligência, inteligência de aleijado que chega a dançar nos versos. Pope foi mais feliz do que Swift; não na vida, mas na poesia.

O acorde "classicismo – pessimismo – racionalismo", que se encontra assim apenas na literatura inglesa e, mesmo nela, só na primeira metade do século XVIII, produzido pela desarmonia entre a evolução progressista da sociedade inglesa e a situação incerta do escritor inglês, já sem patrão, aristocrático e ainda sem público certo. Samuel Johnson[1293], o último (dir-se-ia póstumo) representante daquele classicismo reacionário, estava consciente da situação. Na biografia de um amigo malogrado, o poeta Richard Savage, exprimiu toda a amargura das suas próprias experiências dolorosas de escritor mercenário, sofrendo fome, fazendo traduções miseravelmente pagas e trabalhos de *ghost writer* para os editores da Grub Street; enchendo-se, como correspondente parlamentar do *Gentleman's Magazine*, de indignação contra o falso liberalismo dos políticos; pontificando como boêmio sujo entre os amigos de condição igual, em Turk Head's Coffee-house. E este Johnson, *scholar* de erudição antiquada, moralista sonoro e trivial, estilista pomposo, chegou a impor a sua vontade ditatorial à literatura inglesa. Primeiro, dominou pela grosseria da conversa os amigos do seu clube – os Goldsmith, Garrick, Burke, Reynolds. Depois, pelo grande *Dictionary of the English Language*, chegou a tornar-se ditador da língua inglesa. Finalmente, impôs à posteridade a sua glória literária. Johnson é reacionário, na crítica e na sua própria literatura de imaginação. As sátiras – *London*, *A Poem*, *The Vanity of Human Wishes* – imitações de Juvenal, exprimem o mesmo pessimismo cristão de Swift mas sem a veemência dele, o mesmo protesto social de Gay mas sem coragem revolucionária. *The History of Rasselas* é um romance satírico, de moralismo trivial. *The Rambler* e *The Idler* são "semanários morais", quarenta anos depois de o gênero sair da

moda. *Irene*, uma tentativa infeliz de tragédia clássica. Enfim, *The Lives of the English Poets*, obra-prima do classicismo míope, elogio desmesurado de Cowley e Pope, censuras absurdas contra Donne e Milton e biografias respeitosas de uma turma de poetas esquecidos, tudo isso numa prosa ciceroniana, complicada e sublime – um pesadelo dos colegiais ingleses aos quais se costuma dar a obra como presente de Natal. Johnson, apesar de tudo, chegou a ser um grande escritor – assistimos atualmente a uma verdadeira revalorização de Johnson. A sua sátira não tem a grandeza de um Dryden nem a graça de um Pope, mas algo da fúria de Swift – é hoje o próprio T. S. Eliot que lhe acha dignas de Juvenal as sátiras, pela precisão do verso, pela justeza do sentimento disciplinado. Nas poesias religiosas – Johnson foi homem de profunda religiosidade – treme uma angústia secreta, tanto mais comovente nesse boêmio vaidoso e desesperado; a elegia em homenagem ao Dr. Levet e o "poema horaciano" são considerados, pelo crítico americano Gregory, como obras permanentes. Talvez Johnson tivesse sido grande poeta entre os "metaphysical poets" que o seu classicismo doutrinário desprezou. Johnson teve a coragem de estar contra o seu tempo, no estilo e na política, ele, o *tory*, conservador, partidário do rei e da Igreja. Às vezes, "contra o tempo" significa "mais avançado do que o tempo". Apesar de fazer restrições, contribuiu poderosamente para a reabilitação de Shakespeare. Johnson é crítico puramente intelectual, cheio de preconceitos extraliterários, mas às vezes de penetração surpreendente. Subjugou os criticados, fossem eles mortos ou vivos. Soube impor-se.

Hoje, impõe-se de novo. O século XIX, intimamente romântico, desprezou-o, porque Johnson, homem da cidade, da Grub Street, foi um anacronismo já na época da melancolia paisagística do pré-romantismo. T. S. Eliot e os seus discípulos ingleses e americanos classicistas, porque estão contra o tempo, apreciam-no de novo como uma espécie de "republicano histórico". Na poesia de Johnson há um equilíbrio seguro entre o grande gesto "romano" e a melancolia religiosa – equilíbrio mais seguro do que na sátira barroca de Swift e nos arabescos rococó de Pope. Johnson parecia reacionário, porque foi o único que continuou com autoridade a obra de Dryden – atitude de homem de letras autêntico.

O maior monumento da autoridade indestrutível de Johnson não é uma obra do próprio Johnson, mas a biografia dele, que o discípulo James

Boswell[1294] escreveu. Esse panorama literário, teatral e político, da Londres de 1760, com Johnson no centro, tem algo de um pequeno Universo, comparável ao *Diary* de Pepys, também pelas minúcias ridículas que o discípulo fidelíssimo notou com respeito comovente. Entre os historiadores da literatura inglesa existe o hábito de zombar de Boswell, da sua lealdade quase imbecil a respeito do mestre que divinizou. O instinto da nação inglesa, porém, reconheceu na *Life of Samuel Johnson* a maior biografia da língua e talvez de todos os tempos. Estudos recentes e a descoberta da massa imensa de papéis inéditos de Boswell, diários de viagens, diários íntimos, etc., revelaram um Boswell diferente, um homem de grande talento literário, talvez superior ao biografado. Em todo o caso, o Johnson da biografia é superior ao Johnson da realidade. É, com os seus hábitos de mestre-escola e boêmio, pobre jornalista e ditador literário, oposicionista obstinado e angustiado religioso, gigante sujo, meio imbecil, meio penetrante, uma figura humana completa; uma grande criação. Magistral é também a descrição do ambiente, o clube dos Goldsmith, Garrick, Burke, Reynolds, em torno de Johnson, e o leitor admira-se apenas de que o crítico haja dominado toda essa gente superior, mais avançada em todos os sentidos. Em comparação com eles, Johnson é um reacionário, inimigo de Milton e admirador hesitante de Shakespeare em época de pleno pré-romantismo. Na verdade, Johnson impôs-se pela sua personalidade moral. É reacionário no sentido de que a sua existência boêmia se parece mais com a de Dryden do que com a de Wordsworth ou Byron. Com Johnson, o escritor profissional conquistou a independência a que Dryden aspirava. A carta, em que Johnson rejeita a proteção de Lord Chesterfield para o *Dictionary* – carta cheia de indignação e de orgulho justificado – é a "declaração de independência" da literatura. Johnson significa o fim de uma época e o começo de uma nova era.

O elemento reacionário em Johnson é a forma, o classicismo doutrinário, realizado nos poetas da época, todos parecidos pela monotonia do estilo. Nenhum deles tem a perfeição de Pope, nem sequer a graça de Prior e Gay. Foram famosíssimos na época, em parte graças à crítica benevolente de Johnson; e seus nomes perpetuam-se ainda na memória da nação, pelas apreciações de Hazlitt, pelas citações como epígrafes de capítulos nos romances de Walter Scott, por algumas amostras

conhecidíssimas nas antologias. Em geral, constituem o setor mais esquecido da história da poesia inglesa; e provavelmente nunca voltarão a ser lidos. Mas exprimem uma parcela da alma inglesa, e a leitura paciente revela grande diversidade de mentalidades e atitudes atrás da monotonia do *couplet* rimado. Matthew Green[1295], o cantor do *spleen*, é um sectário que se tornou livre-pensador, epicureu à maneira do "Penseroso" de Milton, melancólico e divertido – um "metaphysical" atrasado. Akenside[1296], rico em versos espirituosos e citáveis, é retórico demais para o nosso gosto; recentemente apreciam-se de novo os seus acessos de entusiasmo shaftesburiano. Shenstone[1297], outrora famoso pelas pomposas odes pindáricas, foi um apreciável poeta elegíaco e teria sido, em outra época, um bom idilista. *The School-mistress* antecipa Goldsmith, e os versos comoventes *Written at an Inn at Henley*, que constam de todas as antologias, têm algo de Wordsworth. Shenstone, amante da poesia popular, já é quase um pré-romântico. E o mesmo se pode dizer de Richard Jago[1298], pobre vigário em Warwickshire: os seus versos classicistas respiram a atmosfera da paisagem inglesa. Jago cansa pelas descrições minuciosas e moraliza muito, mas já conhece a melancolia das ruínas góticas. É o canto de cisne da velha Inglaterra patriarcal. Contudo, a poesia de um Shenstone e a de um Jago não se continua na poesia pré-romântica, da qual esses companheiros de geração de Johnson já são contemporâneos; continuar-se-á – e isso é destino digno da poesia "prosaica" do classicismo – na prosa clássica dos conservadores Burke e Walter Scott, e na poesia satírica do "antijacobino" Canning.

Quer dizer, ao racionalismo da Ilustração corresponde uma poesia de estilo reacionário, e neste sentido Johnson não é um anacronismo: entendeu bem a significação revolucionária do pré-romantismo e pretende se opor a ele. É antes um precursor do conservantismo inglês de 1800; a Inglaterra, protegida pela sua situação insular, só então sentiu o perigo. No continente, havia anteriormente e haverá depois alguns classicistas reacionários assim, isolados como em ilhas no mar da excitação revolucionária. O francês Gilbert[1299] foi uma dessas exceções; pobre boêmio, cristão devoto em meio dos *philosophes* da Encyclopédie, satirista epigramático, um malogrado Pope francês. Portugal, país política e literariamente atrasado, permanecerá

uma ilha assim durante muito tempo; viverá até depois da Revolução de Julho o padre José Agostinho de Macedo[1300], lembrando Johnson pela obstinação em fazer poesia classicista – os seus poemas didáticos são melhores do que a sua fama – e pelo desrespeito à poesia nacional antiga; e ainda pelas atitudes de boêmio meio vagabundo e de violento panfletista reacionário. O fato mais curioso é que esses católicos antivoltairianos admitem, em matéria literária, um só deus e modelo: Voltaire. Em Voltaire, a forma reacionária é menos significativa porém mais característica do que o conteúdo subversivo. A sátira subversiva de Swift e o classicismo doutrinário de Johnson, unidos pela poesia de Pope – eis Voltaire. O "desacordo equilibrado pela inteligência" dá a síntese do classicismo da Ilustração.

Voltaire[1301] cultivou todos os gêneros, e todos com sucesso, menos a grande epopeia, cujo tempo passara, e a comédia, para a qual o grande zombador não revelou talento – faltava-lhe o amor cervantino para criar personagens cômicos. No resto, conseguiu iluminar todos os assuntos, até os mais rebeldes, pela sua inteligência extraordinária. A própria epopeia, a *Henriade*, perfeitamente ilegível hoje em virtude da mistura incoerente de símbolos cristãos e intenções deístas, é melhor do que a fama que deixou; surpreende a força de certas passagens, sobretudo das "patrióticas". Mas é de sublimidade falsa e monótona. Voltaire não era poeta autêntico, nem sequer poeta satírico: a epopeia heroico-burlesca *Pucelle d'Orléans* tem mais espírito do que graça e nada da força dos satiristas ingleses. Mas ele domina magistralmente os gêneros menores da poesia – o epigrama, os "vers de société", o poema didático. Em tudo o que disse há certo lirismo leve, um perfume como do tempo entre Watteau e Mozart, crepúsculo suave da época aristocrática. Até no pessimismo arrasador dos romances satíricos, em *Zadig*, *Micromégas*, e sobretudo em *Candide*, existe algo da ironia poética dos ingleses, se bem que atrás de um estilo muito diferente, estilo lúcido, que é a essência da sua literatura, sobrevivendo aos gêneros que ele cultivou e à sua ideologia de burguês abastado e céptico. Voltaire pode contradizer-se mil vezes; a unidade da sua obra imensa e multiforme é garantida pela permanência do estilo, personalíssimo sem profundidade, claro e irônico e seco. É a arte da inteligência pura, sem emoção íntima, algo oportunista e daí sem coerência ideológica nas atitudes literárias. Nada

mais inexato do que a definição de Voltaire, proposta por Faguet: "... un chaos d'idées claires". Voltaire parece-se com Pope e todo o classicismo inglês, pela arte de construir simetrias perfeitas de materiais incoerentes, de ideias vagas que não se deu o trabalho de analisar a fundo. A obra de Voltaire é, por assim dizer, um cosmos de ideias obscuras. Aí a razão pela qual quase todas as suas obras sucumbiram ao tempo, tornando-se ilegíveis; mas a obra, como conjunto, permanece, constituindo o maior monumento literário do século XVIII.

"Whatever Is, Is Right." Voltaire vive pela sua enorme importância histórica, já passada, e que é preciso explicar estilística e sociologicamente. Os gêneros que Voltaire cultivou morreram; a ideologia que professou está abandonada; as ideias pelas quais se bateu, a tolerância religiosa, o bom senso filosófico, o pacifismo, tornaram-se lugares-comuns. O que permanece é a versão eficiente que deu a certas opiniões, suas ou alheias. Voltaire é em toda a literatura francesa a mina mais rica de epigramas, aforismas, chistes, ditos – é o maior daqueles *diseurs de bon-mots* que Pascal condenara. Escrevendo, não é capaz de suprimir um *bon-mot* que lhe ocorra, embora seja injusto; o estilo do qual é dono acaba dominando-o. Voltaire é um estilista. Adotou as convenções do classicismo razoável, porque lhe permitiram estilizar a Razão, tornar eficiente a expressão das ideias. Voltaire é um escritor intencional. A sua obra inteira serve às suas tendências. É o maior "instrumentalista" da literatura universal.

Assim como Pope, Voltaire mal pode ser apreciado como poeta depois de termos passado pelo subjetivismo romântico e pelo *l'art pour l'art* simbolista. A sua poesia é mero instrumento de um homem de ação. A sua obra de maior importância histórica – as *Lettres philosophiques* ou *Lettres sur les Anglais*, que abriram o horizonte fechado do classicismo francês, introduzindo na França as controvérsias religiosas e sociais dos ingleses – é uma obra de ação social; 30 anos mais tarde, o *Dictionnaire philosophique* continua da mesma maneira; e os inúmeros panfletos da velhice constituem a ação eficiente de um jornalista sem par. Séculos futuros compararão provavelmente Freud a Voltaire, o lutador pela tolerância sexual ao lutador pela tolerância religiosa; assim como muitas coisas que antes de Freud só era possível cochichar se dizem agora francamente, assim Voltaire abriu também a boca à humanidade. Sobretudo os romances e contos satíricos

constituem verdadeiros breviários, menos do livre-pensamento do que do pensamento livre. Voltaire pode ter errado inúmeras vezes, pode ter tratado da maneira mais superficial ou frívola os assuntos mais sérios – a humanidade deve-lhe a liberdade de poder tratar esses assuntos como cada um entende, conforme a sua capacidade de raciocinar. Outros criaram a liberdade de procurar a verdade; Voltaire criou a liberdade de errar, talvez a mais preciosa de todas. O seu sorriso malicioso matou onde o dogmatismo matara. Justamente os muitos lugares-comuns bem estilizados de Voltaire nos lembram a frase de Renan sobre aquele estúpido livre-pensador, personagem de Flaubert: "C'est M. Homais qui a raison. Sans M. Homais nous serions tous brulés vifs."

M. Homais era voltairiano. Mas Voltaire não é um M. Homais. Entre o personagem de Flaubert e o autor de *Candide* há precisamente a diferença que existe entre a imbecilidade e a inteligência. Depois, a diferença entre os estilos de viver de dois séculos: entre o estilo cinzento da época burguesa e os *délices* pitorescos do Rococó. Por isso, um é farmacêutico e o outro um grande artista. Voltaire, burguês de Paris em todos os seus hábitos de pensar, é aristocrata pelos instintos artísticos. Representa uma burguesia quase nobre, admitida nos salões porque é capaz de participar da "conspicuous consumption" do século e sabe fazê-lo com espírito e com graça. Voltaire não é um *nouveau-riche* moderno nem um *bourgeois-gentilhomme* barroco; é grande-burguês de uma estirpe muito especial, de uma época anterior àquela em que "grande-burguês" significa grande industrial ou grande capitalista. Parece-se um pouco, pelos negócios financeiros e pelas preferências literárias, aos Pirckheimer e Amerbach da Renascença alemã, comerciantes cultíssimos, e a sua corte literária em Ferney lembra, muito de longe, a corte dos Medici; apenas com a diferença de que Voltaire não revela simpatias pelo humanismo nem compreensão da Antiguidade. Voltaire é o Colbert da literatura. É, sociologicamente, um grande-burguês de estilo barroco; imita, com felicidade, o modo de andar da aristocracia. Por isso, o grande liberal cultiva um liberalismo da elite, desconfia das expressões plebeias na literatura e na política. Mas é independente. Fazendo negócios de banqueiro e especulador, Voltaire resolveu, para si pessoalmente, o problema que Dryden, Pope e Johnson não resolveram por completo. A essa situação privilegiada – trata-se de privilégios aristocráticos de um burguês –

deve Voltaire a independência do seu pensamento e a liberdade de expressão. Pensar e falar assim e não derrubar, no entanto, a situação social que conseguira, só era possível dentro dessa sociedade meio aristocrática, meio burguesa, dentro da pseudomorfose do classicismo francês, prolongada durante todo o século XVIII; e esse estilo é a única tradição que Voltaire nunca atacou nem traiu.

Do espírito da Antiguidade está esse classicismo mais longe do que qualquer outro estilo. Com efeito, Voltaire não é humanista; participa da mentalidade burguesa que considera mais útil saber inglês do que grego; desconfia do reacionarismo dos *scholars* universitários. Até nisso, Voltaire não é um Homais, um supersticioso das ciências positivas; o seu anti-humanismo também tem raízes barrocas. É discípulo dos jesuítas, pelos quais guardou sempre certa ternura, defendendo-os contra o rigorismo dos jansenistas; mas contra Pascal, o antijesuíta por excelência, Voltaire sentiu a mais viva aversão, ao passo que a atitude de um Mariana lhe inspirou simpatia. Existe uma filiação entre o autor do *Ingénu* e Baltasar Gracián. Com os jesuítas aprendeu Voltaire a apreciação puramente estilística dos antigos e o uso "instrumentalista" da literatura para fins tendenciosos, sobretudo no teatro.

Aos contemporâneos de Voltaire e a ele mesmo, o seu teatro parecia um cume da arte; hoje, as tragédias de Voltaire já não se representam, já não se leem; mas um esquecimento tão completo não deixa de ser algo injusto. *Mérope* e *La Rome sauvée* são peças bem construídas; nem a *Zaire* nem a *Alzire* é possível negar a poesia dos efeitos cênicos; e Brandes chamou a atenção para *L'Orphelin de la Chine*, expressão suprema das simpatias do século XVIII pela China, país "razoável", sem superstições e cheio de generosidade filantrópica. Em geral, porém, o teatro de Voltaire merece a sua fama. Aborrece-nos o uso da mitologia grega e do metro de Racine para afirmar que

> "Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense;
> Notre crédulité fit toute leur science."

O dramaturgo Voltaire é um jornalista tendencioso, servindo-se de uma extrema habilidade para acumular efeitos cênicos a fim de transformar o palco em tribuna e púlpito do liberalismo; teatro jesuítico às avessas. A lógica e a psicologia dramatúrgicas não o preocupam; o efeito é tudo. Daí as complicações "românticas" e melodramáticas, pelas quais pretendeu "melhorar" a tragédia raciniana, fazendo, na verdade, libretos de óperas sem música, sem verdadeira poesia. Ao efeito também servem as famosas "inovações" de Voltaire que acreditava ter aprendido no teatro inglês: os assuntos exóticos, os trajes e decorações historicamente exatos e mais alguns artifícios da *mise-en-scène*. Na verdade, a diversidade dos enredos e aqueles efeitos têm outra fonte: o teatro jesuítico, que Voltaire conheceu nos seus tempos de colégio. Com os jesuítas também aprendeu o uso do teatro para fins moralizantes, se bem que a sua "moral" fosse diferente: já antecipa a *thèse* do drama burguês. O duplo anacronismo do teatro voltairiano reside na deformação racionalista dos assuntos históricos, e, por outro lado, na antecipação do teatro burguês do século XIX – Augier e Dumas Filho traduzirão a linguagem dramatúrgica de Voltaire para a prosa do *juste-milieu*. Voltaire, antecipando-se anacreonticamente ao seu tempo e ao seu próprio estilo, terminou a obra de Dryden: destruiu, agindo por dentro, a tragédia clássica, criando as convenções do teatro moderno; mas o anacronismo classicista da sua forma assegurou-lhe o fim ambicionado, o sucesso contemporâneo, embora não fosse sucesso permanente.

"Anacronismo" é a palavra-chave da obra de Voltaire. Mas esta palavra nem sempre significa uma censura. Grande literatura é sempre anacrônica. O anacronismo pode servir até à literatura historiográfica, porque não é possível compreender épocas remotas sem certas deformações da "verdade" dos documentos. Voltaire, como historiógrafo, documentou-se bem. Preconceitos veementes impediram-lhe a compreensão da Idade Média; mas sem preconceitos ele se teria perdido no relativismo, teria sido incapaz de aceitar a época de Luís XIV, teria sido incapaz da construção imponente do *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, o primeiro esboço de uma verdadeira história universal da civilização. O anacronismo da historiografia de Voltaire não é casual. Na aparência obedece aos conselhos de Bolingbroke: pretende tirar da história lições para se livrar do peso das tradições históricas. No fundo, esse conceito moralizante e pragmatista da

historiografia serve aos intuitos pessoais de Voltaire: negando a tradição, pretende fazer esquecer a sua origem burguesa. Só assim pode começar um novo mundo.

Na apreciação desse futuro, Voltaire justifica aquela frase: "... un chaos d'idées claires". Tem razão em todos os detalhes, e não tem razão no conjunto. O pessimismo de Voltaire, herança do Barroco, viu na história apenas "le tableau de crimes et des malheurs"; o otimismo de Leibniz e Pope ensinou-lhe que "le présent accouche de l'avenir". Pretendeu "écraser l'infâme", mas esse porta-voz maior do anticlericalismo francês não acreditava na possibilidade de extirpar o mal; e a última conclusão do seu pessimismo é a expressão perfeita de um outro ideal francês, mais modesto: "... mais il faut cultiver son jardin". O "présent accouche" nos versos

"Si l'homme est créé libre, il doit se gouverner;
Si l'homme a des tyrans, il les doit détrôner."

não é mais do que versificação trivial dos exercícios de retórica *in tyrannos*, no colégio dos jesuítas. No mesmo colégio aprendeu Voltaire que "certes erreurs sont réservées aux philosophes, d'autres au peuple"; e o profeta das "semences d'une révolution qui arrivera immanquablement" ("Les jeunes gens sont bien heureux; ils verront de belles choses", diz Voltaire numa carta de 1764) tinha bastante "espírito de elite" para escrever dois anos depois "Il est à propos que le peuple soit guidé et non pas qu'il soit instruit". Os padres Tournemine e Porée teriam reconhecido, nesta frase, seu aluno. Voltaire é prudente, um "grande-burguês" prudente. Muito do que parece superficialidade é reserva intencional – mais um aspecto do seu instrumentalismo pelo qual ele é o antípoda de Pascal. Voltaire, discípulo indireto do maquiavelismo pragmatista de Gracián, é discípulo direto do empirismo de Locke. Os "espaces infinis" da ciência não o assustam, mas parecem-lhe símbolos do progresso infinito. Influenciou-o sobretudo o pragmatismo dos ingleses – a filosofia burguesa. Até os efeitos cênicos do seu teatro exprimem a vontade de agir com prudência e eficiência. Nenhum outro escritor do século XVIII foi tão capaz de transfigurar em expressões artísticas

o espírito prático, antiartístico, da classe em ascensão; mas Voltaire pertenceu só pela metade a essa classe. A burguesia francesa não tem as mesmas origens espirituais da anglo-saxônica; era meio jesuítica, meio jansenista, em todo o caso meio barroca. Em virtude das origens barrocas da sua situação de "grande-burguês", Voltaire foi capaz de adaptar aos novos fins o estilo do passado, deteriorando-o, mas agradando a todos. Não estava bem consciente dessa situação; mas no reino das construções conscientes, se bem que artificiais, a sua inteligência triunfou. Construiu, de "idées peu claires", um "cosmos", a expressão completa da sua época. Para nós, hoje, a sua obra em conjunto já não existe. Morreu para sempre o antipascaliano Voltaire; mas vive para sempre *Candide*, o pessimista mais inteligente de todos os tempos. E por que vive *Candide*? Porque as maldades e imbecilidades que lhe encheram o mundo, ainda não desapareceram de todo. Certas reivindicações, muito razoáveis, de Voltaire são hoje tão atuais como em 1759. Não adianta negar a atualidade de Voltaire, porque o seu Universo literário seria minúsculo, um palácio de paredes de vidro, habitado por estatuetas de porcelana ao gosto do Rococó – o palacete de Ferney estava iluminado por uma luz intensa, de lugares-comuns imortais, que ainda não se apagou.

Com Voltaire, não com Racine ou Boileau, venceu o classicismo na Europa inteira. Houve resistência, no início, quase só na Itália, onde não foi fácil reconciliar a herança humanista com as regras francesas. Na estética de Muratori, embora antimarinista, aparecem veleidades heréticas, que se acentuaram na estética de Gravina[1302]: este conterrâneo de Campanella e contemporâneo de Vico antecipa certos conceitos pré-românticos; mas Gravina também é, afinal, o legislador da Arcádia, e quem lhe realizou os ideais literários foi Metastasio. A Itália de Maffei, Goldoni e Parini não deixará de ser classicista, se bem que com espírito burguês muito marcado. O legislador poético da Espanha bourbônica, Ignacio de Luzán[1303], tampouco renegou de todo as tradições nacionais; está mais do lado de Muratori que do de Boileau, e seu liberalismo estético criou um ambiente favorável à crítica de Feijóo e à rápida evolução de sentimentos pré-românticos na Arcádia espanhola. Ao lado da tragédia classicista de Montiano, Nicolas Fernández de Moratín e García de la Huerta, aparece a comédia burguesa

de Leandro Fernández de Moratín, e o sucessor espanhol de Metastasio se chama Meléndez Valdés.

As nações germânicas e eslavas aceitaram com maior facilidade o classicismo voltairiano; faltavam-lhes ou estavam interrompidas as tradições nacionais; e em alguns casos parecia a imitação francesa o caminho indicado para revivificar literaturas sonolentas ou criar literaturas novas.

O afrancesamento mais rápido deu-se na Holanda, onde o "humanismo barroco" de um Hooft Vondel preparara os caminhos do classicismo; a estagnação política, acompanhada de prosperidade econômica permanente, é o fundamento da chamada "pruikentijd", "época das perucas", na qual as forças populares da nação se afrouxaram e os burgueses vestiram as perucas da corte de Versailles. Andries Pels, poeta horaciano que morreu em 1681, já tivera oportunidade de traduzir a *Art poétique* de Boileau, recém-publicada. O século XVIII holandês foi representado por classicistas como Feitama e os irmãos Van Haren. Ainda no começo do século XIX, Bilderdijk, por ser classicista ortodoxo, será festejado como "o maior poeta holandês", opinião esquisita que ainda se encontra em manuais escritos por estrangeiros. A Holanda será um dos últimos países europeus a abrir as portas ao romantismo. Em nenhum outro país germânico a civilização estava tão fortemente latinizada. Na Escandinávia, o classicismo entrou sem encontrar resistência, quando o marinismo, depois de ter abolido a tradição nacional, se esgotara. Em 1721, o sueco Samuel Triewald fez a primeira tradução de Boileau; e Dalin[1304] juntou às formas classicistas a propaganda do voltairianismo. A intervenção do rei Gustaf III, criando no alto Norte uma Arcádia voltairiana, transformou o classicismo sueco quase em arte nacional; o próprio rei colaborou com Kellgren em tragédias classicistas[1305]. Na Dinamarca, o atraso político impediu evolução semelhante, não obstante o classicismo molièriano de Holberg, que era menos voltairiano do que partidário de Bayle; a aliança entre classicismo e radicalismo político, à maneira de Gustaf III, encarnou-se na Dinamarca na pessoa do ministro Struensee, alemão de nascimento, e o resultado foi uma reação nacional e tradicionalista. Brun, tragediógrafo voltairiano, aliás natural da Noruega, foi esmagado pela sátira de Wessel, e o pietismo vencedor aliou-se ao pré-romantismo. Tão duradoura como na Holanda foi a vitória do classicismo na Polônia, país muito afrancesado, onde Stanislaw Konarski, tradutor de

Corneille, precedeu o bispo voltariano Krasicki e o tragediógrafo Felinski; a *Zofiowka*, de Stanislaw Trembecki (1723-1812) é, aliás, um dos melhores poemas descritivos naquele estilo. Na Rússia, enfim, o classicismo voltairiano significa o começo da literatura nacional. Vassili Kirillovitch Trediakovski (1703-1761), tradutor de Boileau e Fénelon e autor de uma *Telemaqueide* horrível, é o criador do verso russo; a prioridade cronológica cabe a ele, e não a Lomonossov[1306], que é, no entanto, o primeiro gênio da literatura russa: plebeu, teve carreira vertiginosa, poeta, historiador, filólogo, cientista cujos conhecimentos enciclopédicos constituíam uma Academia inteira, Lomonossov realizou o milagre de vivificar a ode no estilo de Boileau, tornando-a vaso de emoções profundas, de autêntica dignidade nacional, de sentimento da natureza e angústia religiosa. Puchkin, que tinha penetrante senso crítico, reconheceu em Lomonossov o seu predecessor imediato, e a crítica moderna considera-o como uma das maiores expressões da alma russa. Em compensação, desprezou o então famoso Derchavin[1307], cuja ode *Deus* figurava em todas as antologias escolares da época tzarista; contudo, os simbolistas russos de 1900 preferiram a sua música verbal à retórica lomonossoviana. Derchavin converteu-se, aliás, mais tarde, ao ossianismo. Em toda a parte, o classicismo foi derrubado pelo pré-romantismo inglês ou então pelo romantismo dos alemães.

Na Alemanha, a influência francesa chegou a criar um caso nacional: depois de um momento de vitória absoluta, sofreu o classicismo os ataques mais duros, e dessa guerra dos espíritos resultou a literatura alemã moderna[1308]. O Barroco não conseguira criar uma literatura nacional, culta e popular ao mesmo tempo. Depois de 1680, justamente na época em que Bach e Haendel criarão a maior música alemã, a literatura da nação entra numa fase de silêncio misterioso[1309]; durante vários decênios só há poetastros lamentáveis. Aos melhores espíritos da época afigurava-se o classicismo francês como o ideal de uma autêntica cultura nacional, merecendo a imitação mais assídua. Ao mesmo tempo, o novo conteúdo desse estilo, o racionalismo, significava para os patriotas na Alemanha atrasadíssima uma grande esperança. Gottsched[1310], patriota sincero, pretendeu estabelecer uma ditadura literária, à maneira de Boileau, para exterminar os resíduos barrocos e introduzir, em formas francesas, o racionalismo da Ilustração.

Este aspecto filosófico e social da atividade de Gottsched não foi devidamente apreciado pelos historiadores do século XIX, nacionalistas que detestavam qualquer influência francesa; tampouco lhe reconheceram os grandes méritos pela purificação da língua e um conceito mais digno da literatura. Mas como pioneiro, como reformador literário, Gottsched situa-se ao lado de Optiz e até de Lutero. Até hoje se escreve em alemão como ele escreveu. Mas isso se refere apenas às formas gramaticais. O classicismo francês era realmente incompatível com o espírito alemão; a ditadura de Gottsched foi absoluta, mas efêmera. Os contra-ataques dos suíços anglófilos Bodmer e Breitinger não demoraram; e já pouco depois a crítica implacável de Lessing se aproveitou da incapacidade criadora de Gottsched e da estreiteza da sua estética para entregá-lo a escárnio e desprezo imerecidos. Gottsched exercera, no entanto, influência profunda. Experimentou a desgraça de haverem morrido antes do tempo os seus melhores discípulos, os tragediógrafos Cronegk e Brawe, e Johann Elias Schlegel[1311], excelente comediógrafo e um dos primeiros descobridores de Shakespeare no Continente. Partidários de Gottsched também foram Gottlieb Wilhelm Rabener, autor de sátiras espirituosas (*Sammlung satirischer Schriften*, 1751/1755), e sobretudo o famosíssimo fabulista Gellert. O classicismo triunfara nos gêneros menores. O maior "classicista ilustrado" alemão, Wieland, é um poeta menor.

O classicismo da Ilustração fracassou em toda a parte nos gêneros já irremediavelmente condenados: a epopeia e a tragédia heroica. Em compensação triunfou em dois gêneros menores, igualmente obsoletos: a fábula e a epopeia herói-cômica, que se prestaram melhor a veículos do pensamento racionalista. Pelo mesmo motivo, conseguiu-se a transformação da comédia molièriana em gênero novo, a comédia burguesa de tendências críticas e até revolucionárias. Em geral, o panorama dessa literatura não é muito simpático. As mediocridades prevalecem. Mas até a enumeração seca dos fatos serve para demonstrar a uniformidade internacional do estilo, o último estilo europeu antes da desagregação nacionalista da Europa pela Revolução francesa e pela contra-revolução romântica.

Quanto à epopeia, o sedutor foi Voltaire. Exceção é o *Abraham de aartsvader* (1726), do holandês Arnold Hoogvliet, quase a única epopeia religiosa entre Milton e Klopstock; mas não conta. Não compreendemos,

hoje em dia, o sucesso enorme da *Henriade*; mas o século XVIII acreditava ter encontrado na obra de Voltaire, a forma adequada de uma epopeia nacional, "patriótica", "cristã" e "razoável" ao mesmo tempo. Não houve nação que não desejasse possuir apoteose assim. A *Enriqueida* (1741), do português Francisco Xavier de Meneses, conde de Ericeira; *De Gevallen van Friso* (1741), do holandês Willem van Haren, e os *De Geuzen* (1776), de seu irmão Onno Zwier van Haren; *A guerra de Chotim* (1780), do bispo polonês Ignat Krasicki – sempre é a mesma coisa: a monotonia do estilo e da construção esquemática destrói as intenções de tonificar o sentimento patriótico. Do modelo aproxima-se mais *Svenska Friheten* (1742), do sueco Olof von Dalin – na aristocracia sueca estavam vivas certas tradições constitucionais – enquanto que *Hermann oder Das befreyte Deutschland* (1751), do gottschediano alemão Christian Otto von Schoenaich já atravessava a fronteira do humorismo involuntário. Até o grande Lomonossov esboçou uma *Petreida*; e a *Rossiada* (1779), de Michail Cheraskov, encontrou ainda leitores entre os personagens de Turgueniev. A intenção da epopeia classicista é evidentemente o culto do Estado absolutista, do "absolutismo ilustrado", protetor do progresso burguês.

A tragédia classicista tem outro ponto de partida: o *Cato* (1713), de Addison, e a *Merope* (1713), de Maffei – a coincidência cronológica não é mero acaso – são menos heroicos do que sentimentais; é o caminho do aburguesamento. Trata-se de uma simplificação e humanização deliberadas, do teatro clássico-barroco. Tanto *Cato* como *Merope* – peças pré-voltairianas – opõem-se à ópera aristocrática. Na Inglaterra e na França, o resultado final dessas tentativas será o drama burguês de Lillo e de Diderot. Na Espanha, essa tendência encontrou-se com os resíduos, ainda vivos, do teatro nacional, o que abriu possibilidades a uma síntese entre a tradição e o gosto literário. Surgiram primeiro os afrancesados "ortodoxos". A *Virginia* (1750) e o *Ataulfo* (1753), de Agustín Montiano, que o próprio Lessing admirava, são fracas imitações do modelo voltairiano. Nicolás Fernández de Moratín[1312], autor de uma *Lucrecia* (1763) e *Hormesinda* (1770), lutou em vão contra os embaraços da forma rígida; nem o assunto nacional de *Guzmán el Bueno* (1777) o ajudou. A síntese foi tentada pelo dramaturgo fecundo Vicente García de la Huerta[1313], voltairiano ortodoxo e admirador de Calderón; a sua *Raquel*, tragédia imponente, reúne, com efeito,

qualidades do teatro nacional espanhol com um rigor quase grego da forma, e não sem revelar certo sentimentalismo pré-romântico; a *Raquel* está dignamente situada entre duas versões mais famosas do mesmo assunto, *Las paces de los reyes*, *y Judia de Toledo*, de Lope de Vega, e *Die Juedin von Toledo*, de Grillparzer. É, na Europa inteira, a melhor obra do estilo.

O intuito de celebrar patrioticamente tradições nacionais, vistas anacronicamente através do absolutismo ilustrado, aparece nos *Hermann* (1743) e *Canut* (1747), de Johann Elias Schlegel, sendo a segunda tragédia inspirada em tradições dinamarquesas, porque o alemão Schlegel era súdito do rei da Dinamarca; o século XVIII ainda ignora as bases étnicas, metapolíticas, da nacionalidade. O patriotismo de outros dramaturgos alemães da época veste-se à antiga: o *Codrus* (1758), de Johann Friedrich von Cronegk, gottschediano ao qual Lessing não recusou certa admiração; e o *Brutus* (1758), de Johann Wilhelm von Brawe, que já adota o verso branco de Shakespeare. Do mesmo modo, o *Fabricius* (1720), do holandês Sijbrand Feitama, e o *Agon* (1769), do seu patrício Onno Zwier van Haren. Depois, o francês Pierre-Laurent Buyrette de Belloy criou os modelos da "tragédia nacional": *Le siège de Calais* (1765) e *Gaston et Bayard* (1771). Neste modelo inspiram-se as tentativas do rei Gustaf III e do seu poeta Kellgren de criar um teatro nacional sueco em alexandrinos (*Drotting Kristina*, *Gustaf Adolf*, *Gustaf Wasa och Ebba Brahe*); e o classicismo frio de Karl Gustaf Leopold, autor de *Odin* (1790) e de uma *Virginia* (1803), sobreviverá mesmo à experiência política do rei. Na Dinamarca, a *Zarine* (1772), do norueguês Johan Nordal Brun, teve sucesso efêmero; sucumbiu logo à famosa paródia de Wessel. E só os especialistas da literatura comparada conhecem de nome a *Barbara Radziwil* (1811), do polonês Alois Felinski.

É um cemitério literário, não tão vasto, mas tão melancólico como o da epopeia heroica do Barroco, se bem que por motivos contrários. A epopeia do século XVII falhara como expressão do falso heroísmo de evasão de uma aristocracia humilhada; a tragédia clássica falhou como expressão de veleidades aristocráticas de uma burguesia vencedora. Só na Itália existia uma burguesia não de *nouveaux-riches*, mas de tradições respeitáveis; ali era até possível eliminar da tragédia voltairiana os resíduos barrocos e, imitando imediatamente Corneille e Racine, preparar um autêntico teatro

burguês[1314], do qual a *Merope*, de Maffei, fora o primeiro esboço. Martello[1315] tornou-se notório pela introdução infeliz do verso alexandrino no teatro italiano; foi imitador obstinado de Corneille, exceção rara no século XVIII, raciniano. Interveio o sentimentalismo de Maffei, que influenciou, por sua vez, Voltaire. Este sentimentalismo voltou para a Itália, aparecendo como racinianismo em Antonio Conti[1316], tradutor da *Athalie*, de acentos pré-românticos. Conti parece frio porque lhe falta o subjetivismo do individualista Alfieri, em cuja obra a tragédia clássica, suprema expressão da pseudomorfose burguesa, saudará a Revolução da burguesia.

Na fábula, do século XVIII, que já não é a poética de la Fontaine e sim uma lição moral versificada, nota-se tendência semelhante de evolução. O alemão Gellert[1317] é moralizante, amavelmente espirituoso, bastante sentimental, já burguês; destina suas fábulas ao público dos "semanários morais"; introduzindo a língua coloquial na poesia alemã, Gellert tornou-se o autor mais lido da nação no século XVIII. Nas fábulas do espanhol Iriarte[1318] aparece a sátira, pouco mordaz, dirigida contra o mundo dos literatos boêmios, cuja existência é um sintoma da ascensão burguesa. Krylov[1319], o "La Fontaine russo", que forneceu à língua mais citações correntes do que qualquer outro autor, não é nada lafontainiano; é um russo à antiga, grosseiro, inculto, bem humorado, maledicente. Não é nada revolucionário; o seu patriotismo russo revolta-se contra a europeização do Império meio asiático, e neste sentido é precursor dos eslavófilos. Mas o seu instinto poético é menos reacionário que o seu credo; os versos que diz o pássaro em uma das suas fábulas –

> "Um grande segredo vou a vocês confiar:
> Nas garras de um gato não é cômodo cantar."

– tornaram-se o lema da literatura russa do século XIX.

Na epopeia heroico-cômica do Barroco já havia os germes da sátira religiosa e social: o antipuritanismo de Butler, o anticlericalismo de Forteguerri, a tendência antiaristocrática de Tassoni. O século XVIII começou atenuando essa tendência. Em lugar do antipuritanismo de Butler, a

obscenidade monótona da *Pucelle d'Orleans*, de Voltaire. Em vez do anticlericalismo furioso de Forteguerri, toma-se como modelo a ironia moderada do *Lutrin*, de Boileau; Gresset o imitou em *Vert-Vert*. Mas já não se trata da indignação de intelectuais contra padres intolerantes. O intuito da epopeia heroico-cômica do século XVIII é diferente; é, por mais esquisito que pareça, o mesmo da epopeia e tragédia heroicas: celebrar o Estado "nacional" do absolutismo ilustrado, atacando-lhe satiricamente os inimigos "internacionalistas", os monges e a Igreja romana. O português Dinis da Cruz e Silva[1320] apoiou com o *Hyssope* a campanha antieclesiástica de Pombal. Na ocasião parecida da guerra do imperador austríaco José II contra os monges, Aloys Blumauer imitou as burlescas paródias francesas da *Aeneis* (*Abenteuer des frommen Helden Aeneas*, 1784). Até um bispo polonês Ignat Krasicki, se lembrou da *Batrachomyomachia* homérica para zombar dos monges (*Monachomachia*, 1781). Tudo isso parece hoje mais inofensivo do que foi naqueles dias. Discutível é, porém, a inocência do *Rape of the Lock*, de Pope: o poema pode ser interpretado como glorificação cômica da vida ociosa e frívola do "beau monde" inglês, mas também como sátira contra a futilidade aristocrática do Rococó. Os imitadores preferiram a primeira interpretação; e talvez tenha nascido assim outro quadro pitoresco e encantador da época das porcelanas, como *Der Renommist* (1744), do alemão Justus Friedrich Wilhelm Zachariae, cenas humorísticas da vida dos estudantes de Leipzig.

A transformação da epopeia heroico-cômica em arma literária da luta de classes tem, no entanto, como ponto de partida a variedade graciosa do gênero, e não o anticlericalismo de monges foragidos e magisrados galicanos. Para dar sentido social ao gênero do *Rape of the Lock*, foi preciso uma consciência social, inexistente no individualista rancoroso Pope, mas viva na velha burguesia italiana. Clima propício encontrou-se, na segunda metade do século, na Lombardia, sob o regime suave e ilustrado dos últimos Habsburgos. Vice-reis austríacos como o conde Firmiam promoveram reformas culturais e econômicas de toda a espécie, renovaram as Universidades, protegeram os literatos, permitiram a importação do subversivo pensamento francês que tomou, entre os italianos, feição do humanitarismo filantrópico. Quando Voltaire, por ocasião do caso dos protestantes perseguidos, se bateu pela humanização do direito penal, encontrou

argumentos nos escritos do seu admirador italiano Cesare Beccaria, no famoso livro *Dei delitti e delle pene* (1764), em que se exigiu a abolição da tortura e da pena capital. Beccaria pertenceu ao círculo de *Il Caffè*, revista de fins morais e científicos, principal órgão da Ilustração na Itália. O seu editor Pietro Verri[1321] foi o fundador da economia política moderna na Itália, partidário da nova psicologia inglesa, o primeiro historiador crítico da cidade de Milão. Eis o ambiente de Parini.

Mas não foi o ambiente racionalista que criou o poeta Parini[1322], em torno da sua obra há outra aura, a atmosfera de uma velha e fina civilização agonizante na qual respira a alma nobre de um grande poeta. Parini se caracterizou a si mesmo, na ode *A la Musa*:

> "Colui cui diede il ciel placido senso
> E puri affetti e semplice costume...
> E cerca il vero; e il bello ama innocente;
> E pasa l'età sua tranquilla, il core
> Sano e la mente."

Era assim o velho padre, devoto sem superstição, erudito sem arrogância, filantropo sem fraqueza; o último e o mais nobre representante de uma Arcádia ideal. Mas já não brinca. É homem sério. Já pode também dizer, com cólera digna de Dante:

> "Me non nato a percotere
> Le dure illustri porte;
> Nudo accorrà, ma libero,
> Il regno della morte.
> No, ricchezza nè onore
> Com frode o con viltà
> Il secol venditore
> Mercar non mi vedrá."

Entre esses dois polos está a poesia de Parini. Primeiro, é poeta lírico, não dos maiores, mas dos mais verdadeiros do século. É classicista atenuado à maneira do Rococó, cheio de lugares-comuns: um horaciano como tantos outros, prosaico e didático em odes como *La salubrità de l'aria*, *L'Educazione*, *Il Bisogno*. De Horácio não tem apenas o espírito e os metros, mas também a fina cultura, o equilíbrio de um poeta de uma civilização elevada e antiga; Parini é mais literato, mais artista, do que poeta. De Horácio tem também o ligeiro epicureísmo, atenuado pela consciência de sacerdote católico, embora meio racionalista. Daí resulta uma profundidade do sentimento que o romano ignorava: em odes como "A Silvia", "Il pericolo", "La caduta" há uma sensualidade delicada, acabando em melancolia comovida. Foi sempre o pobre padre, o preceptor em casas aristocráticas, admirando de longe e sem esperança as senhoras da nobreza de Milão; relegado a segundo plano sem amargura, porque a grande força moral na sua alma o apoiava. Num mundo de efeminados, era o único homem; no ambiente de uma aristocracia degenerada, esse plebeu era o único verdadeiro aristocrata.

À aristocracia decadente da Lombardia e da Europa dedicou Parini o seu poema. *Il Giorno* é a descrição épica de um dia, de um dia futilíssimo na vida de um "giovin signore", do "lever" até a noite no teatro. Muitos amores, nenhum trabalho, tudo divertimento e tudo tédio, descrito com aquela ironia contínua, mantida, que é uma das coisas mais difíceis em arte. O elemento burlesco do gênero desapareceu de todo, em Parini; e a frivolidade elegante de Pope é substituída pelo sorriso, ora benevolente, ora quase cruel. Às vezes, as invenções graciosas de Parini chegam a ser símbolos assombrosos, com a descrição da madrugada que significa ao "giovin signore" o bocejo do tresnoitado, e ao homem do povo o despertar para o trabalho. Às vezes, disfarça-se de ideia fantástica uma ameaça tremenda:

"Forse vero non è; ma un giorno è fama
Che fur gli uomini eguali, e ignoti nomi
Fur Plebe e Nobiltade..."

Mas isso é raro em Parini. Não dissimula certa ternura pelo seu herói futilíssimo. É muito feliz a expressão com que De Sanctis definiu o *Giorno*: "A *Geórgica* da ociosidade." Parini não odiava a aristocracia; desdenhava-a porque ela decaiu, levando consigo para o abismo a civilização aristocrática, à qual Parini estava ligado com todo o seu coração. Em Parini existe algo de um crepúsculo melancólico mas sem tristeza, algo da música meio sensual, meio celeste de Mozart. E não se pode dizer coisa maior sobre um poeta do Rococó nas vésperas da Revolução.

Dentro da literatura italiana, a poesia de Parini significa, pelo estilo autenticamente clássico e pela ideologia, uma renascença completa: uma nova dignidade viril após dois séculos de degradação moral. Alfieri, Foscolo, Monti admiravam-no; Manzoni lhe deve algo do seu liberalismo católico: e Leopardi aprendeu em Parini o uso dos metros clássicos. Dentro do panorama da literatura universal, Parini constitui o fim da evolução que começara com Pope; ao mesmo tempo, *Il Giorno* corresponde à carta que Johnson dirigiu a Lord Chesterfield. Foi, enfim, um homem independente, um verdadeiro intelectual, tão independente que nem podia conformar-se com a Revolução que profetizara. Devia pensar assim, por ser italiano. Na verdade, a Revolução que desiludiu tantos entusiasmados da primeira hora, destruiu a vida aos numerosíssimos poetas, músicos, coreógrafos, bailarinos, pintores, cantores italianos que viveram em Madrid e Petersburgo, Londres, Viena e Estocolmo, parasitas da aristocracia; nos tumultos de rua de Paris perderam a própria razão de ser da sua existência; os plebeus da "Terreur" cantavam a *Marselhesa* em vez de árias e recitativos, e com a vitória da burguesia mudou o gosto literário e musical. O porta-voz dessa desilusão é o "abbé" Giambattista Casti[1323]: um padre desmoralizado e intrigante, autor de óperas bufas chistosas e de *Novelle galanti*, obsceníssimas; sob todos os aspectos é o contrário de Parini. Mas Casti tinha o bom-senso italiano. Embora cheio de indignação e desprezo pelos grandes senhores que o pagavam, desconfiava das reformas anticlericais do imperador José II, advertindo-o a respeito, no *Poema tártaro*, sátira de mordacidade inédita. Passada a grande tempestade revolucionária, descreveu-a na epopeia burlesca *Gli animali parlanti*, na qual os bichos de La Fontaine representam as principais figuras da política europeia. Essa alegoria é a última das epopeias herói-cômicas, e em certo sentido a maior de todas: um

vasto panorama da Europa pós-revolucionária, resumo das experiências de uma época passada; um epílogo de melancolia amarga, fim de um velho pecador, muito velho e desesperado.

A epopeia herói-cômica, na sua forma original, morreu ainda no século XVII em que se criara o gênero; o século XVIII adaptou-o para fins diferentes, e essa adaptação não foi, em geral, bem sucedida: mera graça em Pope, burlesca em Voltaire, ao passo que as obras de Parini e Casti, expressões de burguês-humanista e de intelectual-plebeu, se afastam muito do esquema. *Il Giorno* e *Gli animali parlanti* são obras *sui generis*. Esse gênero barroco não se prestava bem à expressão ideológica da burguesia em ascensão; mas podia prestar-se a exprimir reivindicações populares, de camadas baixas contra as novas classes dirigentes. Essas reivindicações já apareceram, como sátira, no teatro: a *Beggar's Opera*, de Gay, é uma obra assim, e a seu lado está só mais uma comédia do século: *Jeppe paa Bjerget*, de Holberg, que também escreve a única epopeia burlesca de ideologia meio barroca, meio revolucionária: o *Peder Paars*.

Holberg[1324] é uma das figuras mais interessantes do século XVIII. Nasceu na Noruega, então território dinamarquês, e, de precocidade enorme, era, aos 10 anos de idade, suboficial do exército e com 15 anos aluno da Universidade em Copenhague. Fugiu de casa, estudou em Leyden e Oxford, foi preceptor em Leipzig, percorreu a França e a Itália como estudante-vagabundo, voltou para a Dinamarca, tornando-se burguês abastado, professor e reitor da Universidade; foi nobilitado e foi sepultado na Catedral de Soroe, ao lado dos arcebispos medievais, como um santo da nação. É uma vida picaresca, mais do século XVII do que do XVIII. Em certo sentido, Holberg permaneceu sempre homem barroco, se bem que em trajes rococó. A sua crítica histórica – criou a historiografia dinamarquesa – e a sua audaciosa crítica religiosa, não são voltairianas; baseiam-se antes no estudo do *Dictionnaire historique et critique*, de Bayle, seu livro de predileção, em que aprendeu a esconder, atrás de meditações moralizantes, alusões obscenas. A sua poesia didática – *Moralske Tanker* e *Epistler* – tem muito de Addison, menos o ideal de *gentleman* cristão. No latim de Erasmo, Holberg escreveu um romance fantástico, *Nicolai Klimii iter subterraneum*, ao gosto barroco, situando-se entre Campanella, Cyrano de Bergerac e Swift; a sátira "geográfica" de uma viagem alegórica, zombando das diferentes nações

europeias e de suas instituições, lembra recursos de Voltaire; mas baseia-se, no fundo, no ressentimento do "estudante-errante" contra todas as ordens estabelecidas. O autor do *Klim* não está em casa em parte alguma, nem mesmo na Dinamarca. As viagens da mocidade abriram-lhe os olhos para ver a mesquinhez da vida pátria, o afrancesamento ridículo dos costumes, o despotismo dos burocratas e oficiais alemães, a hipocrisia luterana dos burgueses-comerciantes, a situação lamentável do camponês-servo. E esta última observação entra como novidade num poema de Holberg, moldado nas regras de Boileau, ridicularizando burlescamente a epopeia virgiliana: eis *Peder Paars*, a história de um comerciante dinamarquês que naufragou numa viagem costeira e encontrou na ilha de Anholt o panorama "en miniature" da sociedade dinamarquesa. É uma das sátiras mais maliciosas do século.

Se os cidadãos de Anholt fossem transformados em bonecos e colocados num palco, eis o pessoal das comédias, com as quais Holberg criou o teatro dinamarquês – palco pequeno, mas um teatro grande e de repercussão europeia. À primeira vista, Holberg parece imitar Molière; e a influência do grande francês é inegável na técnica teatral, na sátira contra aristocratas orgulhosos (*Don Ranudo de Colibrados*) e costumes ridículos (*Barselstuen*), em tipos como o *Stundesloese*, digno de figurar entre os *Fâcheux*. Mas o teatro holberguiano é, antes, informado pelo imoralismo da comédia inglesa da Restauração; os assuntos são os antigos enredos de Plauto; os personagens típicos, voltando sempre com os mesmos nomes, são os da *commedia dell'arte*. Holberg é comediógrafo da mais autêntica estirpe europeia. Conseguiu transformar em comédia "internacional" toda a vida da pequena Copenhague do Rococó, os eruditos, pastores, oficiais, *dandys* afrancesados, criados, comerciantes, funcionários e charlatães, um mundo engraçado e encantador de miniaturas teatrais – só dois dos personagens típicos, o conservador mal-humorado Jeronimus e o *raisonneur* racionalista Leonard, lembram a Ilustração e as tendências radicais do autor.

Holberg é tendencioso; um "instrumentalista". Do palco, considerado como púlpito, pretende ensinar, moralizar, divulgar as ideias novas. Ainda assim, não dissimula as origens barrocas da sua ideologia: *Den politiske Kandestoeber*, a famosa comédia de um picheleiro, apaixonado pela política, ao qual metem na cabeça que foi nomeado prefeito – é um assunto bem

barroco, lembrando a separação rigorosa das classes; também é barroco o desfecho, a desilusão do pequeno-burguês que tem de voltar às suas antigas ocupações. Holberg não é, no entanto, anacrônico. O seu acentuado anti-humanismo é surpreendentemente moderno. O personagem mais ridículo em *Erasmus Montanus* não é o sacristão supersticioso, que pretende negar as descobertas científicas, inclusive a cosmologia de Copérnico, mas o seu adversário, o jovem estudioso Rasmus, cheio de orgulho progressista e terrivelmente humilhado pelo bom-senso dos camponeses ignorantes; não é acaso que o "herói" derrotado da comédia tem o nome do maior dos humoristas. *Ulysses von Ithacien* é uma sátira igualmente mordaz contra o uso da mitologia na literatura e contra o estilo gongórico da tragédia barroca; e quando, nesta comédia, se fala dos habitantes da Lua, Holberg não esboça uma utopia fantástica – prefere enumerar todas as injustiças sociais, com o refrão monótono: "Tout comme chez nous." Como estão as coisas "entre nós", Holberg o dirá na maior das suas comédias, na dramatização do mundo de *Peder Paars*: em *Jeppe paa bjerget*. Mais uma vez, parece uma comédia barroca, a do camponês embriagado, ao qual o senhor da aldeia faz crer que é ele o barão, para despertá-lo cruelmente no dia seguinte. É o enredo do *Rusticus imperans*, do jesuíta Masen, e do prólogo da *Taming of the Shrew*, de Shakespeare. Mas Jeppe, na comédia de Holberg, difere num ponto essencial dos seus predecessores imbecis: ele tem razão. Porque o barão, o vigário, o prefeito, são mistificadores; o "idealismo" aristocrático, religioso, patriótico de todos eles é uma mentira, e o materialismo violento dos desejos de sonho do bêbedo justifica-se pela miséria da sua vida de servo. "A gente diz que Jeppe bebe; mas não diz por que bebe." E esta frase lapidar anuncia uma Revolução.

Holberg não era poeta. Mas criou a prosa dinamarquesa, renovando-a no espírito da língua coloquial, dos provérbios do povo. Não pretendeu outra coisa senão moralizar. Mas a força moral da sua acusação ainda não acabou. Holberg é o único autor que teve a honra de ficar citado nominalmente nas peças de Ibsen. E será citado, mais uma vez, no futuro.

Nas comédias de Holberg, logo traduzidas para todas as línguas e de repercussão profunda na Europa inteira, havia várias possibilidades de sátira teatral contra as convenções falsas, já obsoletas, da época aristocrática: a sátira literária; a sátira de costumes locais; a sátira social. Não é possível

separá-las nitidamente; confundem-se. A comédia de costumes de Goldoni, em país de civilização tão antiga como a Itália, é sátira social ao mesmo tempo; a sátira social de Griboiedov, em país tão atrasado como a Rússia, é, em primeira linha, comédia de costumes obsoletos; a comédia de costumes de Beaumarchais, na França pré-revolucionária, já não é mera sátira social: é mesmo sinal de revolução.

Da melhor comédia literária do século, a Europa não tomou nota; o autor, Wessel[1325], foi como Holberg um norueguês, que deixou a sua pátria, então rudíssima, para respirar os ares civilizados da capital dinamarquesa. Ali fundou, em 1772, a "Norske Selskab" com o fim de promover as atividades literárias entre os muitos estudantes noruegueses da Universidade de Copenhague. A "Norske Selskab" foi, por assim dizer, um café de boêmios, parecido com o "Thermopolium Boreale"; e Wessel tem algo em comum com Bellman: não o gênio lírico, mas o espírito zombador. Bellman, o poeta, pôde conformar-se com o classicismo fantástico da corte de Gustaf III; Wessel, *ingénu* da Noruega, aborreceu-se com o falso classicismo da tragédia *Zarine*, do seu patrício Brun: destruiu-a pela paródia veemente *Kjaerlighed uden Stroemper*. A comédia parece-se um pouco com a *Beggar's Opera*: enredo e motivos mesquinhos, apresentados em grande estilo retórico, árias sonoras com textos trivialíssimos. Não há sátira social. Wessel destrói apenas uma falsa celebridade literária. Mas a paródia sobreviveu – e sobrevive no teatro dinamarquês até hoje – à tragédia esquecida, porque ataca, além da arte falsa, o sentimento falso que também é imortal.

Por isso, *Kjaerlighed uden Stroemper* é uma comédia imortal. Merecería o elogio de ser "la más asombrosa sátira literaria en alguna lengua", que Menéndez e Pelayo tributou a *La comedia nueva o El café*, de Leandro Fernández de Moratín[1326]: esta excelente comédia, cheia de personagens engraçados e situações cômicas, quadro encantador da Madri do Rococó, não se dirige contra falsidades imortais e sim apenas contra uns poetastros insignificantes. Na verdade, Moratín não soube bem o que pretendeu fazer. Professou o liberalismo político, bajulando ao mesmo tempo a corte absolutista. Lutou pela estética moralizante do classicismo e conseguiu em meio das suas odes frias alguns acertos de profundo sentimento religioso. Foi o primeiro historiador do teatro nacional espanhol e pretendeu destruir a tradição de Lope e Calderón, fazendo versões, ótimas aliás, de Molière.

Combateu os resíduos da literatura barroca, pela sátira *La derrota de los pedantes*, que é o último modelo de grande prosa barroca em língua espanhola. No fundo, o próprio Moratín era um literato pedante, zombando de si mesmo na comédia melancólica *El sí de las niñas*, a última comédia terenciana da literatura europeia; e esta ironia crepuscular, a propósito da qual já se lembrou o nome de Mozart, justifica enfim o poeta.

Sátira literária é o ponto de partida da atividade do maior comediógrafo do século XVIII: Carlo Goldoni[1327]. O advogado veneziano tinha, como a sua época inteira, a mania do teatro; o palco parecia sucessor do púlpito, quase o fundamento indispensável de uma civilização nacional. Goldoni, grande patriota, começou com tragédias que dariam hoje mais para rir do que as suas farsas. Atribuiu o insucesso à *commedia dell'arte* e às arlequinadas que dominaram o teatro veneziano, e pretendeu substituí-las pela comédia séria, de caracteres, à maneira de Molière. O grande sucesso dessa sua tentativa foi devido, porém, aos elementos não molièrianos que introduziu e que tinham o efeito de descobertas: assuntos ingleses (*Pamela*), farsas à maneira de Regnard (*Il giocatore*), enredos espanhóis (*Il bugiard*o); e, em parte, à adaptação perfeita de todos esses elementos alheios ao ambiente veneziano. Goldoni tinha o senso bem italiano da realidade, inclusive das coisas humildes. Suas comédias são construídas à maneira francesa, não há quase decoração cênica, e contudo a atmosfera é inconfundível, e das pequenas praças arborizadas entre os palácios mudos da aristocracia decadente e as bodegas populares; e sente-se no ar o cheiro salgado das lagunas. *Il Campiello* é uma comédia assim. O *Ventaglio* é um quadro dos mais encantadores do Rococó veneziano, meio tradicional, meio afrancesado; e na *Bottega del caffè* movem-se personagens como os dos quadros de Longhi. Não é conveniente, porém, tecer elogios assim para incitar a ler Goldoni: o efeito da leitura seria contraproducente. É preciso ver essas comédias representadas no palco por atores italianos. Então uma farsa alegre como *Il servitore de due padroni* é irresistível. A construção dramática é de simplicidade desconcertante, os enredos e desfechos quase infantis, os caracteres são tipo sem vida individual, em cada página importunam o leitor discursos de moralismo trivialíssimo. Goldoni é o campeão das virtudes burguesas contra os vícios da aristocracia, sobretudo, como na *Bottega del caffè*, contra o vício nacional de Veneza, o jogo, que arruína as famílias. Também

combate os veraneios dispendiosos nas estações de águas (*Le smanie per le villeggiatura*), com uma evidente simpatia pelos arruinados que lembra o *Jardim das certezas*, de Tchekov. Com o seu século, Goldoni é utilitarista; a intriga amorosa, indispensável na comédia depois de Marivaux, leva sempre a vantajosos contratos de núpcias. Também há outro motivo do grande sucesso contemporâneo: Goldoni não tinha realmente abolido, pelo menos totalmente, a *commedia dell'arte*. Antes renovou-a, atualizando-a e localizando-a em Veneza. Da *commedia dell'arte* tem o diálogo vivíssimo, rápido e espirituoso, que constitui a própria ação. Da mesma fonte provêm os seus caracteres-tipos que são as velhas máscaras disfarçadas de venezianos "modernos", e essa mistura de realismo fiel e teatralidade fantástica deu como resultado figuras que se gravam na memória: os quatro Rusteghi, o velho Sior Todero Brontolon, e sobretudo a graciosa Mirandolina, a heroína da *Locandiera*, o papel mais querido das atrizes italianas.

Goldoni não é tão simples ou simplista como parece. O seu gênio é multiforme como a própria vida. É, sobretudo, o amigo do povo veneziano; assim o representa hoje o seu monumento no meio de um mercado da cidade. Mas não é um plebeu: é um *galantuomo*, de roupas elegantes à maneira do Rococó, e o seu ódio contra a aristocracia orgulhosa não exclui a comunidade do estilo de viver; justamente nisso reside o encanto de "coisa antiquada" das suas comédias, como objetos de arte na loja do antiquário. Além disso, Goldoni é sentimental. Pretendeu abolir a farsa popular e a tragédia aristocrática, porque "as alegrias e tristezas no palco só comovem quando são de gente igual a nós outros". Eis a dupla raiz do seu sentimentalismo de burguês e do seu realismo de observador quase sociológico. Mas o modelo de Molière e o seu próprio gênio teatral abriram-lhe as fronteiras do regionalismo. Don Marzio, o aristocrata decaído e maledicente, na *Bottega del caffè*, é uma das maiores criações do teatro cômico. "I miei caratteri sono umani, verisimili, forse veri, ma io li traggo dalla turba universal degli uomini, e vuole il caso che alcuno in essi si riscontri." É o processo de abstração do classicismo, o segredo da sua permanência. O preço que Goldoni pagou por essa universalidade foi a falta de poesia. Poeta, Goldoni só é quando renuncia aos grandes fins da sua arte, escrevendo aquelas saborosas farsas em dialeto popular veneziano como *Le baruffe Chiozzote*, que o próprio Goethe admirava. O teatro de Goldoni é mais alegre que cômico;

mas no ar, entre os bastidores, há a melancolia das coisas que se foram para sempre – o ar de Veneza.

Goldoni foi, afinal, um vencido. O público que aplaudira as suas comédias, voltou arrependido à *commedia dell'arte*. Guerra literária em torno do gênero chegou ao delírio de impor ao dramaturgo o ostracismo e o exílio. "Mi scordame de sto paese?", pergunta um personagem de *Una delle ultime sere di carnavale*, "de la mia adoratisima patria? Dei mii patroni? Dei mii cari amici? No xe questa la prima volta che vago; e sempre, dove son stà, ho portà el nome de Venezia scolpito nel cuor." No exílio de Paris, erigiu à sua Veneza o monumento das *Mémoires*; e lá morreu, velho, faminto, durante os dias mais tempestuosos da Revolução, que este burguês manso não quisera e que significará o fim da sua República; o fim da velha Veneza à qual Wordsworth dedicou o famoso soneto: "the Shade of that which once was great is passed away". Mas aí estão as peças de Goldoni, última lembrança de "una delle ultime sere di carnavale", dizendo-nos como aquele personagem da comédia: "Conserveme el vostro amor, cari amici, el cielo ve benedissa, ve lo digo de cor."

O mais poderoso dos inimigos que expulsaram Goldoni da sua "adoratisima patria" foi a encarnação do espírito da grande aristocracia decadente: Carlo Gozzi[1328], o irmão do grande e amável jornalista Gasparo. Mas Carlo era diferente: indivíduo orgulhosíssimo, conde empobrecido, literato fracassado e invejoso, gramático pedante. Em suma, o contrário de um poeta, e que realizou, paradoxalmente, a obra mais poética de quantas tem produzido o século XVIII. O sucesso das comédias goldonianas enfureceu o patriota estreito contra "essa maneira francesa" e o público que a aceitara, e na cólera jurou que o mesmo público aplaudiria os contos de fadas mais infantis, quando dramatizados. Do *Cunto de li cunti*, de Basile, extraiu os enredos das suas *fiabe*, nas quais voltaram as máscaras da *commedia dell'arte*: Pantalone e Tartaglia, Truffaldino e Brighella. Realmente, o público aplaudiu delirantemente. Gozzi derrotou Goldoni; mas a história literária italiana não lhe perdoou a vitória; despreza-o até hoje. Há um século e meio, só o apreciam os estrangeiros. Carlo Gozzi foi um humanista erudito à antiga – assim afirma a crítica italiana; não compreendia o espírito da comédia popular; escreveu *fiabe*, porque ele, o aristocrata orgulhoso, considerava o público como multidão de crianças sem inteligência. Essas

"fábulas" dramatizadas não têm nada do realismo grosseiro da *commedia dell'arte*; o teatro de Gozzi é sem psicologia, a sua imaginação sem responsabilidade, sua técnica é puramente espetacular como a do melodrama de Metastasio. Gozzi seria um dos últimos produtos da decadência nacional, um inimigo literário da futura Itália moderna; e desterraram-no para o limbo da história literária.

Os estrangeiros não pensaram assim[1329]. Os românticos – sobretudo os irmãos Schlegel, E. T. A. Hoffmann e Musset – admiravam-no a ponto de chamar-lhe "Shakespeare italiano". A mistura estranha de enredos fabulosos, *lazzi* alegres das máscaras, imaginação fantástica e ambiente veneziano, exerceu durante decênios atração irresistível. Grillparzer pretendeu traduzir a mais dramática das *fiabe*, *Il Corvo*, e Musset a mais poética, *La donna serpente*. A combinação realmente extraordinária do jogo fantástico das máscaras venezianas com uma tremenda tragédia chinesa, *Turandot*, seduziu um Schiller à tradução e, ainda em nossos dias, Puccini à composição. Na novela fabulosa *Prinzessin Brambilla*, o grande E. T. A. Hoffmann condensou a atmosfera das *fiabe*, erigindo a Gozzi um belo monumento, que foi admirado por Baudelaire. Depois do romantismo, os melhores conhecedores da Veneza do século XVIII, Jules e Edmond de Goncourt, John Addington Symonds, Philippe Monnier, confessaram-se encantados por Gozzi. Os simbolistas russos dedicaram-lhe verdadeiro culto e Prokofief fez a música para o *Amore delle tre melarance*.

Gozzi era um reacionário obstinado. Em seu redor, viu cair em ruínas o mundo aristocrático, e vingou-se, ridicularizando as ciências naturais, a economia política, a nova filologia, os enciclopedistas, ateístas e burgueses. Contra o utilitarismo dos "filósofos milaneses" e a poesia antiaristocrática de Parini escreveu o curioso poema heroico-fantástico *La Marfisa bizarra*, para celebrar o heroísmo inútil e as "superstições" dos bons tempos idos. Pretendeu, pela última vez, reproduzir o mundo de Ariosto; mas em vez disso saiu um poema burlesco, ao gosto do Barroco. Eis aí as raízes da sua arte. Carlo Gozzi não tem nada em comum com Shakespeare, mas muito com o teatro espanhol. Calderón figura entre os seus modelos, o último Calderón das peças fantásticas. Até a sua teoria da arte como expressão da imaginação fantástica é a de Guarini, é barroca. Do ponto de vista italiano, Gozzi é realmente um fenômeno da decadência nacional, surgido

exatamente no momento que precede o renascimento da nacionalidade. Do ponto de vista do século XVIII europeu, Gozzi é um retardatário esquisito: a mistura de imaginação fantástica e realismo popular, próprios do estilo barroco, tornou-se no século da Ilustração arbitrariedade subjetiva de um sonhador reacionário – mas isso seria uma das definições possíveis do romantismo. Visto da Alemanha, França, Inglaterra do começo do século XIX, Gozzi é um pré-romântico; por isso, encantou os estrangeiros. Hoje, já é cada vez menos lido; mas o seu valor não depende da admiração efêmera que uma contingência histórica lhe conquistou. A sua arte é produto de uma "heure exquise", o último sonho de um mundo agonizante, mas belo; e assim permanecerá.

A comédia do tipo Holberg-Goldoni dificilmente podia sobreviver à Revolução; a não ser nos países atrasados da Europa oriental, nos quais a Revolução não repercutiu bastante e os problemas sociais de Holberg e Goldoni continuaram a inquietar os espíritos. Um Goldoni menor da Polônia seria o chamado "Molière polonês", o conde Fredro[1330], aristocrata espirituoso e comediógrafo diletante, do qual os burgueses do país dos latifundiários gostavam ainda no século XX; consideram-no, com razão, "clássico". Um "clássico" mais bárbaro é o *Fidalgo* do russo Fonvisin[1331], sátira holberguiana contra a moda europeizante dos aristocratas-intelectuais da época da tzarina Catarina; um grande problema russo do século XIX anuncia-se nessa comédia que reflete o choque entre os costumes bárbaros da Rússia antiga e uma civilização importada. A peça de Fonvisin não envelheceu até hoje; ainda continua sendo representada na Rússia. Mas supera-a em valor e atualidade permanente a grande comédia de Griboiedov[1332]*, Inteligência prejudica à Gente*. Eis mais uma prova da repercussão imensa do gênero "comédia burguesa", ao qual pertence, se bem que fora da cronologia: mas a Rússia de 1825 ainda se encontrava na situação social do século XVIII. *Gore ot uma* (*Inteligência Prejudica à Gente*) – outra tradução reza: *A Desgraça de Ter Razão* – representa o Rococó racionalista russo. Fonvisin pretendera defender-se do europeísmo; Griboiedov já pretende criar, em solo russo, um teatro comparável aos teatros europeus do século XVIII, e conseguiu esse objetivo com o mesmo sucesso de todas as grandes comédias do tipo: a obra entrou na consciência comum da inteligência russa, fornecendo à língua coloquial o maior tesouro de

provérbios e locuções proverbiais depois das fábulas de Krylov. Assim como Holberg e Goldoni, Griboiedov pretendeu imitar Molière; e chegou a criar um tipo permanente. Tchatski, o herói da peça, é um Alceste russo; voltando da Europa, acha tudo na Rússia antiquado, convencional e falso. Choca-se violentamente com a sociedade. É o primeiro representante do reformismo ocidentalista à maneira de Bielinski e Turgueniev. Griboiedov é mesmo o precursor da "literatura de acusação social" à maneira de Gogol e Tolstoi. Mas o comediógrafo é superior ao seu personagem e ao seu enredo. Condena, igualmente, os conservadores petrificados e os inovadores insolentes. De Grigoiedov descendem, igualmente, os "ocidentalistas" e os "eslavófilos" russos do século XIX. Com ele, o gênero "comédia burguesa" demonstrou evidentemente as suas possibilidades imensas, "à condition d'en sortir"; mas o próprio gênero já estava morto.

Os motivos literários e sociais desse gênero combinam-se em Sheridan[1333]: a sua primeira peça, *The Duenna*, é uma ópera cômica que revela as ligações com o melodrama italiano: *The Rivals* é caricatura alegre do sentimentalismo burguês; *The Critic*, parecendo-se um pouco com *El Café* de Moratín, é mais uma sátira mordaz contra o sentimentalismo e a shakespeariomania da literatura pré-romântica, confirmando a atitude ideológica do autor, que deu na *School for Scandal* a obra-prima do gênero. Segundo a opinião geral, Sheridan é o herdeiro da comédia da Restauração; realmente, uma das suas peças, *A Trip to Scarborough*, é versão do *Relapse*, de Vanbrugh. Sheridan teria apenas eliminado o cinismo sexual, devendo a essa emenda hábil o sucesso permanente da sua obra que sobreviveu na época da hipocrisia vitoriana. A crítica inglesa moderna, novamente entusiasmada pela comédia da Restauração, compraz-se em desvalorizar Sheridan que, de fato, não é comparável a Wycherley ou Congreve. Parece-se com eles menos pelos valores da sua obra do que pelo estilo da sua vida: grande orador parlamentar e *dandy* endividado, "leão de salão" espirituosíssimo e bebedor terrível. No palco, porém, Sheridan é mais manso. Já foi chamado figura de transição entre Beaumarchais e Wilde; mas não tem o espírito revolucionário do primeiro nem o imoralismo consciente do outro. A confrontação do hipócrita Joseph Surface e do sincero Charles Surface, na *School for Scandal*, revela fins morais parecidos com os de Wycherley; apenas, o moralismo já não parece subversivo porque a

ascensão da burguesia havia transformado os escritores da vanguarda em porta-vozes de uma classe poderosa. Sheridan faz o processo satírico da alta sociedade inglesa, assim como Shaw fará o da *middle class*, e com eficiência semelhante. O seu diálogo, menos fino do que o de Congreve, é o mais rápido, o mais vivo que já se ouviu no palco inglês; e como criador de caracteres cômicos, o autor dos escandalosos *Sir* Benjamin Backbite e *Lady* Sneerwell, da extravagante Lydia Languish e da desgraçada Mrs. Malaprop, do escritor *Sir* Fretful Plagiary e do crítico Puff, só cede a Ben Jonson. Mas em Sheridan desaparece definitivamente a tradição nacional do teatro inglês, sendo substituída pela forma do teatro europeu internacional da filiação Molière-Holberg-Goldoni. Todos os comediógrafos ingleses do século XIX, até o advento das traduções de Ibsen, imitarão Sheridan, figura da transição entre Wycherley e Wilde.

Mas nenhum deles será um grande comediógrafo. A Inglaterra burguesa do século XIX não terá um teatro de valor literário. Em compensação, terá um grande romance. E o romance inglês inspirou-se muito em experiências dramatúrgicas. Samuel Richardson foi beber inspiração na comédia sentimental de Cibber e Steele; Fielding começou com farsas satíricas; o verdadeiro sucessor de Sheridan é Jane Austen, à qual os melhores críticos elogiaram a força de caracterizar dramaticamente os personagens. Até Dickens, apaixonado do teatro, será da mesma tradição que demonstra, mais uma vez, o alcance do gênero "comédia burguesa".

Entre as literaturas que cultivaram esse gênero, falta a francesa. Nem a esquematização de Molière por Destouches, nem a farsa de Regnard, nem a comédia psicológica de Marivaux podiam produzir um Holberg ou Goldoni. Voltaire, que dominava todos os gêneros e parecia comediógrafo nato, não produziu nenhuma comédia apreciável. O fato causa estranheza tanto maior quanto é certo existirem os começos de uma comédia social em Dancourt e Lesage. Será preciso procurar as razões na estrutura antibarroca da comédia de Molière e nas consequências estilísticas do classicismo, limitando a capacidade da evolução do gênero. Em toda a parte, os autores da comédia burguesa acreditavam imitar Molière, enquanto criaram o novo gênero; só no fim do século aparece na França também a comédia burguesa, com Beaumarchais; mas o seu teatro significava o abandono definitivo do modelo de Molière. Tanto tempo se precisava – seria este o motivo

sociológico da demora – para que a burguesia francesa rompesse a pseudomorfose aristocrática, imbuindo-se da consciência de classe que a levou a fazer a Revolução.

As comédias de Beaumarchais[1334] constituem na história do teatro francês do século XVIII uma novidade absoluta: pela primeira vez depois das farsas de Molière, a gente pôde rir, e rir às gargalhadas, enquanto a comédia de Destouches e Marivaux permitira apenas o sorriso. Beaumarchais faz crítica social mais forte do que o autor do *Georges Dandin* e do *Bourgeois-gentilhomme*, e em sentido oposto. De Molière, parece conhecer apenas aquelas farsas alegres que a crítica severa do classicismo condenara. Quer dizer, Beaumarchais não se filia na tradição da comédia séria que se iniciou com Molière, mas à tradição da farsa maldizente que com Molière acabara. Daí os elementos pré-molièrianos e estrangeiros, italianos e espanhóis, do seu teatro: a *gaillardise gauloise*, a vivacidade rapidíssima do diálogo como nos recitativos da ópera bufa italiana, a caracterização dos personagens que se parecem muito com as máscaras da *commedia dell'arte*; até o ambiente espanhol, em que se passam as duas comédias máximas, parece reminiscência das origens longínquas da comédia francesa. Todos esses elementos juntos renovam a farsa tradicional, a farsa da burguesia medieval francesa, conferindo-lhe nova significação: serve, agora, às reivindicações sociais mais ousadas. "Métier d'auteur, métier d'oseur", dizia Beaumarchais, escrevendo o famoso monólogo de Fígaro, em que compara as vantagens do nascimento no seio da nobreza com as dificuldades de carreira da *roture*; mas o grito de revolução "finit par des chansons". Farsa musical como expressão das reivindicações da burguesia, cujo porta-voz, no caso, é um "oseur", ou antes um "brasseur d'affaires". A literatura de Beaumarchais é um incidente na sua vida aventurosa de proletário parisiense, relojoeiro, mestre de música das princesas reais, agente secreto, fornecedor de armas, editor das obras completas de Voltaire, e novamente "brasseur d'affaires" na República. Um técnico brilhante, embora autodidata, dos grandes negócios – fato ao qual corresponde a sua brilhante técnica dramatúrgica que consegue efeitos excitantes com elementos de inverossimilhança evidente. Não pensava em reivindicar os direitos mais elementares dos proletários parisienses, ocupado como estava em tornar-se burguês e milionário. E só gritou quando a magistratura e a administração

do *ancien régime* lhe dificultaram esse caminho. Então escreveu um grande monólogo de súdito indignado, os muito eloquentes *Mémoires* contra o juiz Goezman; e continuou-o com o monólogo subversivo de Fígaro. Beaumarchais falou em seu próprio nome; daí a violência das acusações e o *esprit* mordaz que burla e destrói a censura; e quando tudo terminara em *chansons*, reparou-se que falara o porta-voz da burguesia inteira, da época, do continente, um grande satírico, um mestre do riso que mata.

Mas não matou sem lágrimas. "Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer." Às vezes, Beaumarchais chorou mesmo, nas apóstrofes super-eloquentes dos *Mémoires*, em comédias sentimentais como *Eugénie* e *La mère coupable*, e no último ato do *Mariage de Figaro*. E esse sentimentalismo é o sintoma mais seguro do caráter burguês do seu teatro. Do ponto de vista psicológico, o sentimentalismo é o reverso da sensualidade, e esta, nas comédias de Beaumarchais, já é expressão de um brutal materialismo: "Boire sans soif et faire l'amour en tout temps; il n'y a que ça qui nous distingue des autres bêtes." Mas ainda há em Beaumarchais um reflexo de poesia do Rococó francês: a sensualidade ligeiramente perversa da figura de Chérubin pertence ao mundo de Boucher e Fragonard. Beaumarchais, apesar de toda a agressividade e maledicência, não dissimula simpatias pelo seu conde Almaviva. Beaumarchais pretende destruir uma ordem social fora da qual a sua arte não será possível. Daí resulta certa poesia melancólica nas entrelinhas, poesia que encontrará a sua expressão plena só na música de Mozart. O que "finit par des chansons" foi a pseudomorfose aristocrático-classicista da burguesia "à la Voltaire", do qual Beaumarchais foi, não por acaso, o editor das obras completas, algo como um testamenteiro.

A Revolução veio; e não demorou em revelar o seu caráter estritamente burguês, capitalista. Ao povo ficou apenas o *jus murmurandi*. A comédia de Beaumarchais sofreu, nos seus sucessores, transformações análogas, dissociação dos seus elementos constitutivos: perdeu a atmosfera poética, substituindo-se a agressividade pelo moralismo, conservando-se apenas a nova técnica de construção dramatúrgica que será a técnica do burguês pacífico Augier e do moralista grave Dumas Filho. E o espírito alegre e maldizente de Beaumarchais retirou-se para onde viera, para os subúrbios

populares de Paris, sobrevivendo no *vaudeville*, em que se diz tudo, franca e alegremente, e em que “tout finit par des chansons”.

1270 G. S. Marr: *The Periodical Essayists of the Eighteenth Century.* London, 1923.
W. Graham: *The Beginnings of England Literary Periodicals, 1665-1715*. New York, 1930.

1271 Joseph Addison, 1672-1719.
Remarks upon Several Parts of Italy (1705); *Cato* (1713); *The Drummer* (1715); *The Spectator* (com Steele – março de 1711 até dezembro de 1712; junho até dezembro de 1714); *The Guardian* (com Steele, 1713).
Edição do *Spectator* por G. A. Aitken, 8 vols., 1898.
H. V. Routh: “Addison and Steele”. (In: *The Cambridge History of Literature.* Vol. IX, 2.ª ed. Cambridge, 1920.)
P. Smithers: *The Life of Joseph Addison.* Oxford, 1954.

1272 Colley Cibber, 1671-1757.
Love’s Last Shift (1696); *The Careless Husband* (1704).
F. D. Senior: *The Life and Times of Colley Cibber.* London, 1928.

1273 Richard Steele, 1672-1729.
Comédias: *The Funeral* (1701); *The Tender Husband* (1705); *The Concious Lovers* (1722); – *The Christian Hero* (1701); *The Tatler* (abril de 1709 até janeiro de 1711).
Sobre *Spectator, Guardian* e edições do *Spectator,* cf. nota 1271.
Edição do *Tatler* por G. A. Aitken, 4 vols. London, 1898/1899.
G. A. Aitken: *Richard Steele.* 2 vols. London, 1889.
H. V. Routh: cf. nota 1271.
W. Connely: *Sir Richard Steele.* London, 1934.

1274 Cf. “O rococó”, nota 1237.
Edição do *Spectateur français* por P. Bonnefou, Paris, 1921.
E. Gossot: *Marivaux moraliste.* Paris, 1880.

1275 Olof von Dalin, 1708-1763.
Svenska Argus (1732/1734); *Svenska Friheten* (1742).
K. Warburg: *Olof von Dalin.* Stockholm, 1882.
M. Lamm: *Olof von Dalin.* Stockholm, 1908.

1276 E. Hilberg: *Die moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts.* Meissen, 1880.
E. Umbach: *Die deutschen moralischen Wochenschriften und der “Spectator” von Addison und Steele.* Strasbourg, 1911.

1277 Gasparo Gozzi, 1713-1786. (Cf. “O pré-romantismo”, nota 1469.)

Sermoni (1750-1755); *Difesa di Dante* (1758).
Il mondo morale (1760); *La gazeta veneta* (1760/1761); *L'osservatore veneto* (1761/1762).
Edição dos *Sermoni* por A. Pompeati, Milano, 1914.
Edição do *Osservatore* por E. Spagni, Firenze, 1900; da *Gazetta* por A. Zardo, Firenze, 1915.
R. Guastalla: *La vita e le opere di Gasparo Gozzi.* Livorno, 1925.
G. de Beauville: *Gasparo Gozzi, journaliste vénitien du XVIIIe siècle.* Paris, 1937.

1278 M. Weber: "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus". (Primeiro in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik,* 1904/1905; depois, in: *Aufsätze zur Religionssoziologie.* Vol. I, Tuebingen, 1920.)
R. H. Tawney: *Religion and the Rise of Capitalism.* London, 1926.
J. B. Kraus: *Scholastik, Puritanismus und Kapitalismus*. Muenchen, 1931.

1279 B. Groethuysen: *Origines de l'Esprit bourgeois en France*. Paris, 1927.

1280 Scipione Maffei, 1675-1755.
Merope (1713); *Verona illustrata* (1732); *Dall'impiego del danaro* (1744); *Storia teologica della dottrina della grazia* (1745); *Museo veronese* (1749).
T. Copelli: *Il teatro di Scipione Maffei.* Parma, 1907.
Studii maffejani, edit. por vários autores, Torino, 1909.
G. Gasperoni: *Scipione Maffei e Verona settecentesca.* Verona, 1955.
G. Silvestri: *Un europeo del Settecento.* Treviso, 1955.

1281 Bernard Mandeville, c. 1670-1733.
The Fable of the Bees (1714).
Edição por F. B. Kaye, 2 vols. Oxford, 1924 (com introdução).

1282 A. Feuillet de Conches: *Les salons de conversation au XVIIIe siècle.* Paris, 1883.
C. Fisher: *Les salons.* Paris, 1929.
R. Picard: *Les salons littéraires et la société française.* New York, 1943.

1283 F. Fosca: *Histoire des cafés de Paris.* Paris, 1935.

1284 A. Beljame: *Le public et les hommes de lettres en Angleterre, 1660-1775.* 2.ª ed. Paris, 1897.
A. S. Collins: *Authorship in the Days of Johnson.* London, 1927.

1285 Daniel Defoe, 1659-1731.
An Essay upon Projects (1697)*; The Shortest Way with Dissenters* (1702); *A True Relation of the Apparition of one Mrs. Veal* (1705); *Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe* (1719/1720); *Memoirs of a Cavalier* (1720); *Life, Adventures and*

Piracies of the Famous Captain Singleton (1720); *Journal of the Plague Year* (1722); *Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722); *The History and Remarkable Life of the truly Honourable Colonel Jacque* (1722); *A Tour through the Whole Island of Great Britain* (1721/1726); *Roxana* (1724); *The Compleat English Tradesman* (1725/1727); *Augusta Triumphans* (1728); *Memoirs of an English Officer, by Captain George Carleton* (1728).
Edição dos romances por G. A. Aitken, 16 vols., London, 1895/1911.
Edição dos romances e outros escritos seletos pela Shakespeare Head Press, 14 vols., Oxford, 1927/1928.
W. P. Trent: *Defoe and How to Know Him.* Indianapolis, 1916.
H. Werich: *Defoe's Robinson. Geschichte eines Weltbuches.* Zuerich, 1924.
P. Dottin: *Daniel Defoe et ses romans.* 3 vols. Paris, 1924.
A. W. Secord: *Studies in the Narrative Method of Defoe.* Chicago, 1924.
R. G. Stamm: *Der aufgeklärte Puritanismus Daniel Defoe's.* Zuerich, 1936.
J. R. Sutherland: *Defoe.* London, 1937.
Fr. Watson: *Daniel Defoe.* London, 1952.
I. Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding.* London, 1957.
M. E. Novak: *Economics and the Fiction of Daniel Defoe.* Oxford, 1962.

1286 O. Elton: *The Augustan Age.* Edinburg, 1899.
G. Saintsbury: *The Peace of the Augustan Ages.* London, 1916.

1287 Joseph Butler, 1692-1752.
The Analogy of Religion, Natural and Revealed, to the Constitution and Course of Nature (1736), etc.
Edição das obras completas por J. H. Bernard, 2 vols., London, 1900.
E. C. Mossner: *Bishop Butler and the Age of Reason.* New York, 1936.

1288 John Arbuthnot, 1667-1735.
Memoirs of Martin Scriblerus (publ. 1741); *The History of John Bull* (1712).
Edição (com biografia) por G. A. Aitken, Oxford, 1892.

1289 Jonathan Swift, 1687-1745.
The Battle of the Books (1704); *The Tale of a Tub* (1704); *An Argument to Prove that the Abolishing of Christianity in England May, As Things Now Stand, Be Attended with Some Inconveniences* (1708); *Journal to Stella* (1710/1713); *A Proposal for the Universal Use of Irish Manufactures* (1720); *The Drapier's Letters* (1724); *Travels Into Several Remote Nations of the World, by Lemuel Gulliver* (1726); *A Short View of the State of Ireland* (1727); *Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public* (1729); *Cadenus and Vanessa* (1730); *On the Dead of Dr. Swift* (1731); *A Complete Collection of Genteel and Ingenious Conversation, According to the Most Polite Mode and Method* (1738).
Edição das obras em prosa por T. Scott, 12 vols., London, 1897/1908.

W. A. Eddy: *Gulliver's Travels, a Critical Study.* Princeton, 1923.
C. Van Doren: *Swift.* London, 1930.
W. D. Taylor: *Jonathan Swift.* London, 1933.
M. M. Rossi e J. M. Hone: *Swift, or the Egoist.* London, 1934.
R. Quintana: *The Mind and Art of Jonathan Swift.* New York, 1936 (2.ª ed., 1953).
A. E. Case: *Four Essays on Gulliver's Travels.* Princeton, 1945.
J. M. Bullitt: *Jonathan Swift and Anatomy of Satire.* Cambridge, Mass., 1953.
W. B. Ewald: *The Masks of Jonathan Swift.* Oxford, 1953.
J. M. Murry: *Jonathan Swift. A Critical Biography.* London, 1954.
K. Williams: *Jonathan Swift and the Age of Compromisse.* London, 1959.
B. Vickers: *The World of Jonathan Swift.* Oxford, 1963.
H. Davis: *Jonathan Swift. Essays on his Satire.* New York, 1964.
J. C. Gilbert: *Jonathan Swift, Romantic and Cynic Moralist.* Austin, Tex., 1966.

1290 John Gay, 1685-1732.
Rural Sports (1713); *The Shepherd's Week* (1714); *Trivia, or the Art of Walking the Streets* (1716); *Fables* (1727, 1738); — *The Beggar's Opera* (1728); *Polly* (1729).
Edição da *Beggar's Opera* por F. W. Bateson, London, 1934.
L. Melville: *Life and Letters of John Gay.* London, 1921.
W. E. Schultz: *Gay's "Beggar's Opera".* New Haven, 1923.
W. H. Irving: *John Gay's London.* London, 1929.
W. Empson: *Some Versions of Pastoral.* London, 1935.
W. H. Irving: *John Gay, Favorite of the Wits.* Durham, 1940.
S. M. Armens: *John Gay, Social Critic.* New York, 1955.

1291 Matthew Prior, 1664-1721.
Poems on Several Occasions (1709-1718).
F. Bickley: *Life of Matthew Prior.* London, 1914.
L. G. W. Legg: *Matthew Prior, a Study of his Public Career and Correspondence.* London, 1921.

1292 Alexander Pope, 1688-1744.
Essay on Criticism (1711); *The Rape of the Lock* (1712); *Windsor Forest* (1713); *The Iliad* (1715/1720); *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady* (1717), *Odyssey* (1725/1726); *Dunciad* (1728/1742); *Moral Essays* (1731/1735); *Essay on Man* (1732/1734); *Imitations of Horace* (1733/1793).
Edição por W. Elwin e W. J. Courthope, 10 vols., London, 1871/1889.
J. Dennis: *The Age of Pope.* London, 1894.
Ed. Sitwell: *Alexander Pope.* London, 1930.
E. Andra: *L'influence française dans l'ouvre de Pope.* Paris, 1931.
R. K. Root: *The Poetical Career of Alexander Pope.* Princeton. 1938.
G. Tillotson: *On the Poetry of Pope.* Oxford, 1938.
W. Sypher: "Arabesque in Verse". (In: *Kenyon Review,* VII/3, 1945.)
B. Dobrée: *Alexander Pope.* London, 1951.

G. Wilson Knight: *Laureate of Peace. On the Genius of Alexander Pope.* London, 1954.
R. W. Rogers: *The Major Satires of Alexander Pope.* Urbana, 1955.
A. L. Williams: *Pope's "Dunciad". A Study of his Meaning.* London, 1955.
R. P. Parkin: *The Poetic Workmanship of Alexander Pope.* London, 1956.
H. Erskine-Hill: *The Social Milieu of Alexander Pope.* New Haven, 1976.

1293 Samuel Johnson, 1709-1784.
London. A Poem (1738); *The Vanity of Human Wishes* (1749); *Irene* (1749); *The Rambler* (1750/1752); *The Idler* (1758/1760); *The History of Rasselas* (1759); *A Dictionary of the English Language* (1755); *Lives of the English Poets* (1779/1781). (*A vida de Richard Savage* é de 1744.)
Edição das obras completas, 16 vols., New York, 1903.
Edição das sátiras por T. S. Eliot, London, 1930.
Edição das poesias por D. Nichol Smith e E. L. Mac Adam, London, 1941.
T. Secombe: *The Age of Johnson.* London, 1899.
W. Raleigh: *Six Essays on Johnson.* London, 1910.
I. Bailey: *Dr. Johnson and His Circle.* London, 1913.
P. H. Houston: *Dr. Johnson, a Study in Eighteenth Century Humanism.* Cambridge, Mass., 1923.
H. Kingsmill: *Samuel Johnson.* London, 1933.
W. K. Wimsatt: *The Prose Style of Samuel Johnson.* New Haven, 1941.
H. Gregory: "Dr. Johnson's Poetry". (In: *The Shield of Achilles.* New York, 1944.)
J. W. Krutch: *Samuel Johnson.* New York, 1944.
J. H. Hagstrum: *Samuel Johnson's Literary Criticism.* Minneapolis, 1952.
W. J. Bate: *The Achievement of Samuel Johnson.* Oxford, 1955.

1294 James Boswell, 1740-1795.
Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson (1789); *The Life of Samuel Johnson* (1791).
Edição por A. Glover e A. Dobson, 3 vols., London, 1901.
The Private Papers from Malahide Castle, edit. por G. Scott e F. A. Pottle, 18 vols., Oxford, 1928/1934.
C. B. Tinker e F. A. Pottle: *A New Portrait of James Boswell.* Cambridge, Mass., 1927.
C. E. Vulliamy: *James Boswell.* London, 1932.
D. B. Wyndham Lewis: *The Hooded Hawk or The Case of Mr. Boswell.* London, 1946.
F. A. Pottle: *The Literary Career of James Boswell.* 2.ª ed. Oxford, 1966.

1295 Matthew Green, 1696-1737.
The Grotto (1733); *The Spleen* (1737).
Edição por R. W. Wood, London, 1925.

1296 Mark Akenside, 1721-1770.
The Pleasures of Imagination (1740).
Ch. T. Houpt: *Mark Akenside, a Biographical and Critical Study.* Philadelphia, 1945.

1297 William Shenstone, 1714-1763.
Poems upon Various Occasions (1737); *The Schoolmistress* (1742); *Pastoral Ballad* (1755); *Works* (1764).
A. R. Humphreys: *William Shenstone.* London, 1937.

1298 Richard Jago, 1715-1781.
Edge-Hill or the Rural Prospect Delineated and Moralized (1767).
C. H. Poole: *Warwickshire Poets.* London, 1914.

1299 Nicolas-Joseph-Laurent Gilbert, 1751-1780.
Ode sur le jugement dernier (1773); *Le XVIIe siècle* (1775); *Ode imitée de plusieurs psaumes* (1780).
A. Laffay: *Le poète Gilbert, étude biographique et littéraire.* Paris, 1898.

1300 José Agostinho de Macedo, 1761-1831.
O Oriente (1814); *Newton* (1815); *Os burros* (1827), etc., etc.
Cast. Branco Chaves: "José Agostinho de Macedo". (In: *Estudos Críticos.* Coimbra, 1932.)
Carl. Olavo: *A Vida Turbulenta do Padre José Agostinho de Macedo*. Lisboa, 1939.

1301 François-Marie Arouet, dit Voltaire, 1694-1778. (Cf. "O rococó", nota 120.)
Epopeia: *Henriade* (1723/1728); epopeia herói-cômica: *La Pucelle d'Orleans* (1755/1771).
Poesia: *Epître à Uranie* (1722); *A Mlle. Lecouvreur* (1729); *A Mme. Du Châtelet* (1733); *Epître sur la philosophie de Newton* (1736); *Le Mondain* (1736); *Dicours en vers sur l'Homme* (1737); *Au roi de Prusse* (1740); *Poème de Fontenay* (1745); *La loi naturelle* (1756); *Poème sur le desastre de Lisbonne* (1756); *A Mlle. Clairon* (1765); *A Horace* (1772); Numerosas odes, epístolas, epigramas, etc.
Tragédias: *Oedipe* (1718); *Marianne* (1724); *Brutus* (1730); *Zaire* (1732), *Adélaide du Guesclin* (1734); *La mort de César* (1735); *Alzire* (1736); *Le Fanatisme ou Mahomet* (1741); *Mérope* (1743); *Sémiramis* (1748); *Oreste* (1749); *Rome sauvée* (1752); *L'Orphelin de la Chine* (1755); *Tancrède* (1760); *Octave et le jeune Pompée* (1767); *Les Guèbres* (1769); *Les lois de Minos* (1733); *Irène* (1778).
Comédias: *L'enfant prodigue* (1736); *La prude* (1740); *Nanine ou Le préjugé vaincu* (1749); *L'Écossaise* (1760).
Romances e contos: *Zadig* (1747); *Memnon* (1750); *Micromégas* (1752); *Candide ou l'Optimisme* (1759); *L'Ingénu* (1767); *L'homme aux quarante écus* (1768); *La princesse de Babylone* (1768).
Obras historiográficas: *Histoire de Charles XII* (1731); *Le siècle de Louis XIV* (1751); *Essai sur les moeurs et l'espirit des nations* (1756); *Histoire de la Russie sous Pierre le Grand* (1763).
Panfletos, crítica, etc.: *Essai sur la poésie épique* (1728); *Le temple du goût* (1733); *Remarques sur les "Pensées" de M. Pascal* (1734); *Lettres philosophiques ou lettres sur les Anglais* (1734); *Éléments de la philosophie de Newton* (1738); *Extrait des sentiments de*

Jean Meslier (1762); *Traité sur la Tolérance* (1763); *Dictionnaire philosophique portatif* (1764); *Le dîner du comte de Boulainvilliers* (1767), etc., etc. *Correspondance* (mais de 10.000 cartas).
Edições das obras completas por P. C. de Beaumarchais (edição de Kehl), 70 vols., 1784/1787, e por L. Moland, 52 vols., Paris, 1877/1883.
Correspondência: primeira edição completa por Th. Besterman (60 vols. previstos), 1953 seg.
E. Deschanel: *Le théâtre de Voltaire*. Paris, 1886.
E. Champion: *Voltaire, études critiques*. Paris, 1892.
L. Crouslé: *La vie e les oeuvres de Voltaire*. Paris, 1899.
G. Lanson: *Voltaire.* Paris, 1906.
G. Brandes: *Voltaire*, 2 vols. Kjoebenhavn, 1916/1917.
J. M. Robertson: *Voltaire*. London, 1922.
A. Bellessort: *Essai sur Voltaire*. Paris, 1925.
N. L. Torrey: *Voltaire and the Enlightenment*. New York, 1931.
R. Naves: *Le goût de Voltaire*. Paris, 1938.
J. O. Wade: *Studies on Voltaire*. Princeton, 1947.
Th. Besterman: *Voltaire*. London, 1969.

1302 Gian Vincenzo Gravina, 1664-1718. (Cf. "O pré-romantismo", nota 1479.)
Della ragion poetica (1708).
F. Moffa: *Gian Vincenzo Gravina*. Napoli, 1907.
G. Natali: *Gian Vincenzo Gravina*, *letterato*. Milano, 1920.

1303 Ignacio de Luzán, 1702-1754.
La Poetica o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (1737).
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España.* Vol. III/t. I. Madrid, 1891.
J. Lano*: La poética de Luzán.* Toronto, 1928.

1304 Cf. nota 1275.

1305 Cf. "O rococó", nota 1179.

1306 Mikhail Vassilievitch Lomonossov, 1711-1755.
Meditação noturna sobre a Majestade de Deus, a propósito da Aurora Boreal (1743); *Ode sobre a Coroação da Imperatriz Isabel* (1747), etc.
M. S. Menchutkin: *Mikhail Vassilievitch Lomonossov*. 4.ª ed. Petersburg, 1912.
A. Martel: *Michel Lomonossov et la langue littéraire russe*. Paris, 1933.

1307 Gabriel Romanovitch Derchavin, 1743-1816.
Odes (1776); *Deus* (1784); *A Cachoeira* (1791); etc.
J. K. Grot: *Derchavin*. 2 vols. Petersburg, 1888.

J. Tynyanov: "A Ode Russa do Século XVIII". (In: *Arcaicos e Inovadores*. Leningrad, 1929. Em russo.)
V. F. Khodassevitch: *Dershavin*. Paris, 1931.

1308 F. J. Schneider: *Die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barock bis zum Beginn des Klassizismus, 1700-1785.* Stuttgart, 1924.
L. Reynaud: *Histoire génerale de l'influence française en Allemagne.* Paris, 1924.

1309 R. Benz: *Deutsches Barock.* Sttutgart, 1949.

1310 Johann Christoph Gottsched, 1700-1766.
Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen (1730); *Der sterbende Cato* (1731); *Grundlegung einer deutschen Sprachkunst* (1748); *Nötiger Vorrat zur Geschichte der deutchen dramatischen Dichtkunst* (1757-1765).
E. Reichel: *Gottsched*. 2 vols. Berlin, 1908/1912.

1311 Johann Elias Schlegel, 1719-1749.
Tragédias: *Hermann* (1743); *Canut* (1747).
Comédias: *Die stumme Schönheit* (1747); *Der Triumph der guten Frauen* (1748).
E. M. Wilkinson: *Johann Elias Schlegel. A German Pioneer in Aesthetics.* Oxford, 1945.

1312 Cf. "O rococó", nota 1163.

1313 Vicente García de la Huerta, 1734-1787.
Raquel (1778).
Cf. E. Cotarelo: *Iriarte y su época.* Madrid, 1897.

1314 Ch. Dejob: *La tragédie française en Italie et la tragédie en France au XVIIIe et XIXe siècles.* Paris, 1896.

1315 Pier Jacopo Martello, 1665-1727.
Teatro (*Alceste, Perselide, I Taimingi,* etc.; 1715).
M. Carmi: *Pier Jacopo Martello.* Firenze, 1906.

1316 Antonio Conti, 1677-1749.
Quattro tragedie (Giulio Cesare, Giunio Bruto, Marco Bruto, Druso; 1751).
A. Zardo: *Un tragico padovano del secolo scorso.* Padova, 1884.

1317 Christian Fürchtegott Gellert, 1715-1789. (Cf. "O pré-romantismo", nota 1427.)
Fabeln und Erzählungen (1746/1748): *Das Leben der schwedirzäschen Gräfin von G.* (1747/1748).
G. Michael: *Christian Fürchtegott Gellert.* Leipzig, 1917.

1318 Tomás de Iriarte, 1750-1791.
Fábulas literárias (1782).
E. Cotarelo: *Iriarte y su época.* Madrid, 1897.

1319 Ivan Andreievitch Krylov, 1768-1844.
Fábulas (1809/1811).
Edição crítica por V. V. Kallas, 4 vols., Petersburg, 1904/1905.
W. R. Ralston: *The Great Fabulist Krylov and His Fables.* 2.ª ed. London, 1871.
J. I. Aichenwald: "Krylov". (In: *Silhuetas Literárias Russas.* Vol. I. Berlin, 1923.)
L. Archangelski: "A obra de Krylov". (In: *Literaturi i marksism,* IV/V, 1930.)

1320 Antônio Dinis da Cruz e Silva, 1731-1799.
O Hyssope (publ. 1802).
T. Braga: *A Arcádia Lusitana.* Porto, 1899.

1321 Pietro Verri, 1728-1797.
Il Caffè (1764/1766); *Meditazione sull'economia politica* (1771); *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773); *Storia di Milano* (1783).
A. Ottolini: *Pietro Verri e i suoi tempi.* Palermo, 1921.
N. Valeri: *Pietro Verri.* Milano, 1937.

1322 Giuseppe Parini, 1729-1799.
Il Giorno (Il Mattino, 1763; *Il Mezzogiorno,* 1765; *Il Vespro, La Notte,* 1801/1804); *Odi* (1780; 1801/1804).
Edição por G. Mazzoni. Firenze, 1925.
F. De Sanctis: "Giuseppe Parini". (In: *Saggi critici,* vol. III.)
G. Carducci: "Studi su Giuseppe Parini". (In: *Opere,* vols. XIII e XIV.)
F. Bellorini: *La vita e le opere di Giuseppe Parini.* Livorno, 1926.
E. Bertana: *Studi pariniani.* Aquila, 1927.
P. Arcari: *Parini.* Milano, 1929.
D. Petrini: *La poesia e l'arte di Giuseppe Parini.* Bari, 1930.
A. Momigliano: "Parini discusso". (In: *Studi di Poesia,* Bari, 1938.)
M. Cilento: *L'Arcadia in Parini.* Messina, 1938.
G. Natali: *Giuseppe Parini, uomo e poeta.* Bologna, 1952.
L. Caretti: *Parini e la critica.* Torino, 1953.

1323 Giambattista Casti, 1721-1803.
Poema tartaro (1778); *Nouvelle galanti* (1793); *Gli animali parlanti* (1802); etc.
C. Piermattei: *Giambattista Casti.* Torino, 1902.

1324 Ludvig Holberg, 1684-1754.
Peder Paars (1720); *Satirer og Skjemtedigter* (1722); *Danmarks Historie* (1732); *Nicolai Klimii iter subterraneum* (1741); *Moraliske Tanker* (1744); *Epistler* (1748/1754); etc.

Comédias publicadas nas coleções *Hans Makkelsens Komedier* (1723/1725) e *Den danske Skueplads* (1731/1754); *Den politiske kandestoeber; Jeppe paa Bjerget; Barselstuen; Den Stundeslöse; Erasmus Montanus; Jean de France; Pernilles korte Froeykenstand; Henrik og Pernille; Gert Westphaler; Don Ranudo de Colibrados; Jacob von Tyboe; Diederich Menschenskraek; De Usynlige; Hexeri eller blind Allarm; Julestuen; Ulysses von Ithacia; Det lukkelige Skibbrud.*

Edições por J. Martensen, 12 vols., Kjoebenhavn, 1897/1906, e por C. S. Petersen, 20 vols. Kjoebenhavn, 1913/1936.

G. Brandes: *Ludwig Holberg, et Festskrift*. 2.ª ed. Kjoebenhavn, 1898.

O. I. Campbell: *The Comedies of Holberg.* Cambridge, Mass., 1914.

J. Bing: *Ludvig Holberg.* Kjoebenhavn, 1917.

H. Brix: *Ludvig Holberg.* Kjoebenhavn, 1920.

H. Brix: *Ludvig Holbergs komedier.* Kjoebenhavn, 1942.

F. Böök: *Holberg's visdom.* Stockholm, 1942.

1325 Johan Herman Wessel, 1742-1785.

Kjaerlighed uden Stroemper (1771); *Samlede Skrifter* (1787).

A. H. Winsnes: *Det norske Selskab.* Oslo, 1924.

S. Thomsen: *Kun en Digter. En Bog om Johan Herman Wessel.* Kjoebenhavn, 1942.

1326 Leandro Fernández de Moratín, 1760-1828.

El viejo y la niña (1790); *La comedia nueva o El Café* (1792); *El sí de las niñas* (1801); *La mojigata* (1804); *La escuela de los maridos* (1812); – *La derrota de los pedantes* (1789).

Edição das comédias por J. Ruiz Morcuende (Clásicos Castelhanos, vol. LVII).

J. Ruiz Morcuende: prólogo da edição citada.

J. Sarrailh: "Notes sur le Café de Moratín". (In: *Bulletin Hispanique,* XXXVI, 1934.)

1327 Carlo Goldoni, 1707-1793.

Il servitore di due padroni (1745); *La donna di garbo* (1747); *La putta onorata* (1748); *La vedova scaltra* (1748); *Il vero amico* (1750); *Le donne puntigliose* (1750); *La famiglia del antiquario* (1750); *La finta ammalata* (1750); *Pamela nubile* (1750); *Il bugiardo* (1750); *La bottega del caffè* (1750); *Il teatro comico* (1750); *Il giocatore* (1750); *La serva amorosa* (1752); *La moglie saggie* (1752); *La figlia ubbidiente* (1752); *La locandiera* (1753); *Il cavaliere di spirito* (1755); *Il avaro* (1756); *Il Campiello* (1756); *Pettegolezzi delle donne* (1757); *La sposa sagace* (1758); *Lo spirito di contraddizione* (1758); *Le gelosie di Lindoro* (1759); *I Rusteghi* (1760); *Pamela maritata* (1760); *Le baruffe Chiozzote* (1760); *La casa nova* (1761); *Sior Todero Brontolon* (1761); *Gl'innamorati* (1761); *Le smanie per la villeggiatura* (1761); *Una delle ultime sere del carnavale* (1761); *Il ventaglio* (1762); *Il poeta fanatico* (1770); *Le bourru bienfaisant* (1771); etc.; etc.; *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre* (1787).

Edição do município de Venezia, por E. Maddalena, C. Musatti e G. Ortolani. 25 vols., Venezia, 1907/1937.

Edição das *Mémoires,* por G. Mazzoni, Firenze, 1907.

P. Molmenti: *Carlo Goldoni.* Venezia, 1880.
V. Brocchi: *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII.* Bologna, 1907.
G. Ortolani : *Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni.* Venezia, 1907.
A. De Gubernatis: *Carlo Goldoni.* Firenze, 1911.
A. Momigliano: "La comicità e l'ilarità di Goldoni". (In: *Giornale Storico della letteratura italiana,* LXI, 1953.)
H. C. Chatfield-Taylor: *Goldoni, a Biography.* New York, 1913.
J. Spencer Kennard: *Goldoni and the Venice of His Time.* New York, 1920.
M. Apollonio: *L'opera di Carlo Goldoni.* Milano, 1932.
E. Rho: *La missione teatrale di Carlo Goldoni.* Bari, 1935.
E. Gimmelli: *La poesia di Goldoni.* Pisa, 1941.
G. B. De Sanctis: *Carlo Goldoni.* Padova, 1948.
M. Dazzi: *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale.* Torino, 1957.

1328 Carlo Gozzi, 1720-1806.
L'amore delle tre melarance (1761); *Il Corvo* (1761); *Re Cervo* (1762); *Turandot* (1762); *La Donna Serpente* (1762); *Zobeide* (1763); *L'Augellin belverde* (1764) — *Marfisa bizarra* (1772); – *Memorie inutili* (1797).
Edição das *Fiabe* por E. Masi, 2 vols., Bologna, 1885.
Edição da *Marfisa bizarra* por C. Ortiz. Bari, 1911.
Edição das *Memorie inutili* por G. Prezzolini, 2 vols., Bari, 1910.
G. B. Magrini: *Carlo Gozzi e le fiabe.* Cremona, 1876.
I. A. Symonds: *The Memoirs of Carlo Gozzi.* London, 1890 (tradução com estudo).
E. Masi: *Studi sul teatro italiano nel secolo XVIII.* Firenze, 1891.
Ph. Monnier: *Venise au XVIIIe siècle.* Paris, 1907.
A. Guerrieri: *Le fiabe di Carlo Gozzi.* Venezia, 1924.
T. Mantovani: *Carlo Gozzi.* Roma, 1926.

1329 H. Hoffmann-Russack: *Gozzi in Germany.* New York, 1930.

1330 Alexander Fredro, 1793-1876.
Pan Geldhab (1821): *Damas e Hussardos* (1825); *A Vingança* (1834); etc., etc.
St. Tarnowski: *As Comédias de Fredro.* Kraków, 1896.
J. Chrzanowski: *As Comédias de Fredro.* Kraków, 1917.
W. Folkierski: *Fredro e a França.* Warszawa, 1925.

1331 Dionys Ivanovitch Fonvisin, 1744-1792.
O Fidalgo (1782).
J. Patouillet: *Le théâtre de moeurs russes des origines à Ostrowski*. Paris, 1912.
A. Veselovski: *Fonvisin*. Petersburg, 1914.
D. J. Blagoj: *Fonvisin*. Moscou, 1945.

1332 Aleksandr Sergeievitch Griboiedov, 1795-1829.
Inteligência prejudica à gente (c. 1816/1824, representada 1831, publ. 1833).

Edições das obras completas por J. Sliapkin, 2.ª ed., 3 vols., Petersburg, 1911/1914; e por N. Piksanov, Moscou, 1929.
Or. Miller: *A Vida e Correspondência de Griboiedov.* Petersburg, 1879.
O. Kramaseva: *Griboiedov, sa vie, ses oeuvres.* Paris, 1907.
J. Patouillet: *Le théâtre de moeurs russes des origines à Ostrovski.* Paris, 1912.
N. Piksanov: *O Ambiente Social de "Inteligência prejudica à gente".* Berlin, 1928.
M. O. Gerchenson: *A Moscou de Griboiedov.* 3.ª ed. Moscou, 1928.
N. K. Piksanov: *História das Origens da Criação de "Inteligência prejudica à gente".* Moscou, 1929.

1333 Richard Brinsley Sheridan, 1751-1816.
The Duenna (1775); *The Rivals* (1775); *The School for Scandal* (1777); *A Trip to Scarborough* (1777); *The Critic* (1779).
W. Sichel: *Sheridan.* 2 vols. London, 1909.
R. C. Rhodes: *Harlequin Sheridan.* Oxford, 1933.
L. Gibbs: *Richard Brinsley Sheridan, his Life and his Theatre.* New York, 1948.

1334 Pierre Caron de Beaumarchais, 1732-1799.
Eugénie (1767); *Mémoires* (1775); *Le Barbier de Seville* (1778); *Le Mariage de Figaro* (1784); *La mère coupable* (1792).
E. Lintilhac: *Beaumarchais et ses oeuvres.* Paris, 1884.
A. Hallays: *Beaumarchais.* Paris, 1897.
A. Bettelheim: *Beaumarchais.* 2.ª ed. Leipzig, 1911.
F. Gaiffe: "*Le Mariage de Figaro" de Beaumarchais.* Paris, 1928.
L. Latzarus: *Beaumarchais.* London, 1930.
J. Scherer: *La dramaturgie de Beaumarchais.* Paris, 1954.

Capítulo III

O PRÉ-ROMANTISMO

OS HISTORIADORES da literatura inglesa e alemã tiveram sempre consciência da preparação vagarosa do futuro romantismo, durante o século XVIII: Thomson e Young, Gray e Cowper são os precursores de Wordsworth e Coleridge, e o sentimentalismo de Samuel Richardson, ainda na primeira metade do século, liga-se ao *Werther*, de Goethe. Este, por sua vez, pertence ao movimento alemão do "Sturm und Drang", que antecipou muitos elementos do romantismo, do qual, no fundo, só o episódio classicista de Weimar o separa. O caso francês é diferente: o começo oficial do romantismo seria a publicação da *Méditations poétiques et religieuses*, de Lamartine, em 1820, seguida, no teatro, 1830, pela decisiva "bataille d'Hernani". Os precursores franceses, Chateaubriand e madame de Staël, já são contemporâneos do pleno romantismo anglo-alemão. O que existe de "romântico" na literatura francesa do século XVIII não chega a constituir um movimento coerente. Resta o caso de Rousseau. Mas as consequências do pensamento rousseauiano, românticas na Alemanha e na Inglaterra, foram revolucionárias na França; e os antirromânticos franceses gostam de considerar o suíço Rousseau como estrangeiro, atribuindo-se os sentimentalismos "pré-românticos" do Rococó francês também a influências estrangeiras, principalmente inglesas. Na França não haveria, pois, uma elaboração lenta do romantismo, e sim uma invasão revolucionária de "pré-romantismos" de origem estrangeira. Esse conceito, por mais inexato que

seja, revelou-se porém muito útil para fins de esquematização, de modo que foi aceito pelos historiadores das literaturas inglesa e alemã. Em vez de falar em "romantismo avant la lettre" do século XVIII, adotaram o termo "pré-romantismo", interpretado como suma dos movimentos românticos na Europa do século XVIII, inclusive na França de Rousseau.

O Pré-Romantismo[1335] é um fenômeno muito bem definido: uma nova sensibilidade poética, mais íntima da natureza, inclinações religiosas e místicas, sentimentalismo, revolta contra as convenções estéticas do classicismo, gosto pela poesia popular e primitiva – enfim, uma mentalidade que oscila entre tristeza melancólica e protesto revolucionário. Mas além da definição estilística, o problema histórico do pré-romantismo apresenta-se difícil: a transformação dele em romantismo, assim como o conhecemos, mal teria sido possível sem as influências rousseauianas, provenientes da França. Na França, porém, o sentimentalismo inglês transformou-se em emoção revolucionária. O problema histórico do pré-romantismo reside, pois, nas relações literárias anglo-francesas; eis o motivo por que o estudo do Pré-romantismo começou justamente na França, embora considerada "país sem pré-romantismo bem definido". O estudo daquelas relações anglo-francesas[1336] dá, porém, resultados inesperados. As traduções de Thomson por madame Bontemps (1760), de Young (1769) e de Ossian (1777) por Letourneur, (após as primeiras tentativas de Turgot e Suard, em 1760 e 1761) encontraram, na França, o pré-romantismo rousseauiano já na sua plenitude, não o criaram, foram, antes, motivadas por ele. Contrário – mas levando a conclusões semelhantes – é o caso de Milton, que durante o século XVIII exerceu em toda a Europa influências de cunho pré-romântico, menos na França; as traduções do *Paradise Lost*, por Dupré de Saint-Maur (1729) e Louis Racine (1755), chegaram cedo demais e não encontraram repercussão. Os franceses sentiram Milton como "poeta cristão", e as intenções e personalidades dos tradutores – que eram classicistas "reacionários" – confirmaram o preconceito racionalista; só Chateaubriand será, até certo ponto, "miltoniano" em sentido pré-romântico. As verdadeiras influências inglesas, incontestáveis já durante a primeira metade do século, são de outra natureza. O *Spectator*, de Addison e Steele, foi traduzido já em 1714. Grande foi a glória francesa de Pope: Robeton traduziu o *Essay on Criticism* em 1717; madame Caylus verteu, em 1728, o *Rape of*

the Lock e Le Franc de Pompignan publicou em 1740 a versão de uma poesia religiosa de Pope, *La Prière universelle*. Pope foi recebido na França como classicista, poeta Rococó e "reacionário" religioso; nada de pré-romântico. Uma nova perspectiva abriu-se, em 1734, com as *Lettres philosophiques*, de Voltaire: revelaram aos franceses uma Inglaterra tolerante, deísta, racionalista, o oposto quase do pré-romantismo, com suas inclinações místicas e sentimentais. Mas Voltaire não tem a prioridade. Já em 1731, os franceses haviam conhecido na Inglaterra pelo volume V das *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, do abbé Prévost[1337], cuja *Manon Lescaut*, de 1731, precede de nove anos a *Pamela*, de Richardson. A mesma relação se dá, aliás, entre *Pamela* e a *Vie de Marianne*, de Marivaux, de modo que já se pensava em influência, muito improvável aliás, do francês sobre o pré-romântico inglês[1338]. Mas é certo que o sentimentalismo pré-romântico tem relações, se bem que subterrâneas, com a sensualidade dos libertinos da Régence, e não só da Régence. Sabemos hoje[1339] que as ideias de Prévost acerca da Inglaterra já estavam preconcebidas antes das suas primeiras viagens àquele país. A Inglaterra que ele apresentou aos franceses é fruto de leituras em Wycherley, Vanbrugh, Farquhar, Otway e nos romances picarescos de Defoe. É a Inglaterra da tragédia e comédia da Restauração, país de sedutores aristocráticos, prostitutas e ladrões, de uma moralidade muito duvidosa, comum à Restauração e à Régence. E Cleveland, o herói do romance de aventuras de Prévost, é um homem "sombre, capricieux, neurasthénique, exalté, torturé par les scrupules, le spleen et le vent d'Est": enfim, um pré-romântico.

A análise das relações literárias anglo-francesas confirma a tese sobre o Neobarroco licencioso da Restauração e Régence como ponto de partida comum da Ilustração e do pré-romantismo[1340]. A relação íntima entre sensualidade e sentimentalismo é fato conhecidíssimo da psicologia. Resta explicar a transição do otimismo racionalista da "Harmonia do Universo" em pessimismo e melancolia, e os motivos psicológicos e sociais da atitude revolucionária.

A resposta será: o otimismo da "Harmonia do Universo" não tem só raízes racionais. O exemplo – um exemplo importantíssimo – é Shaftesbury[1341]. A oposição do nobre lorde contra as convenções morais e

religiosas da sua terra e as suas relações íntimas com os deístas não são provas de racionalismo autêntico. O deísta acredita numa perfeição e harmonia tão grande do Universo que intervenções divinas – milagres e revelações – se tornaram supérfluas. Shaftesbury aceitou esse otimismo cósmico, mas por motivos diferentes, irracionalista. A influência dos platonistas de Cambridge levou-o a uma interpretação entusiástica da "Harmonia Universal", à maneira de Giordano Bruno, no qual o inglês aprendeu a crença na perfeitabilidade do mundo e do homem, garantida pela comunhão entre as criaturas e o Universo, assim como entre os objetos e as ideias platônicas. O velho problema do platonismo, a relação entre as ideias e os objetos e as criaturas particulares, resolveu-o Shaftesbury à maneira da filosofia estoica: os germes do bom e do belo estão espalhados por toda a parte, comunicando vida superior às realidades materiais. Daí a fé antiempirista de Shaftesbury em ideias inatas, que domina a sua estética e a sua ética. As ideias estéticas inatas explicam as atividades do "gênio" nos artistas; e as ideias éticas inatas permitem estabelecer uma ética do sentimento sem sanções divinas.

Shaftesbury é o grande filósofo do pré-romantismo. A estética do entusiasmo genial rompeu as cadeias das regras classicistas: agirá assim ainda em Schiller, grande admirador de Shaftesbury. O "moral sense" como princípio de uma ética laicista foi adotado pelos sensualistas ingleses, e reaparece em Adam Smith, que deu à "Harmonia do Universo" a interpretação econômica no sentido da burguesia. E a sensibilidade como princípio filosófico geral encontrou um partidário poderosíssimo em outro grande admirador de Shaftesbury: Rousseau.

No otimismo entusiástico de Shaftesbury encontram-se os germes espirituais da ética e revolução burguesas e da estética pré-romântica. Não tardará, porém, o conflito entre as suas consequências contraditórias. Na nova sociedade utilitarista que então se esboça, não há lugar para o artista que, tendo perdido os protetores aristocráticos, se retira para a boêmia dos cafés literários. A literatura está livre das cadeias da estética classicista; mas serve-se da nova liberdade para dar ao otimismo e racionalismo dos burgueses revolucionários uma resposta melancólica e pessimista. Ao industrial e ao comerciante, livres das limitações da legislação feudal e mercantilista, corresponde agora o escritor, livre das limitações do dogma

classicista. Mas enquanto os burgueses constituem nova sociedade, ao lado e ao mesmo tempo em lugar da velha, os artistas ficam excluídos: em vez de depender da corte ou do salão aristocrático, dependem agora de um poder anônimo, do público.

Duas qualidades caracterizam o novo público: é anônimo, e não dispõe, em geral, de formação humanista, clássica. É então que a língua latina perde definitivamente a função de língua internacional; o mesmo se dá na literatura científica. As letras greco-latinas, até então propriedade comum de todas as pessoas cultas, tornam-se monopólio dos eruditos, já não podem fornecer o critério dogmático de toda a atividade literária. Na "Querelle des anciens et des modernes" vencem afinal os "modernes": cai o princípio da imitação dos antigos, mas cai também o princípio da "imitação da natureza". Já não existem "regras" obrigatórias; a atividade poética é regulada pelas capacidades individuais, e a sociedade já não impõe as limitações das *bienséances*: porque já não existe "sociedade" em sentido literário e sim apenas o "público" anônimo, amorfo, cada leitor separado e independente do outro, assim como todo autor está separado e independente do outro. "Imitação" já não existe, nem no sentido humanista, nem no sentido doutrinário, nem no sentido social. Será preciso substituir a "imitação" por outro princípio estético, tarefa da qual se incumbe uma nova disciplina filosófica: a estética[1342].

A palavra aparece pela primeira vez em 1735 num tratado de Alexander Amadeus Baumgarten, o mesmo que publicou depois, em 1750, a primeira grande *Aesthetica*. O nome da nova disciplina foi escolhido para definir-lhe as fontes: é *scientia cognitionis sensitivae*, ao passo que as outras ciências se ocupam da *cognitio rationalis*. Essa teoria irracionalista da arte, derivando imediatamente da psicologia de Leibniz, não é de todo nova. A teoria do pré-romantismo encontrou seus primeiros defensores, muito cedo, na Itália[1343]. São os teóricos italianos do começo do século, em *Della perfetta poesia italiana* (1706), de Muratori, e em *Della ragion poetica* (1708), de Gravina, que admitem e reconhecem o papel criador da imaginação livre ao lado do papel regulador da doutrina literária; já estão perto da teoria do entusiasmo criador e do "sense of beauty", de Shaftesbury, que por essa época residia na Itália. A arte, pois, não é produto das reflexões da razão, e sim produto dos movimentos inconscientes da imaginação, da inspiração.

Resta saber como foi possível que quase toda a literatura, desde a Renascença até ao classicismo, tivesse renunciado a essa liberdade de inspiração, submetendo-se aos modelos greco-romanos e às *bienséances* da sociedade. Esse problema histórico foi resolvido por Vico: a poesia dos povos primitivos, na mocidade das nações, obedece apenas à inspiração, enquanto que, com o progresso da civilização, começam a prevalecer a reflexão e os elementos racionais.

A estética vichiana incluiu o germe de uma revisão e revolução de todos os critérios estéticos; o século da Ilustração não estava preparado para aceitá-la, e Vico caiu, então, em olvido completo. Em vez da sua estética, surgiram tentativas diferentes de salvar o princípio da "imitação", dando-lhe novo fundamento psicológico ou limitando-lhe a aplicação: *Les beaux-arts réduits à un seul principe* (1746), do abbé Batteux: *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1765), de Burke; *Lakoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), de Lessing. Tratava-se de evitar a anarquia literária. O pensamento vichiano sobreviveu, porém, por intermédio do maior crítico literário do pré-romantismo, Herder: em vez de basear a atividade poética no gênio individual, irresponsável e caprichoso, baseava-a no gênio nacional, nas estruturas mentais características das diversas nações. Herder deu a explicação teórica do gosto da segunda metade do século XVIII pelas poesias "nacionais": a escandinava, a escocesa; pela poesia popular, na qual o gênio nacional se exprime com a maior pureza; e do gosto pela poesia medieval, isto é, de antes da imitação racional dos antigos. Os gênios individuais foram, desta vez, considerados como expressões máximas do gênio das suas respectivas nações e épocas; fortaleceu-se o culto de Shakespeare, gênio da nação inglesa e da época da Renascença. Esta já não foi vista através dos óculos das regras do classicismo francês, não porque tais regras fossem falsas, mas porque eram de outra época e de outra nação. Cada época, cada nação tem as suas próprias "regras". Agora, o conceito "gênio" já não incluiu a ideia do individualismo anárquico; tornara-se capaz de substituir o conceito "imitação".

A história do conceito "gênio"[1344] pode ser acompanhada através das traduções do *Cortegiano*, de Castiglione, nas diversas línguas europeias. "Genius", o espírito tutelar dos antigos, é secularizado, transformado em

espírito autônomo do indivíduo, enciclopedicamente formado e feito capaz de vencer em todas as tarefas de um *cortegiano*. Todos os *ingegni* são considerados iguais, assim como todos os *cortegiani* são iguais. Na própria Renascença, as limitações das *bienséances* aristocráticas excluem a interpretação individualista do conceito. Só um pensador meio religioso como Cardano salienta o papel da inspiração na formação dos "gênios"; e um pensador pré-barroco como Juan Huarte acentua o papel da imaginação livre. Depois, o desejo de brilhar nas reuniões acadêmicas, no Hôtel de Rambouillet e nos salões, acrescentou à "formação" do gênio uma outra qualidade para ele sobreviver no *struggle for life* dos espíritos: a originalidade. Marinismo, gongorismo, conceptismo apreciam a metáfora nova, a "ideia" nova. *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián, é um manual da originalidade. Mas sempre se trata de uma qualidade da inteligência, do *esprit*; maneiras, costumes, sentimentos submetem-se à ditadura da sociedade. Só quando o poeta se retirou do salão, tornando-se boêmio, às vezes malcriado e sórdido, como um Johnson, às vezes libertino, como um Diderot, e quase sempre cheio de *spleens* e caprichos, como um Rousseau, foi que se descobriu o valor da originalidade do sentimento como fonte da originalidade na poesia. Então publicou Edward Young, que foi a própria encarnação do *spleen* inglês, as *Conjectures on original Composition* (1759). O poeta definiu-se, então, por dois versos de Shakespeare –

> "The lunatic, the lover, and the poet,
> Are of imagination all compact"

− comparando a inspiração aos estados semiconscientes da alma. A infância é considerada como a idade poética por excelência, e os produtos literários da infância da humanidade – a Bíblia, Homero, a poesia popular e medieval – são cada vez mais idolatrados, ao passo que o ideal da perfeição artística cai por terra.

É uma revolução dos valores literários. Causa estranheza, porém, o fato de a revolução estética não coincidir totalmente com a revolução política e social que se prepara ao mesmo tempo. Quase acontece o contrário.

Decerto, existem exceções como Diderot; e a maior de todas é Rousseau. Mas são exceções. Em geral, não são os pré-românticos que apresentam as reivindicações políticas e sociais; deixam esse papel aos classicistas. Do classicismo ortodoxo de Voltaire, subversivo em todos os outros sentidos, já não é necessário falar. Classicista ortodoxíssimo é La Harpe[1345], autor de tragédias voltairianas; como crítico do *Mercure de France*, exerceu uma ditadura literária ferrenha, e ainda no fim do século o seu *Cours de littérature ancienne et moderne* é bíblia e código do classicismo; mas esse La Harpe professa ideias políticas avançadas e revolucionárias. Em muitos dos grandes órgãos da renovação literária – as *Novelle litterarie* (desde 1758), de Giovanni Lami, em Florença, as *Briefe*, *die neueste Literatur betreffend* (desde 1759), de Lessing e Moses Mendelssohn, o *Teutscher Merkur* (desde 1773), de Wieland – reina neutralidade política. Em compensação, *The Edinburgh Review* (desde 1802), de Francis Jeffrey, Sydney Smith e Henry Brougham, órgão principal do liberalismo britânico, que em plena guerra contra a França não se tornou inteiramente hostil à Revolução francesa – este órgão dos avançados em matéria política será uma fortaleza da reação literária, do culto de Pope em pleno romantismo. Os grandes campeões da liberdade política são quase todos reacionários em matéria literária. Talvez o mais poderoso porta-voz do liberalismo em todo século XVIII fosse o autor anônimo das "Letters of Junius", hoje identificado, pela maioria dos pesquisadores, como *Sir* Philip Francis[1346]. Alto funcionário da administração colonial da Índia, Philip Francis, imbuindo-se *là-bas* da dignidade real de todo cidadão inglês, revoltou-se depois, na pátria, contra as tentativas insípidas do rei Jorge III para limitar essa dignidade e as prerrogativas do Parlamento. Manifesto da oposição liberal foram as suas cartas, publicadas sob o pseudônimo de Junius, no *Public Advertiser*, reivindicando a liberdade da imprensa contra os reis que não querem ouvir a verdade – a carta XXXV, endereçada ao próprio rei, é uma das peças mais extraordinárias de prosa inglesa; uma prosa muito latinizada, de grandes períodos ciceronianos, de elevação clássica.

O poeta daqueles dias agitados, que precederam a revolução americana, foi Charles Churchill[1347], o colaborador do jornalista e agitador radical John Wilkes, no *North Briton*. Churchill é considerado por alguns como promessa de um gênio que morreu cedo demais; e é verdade que os seus

versos duramente modelados revelam um espírito de poeta satírico, digno de Dryden, se bem que com menor força moral e com mais amargura. O que lhe falta, porém, é originalidade. *Gotham* tem elementos pré-românticos; mas a sua obra principal, o poema satírico *Rosciad*, não se afasta do estilo de Pope. O radical é classicista rotineiro.

Os radicais franceses oferecem o mesmo espetáculo. Chamfort[1348], o revolucionário quase anarquista e autor dos aforismos mais mordazes em língua francesa, escreveu uma tragédia voltairiana, *Mustapha et Zéangir*, e também os elogios acadêmicos de Molière e La Fontaine. Mirabeau[1349], a grande voz da razão revolucionária, talvez seja o maior orador político do século: dos oradores liberais dos parlamentos do século XIX ele se distingue pela grande verve, que não é, porém, consequência de improvisação. Os discursos de Mirabeau foram elaborados com grande cuidado literário e depois pronunciados com o temperamento de um grande ator. Entre todos os oradores modernos foi Mirabeau o que mais se aproximou dos processos de trabalho da eloquência antiga; e o seu estilo, no sublime como no epigramático, corresponde ao ideal demosteniano. O tribuno é um clássico. As analogias não acabam aí. Uma geração mais tarde, em pleno romantismo, é Courier[1350] o maior panfletista da oposição liberal. Oficial do exército napoleônico, retirado para os campos e levando a vida de um vinhateiro, não se podia conformar com o patriarcalismo reacionário da Restauração bourbônica: lançou contra ela os seus panfletos mais espirituosos do que violentos e de grande eficiência jornalística. O individualismo indomável de Courier é simpático. Mas a releitura dos panfletos é uma decepção. Courier revela o mau humor de um burguês que tem de pagar imposto; acabou assassinado, mas não por agentes do governo e sim por camponeses que maltratara. A ironia permanente do seu estilo acaba cansando o leitor; é o artifício do grecista erudito que considerava como obra principal da sua vida a tradução do idílio *Dafne e Cloe*, de Longos. O panfletista liberal é o último representante do classicismo ilustrado; em plena luta constitucional não esqueceu a Arcádia anacreôntica.

Isso acontecerá quase um século depois do aparecimento do pré-romantismo, movimento que não conhece fronteiras nacionais e tampouco fronteiras cronológicas. As origens do pré-romantismo e a sua independência do movimento político manifestam-se num curiosíssimo monge

espanhol, o beneditino Feijóo[1351], filho do século XVII, dono de uma cultura enciclopédica – partindo da teologia e chegando, através das letras, até a biologia e a medicina – como só os eruditos barrocos sabiam reunir. Ortodoxia católica não se discute com um monge espanhol, seja ele embora do século XVIII, que foi o século em que o Papa Benedito XIV aceitou a dedicatória de *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*, de Voltaire. "Em necessariis unitas, em dubiis libertas" é um velho lema católico; e ao P. Feijóo muitas coisas parecem duvidosas. É um grande lutador contra as superstições populares e um grande divulgador de conhecimentos científicos e úteis; Bacon é o seu modelo de pensar. Evidentemente não pretende purificar ou reformar a Igreja Romana. O que lhe importa é a reforma da sua pátria decadente; é um reformador por patriotismo; e visando a esse fim divulga as ideias da Ilustração francesa. E sobretudo pela tolerância, e a sua discussão com um judeu de Bayonne é um modelo de dignidade sacerdotal e simpatia filantrópica. Mas justamente por tolerância rejeita o racionalismo intolerante. Revela o maior respeito pelas grandes tradições nacionais e eclesiásticas da Espanha, pelo ascetismo e pela mística, e o seu culto pela literatura francesa não exclui a admiração por Lope de Vega e Calderón, que os seus contempoâneos afrancesados desprezavam. Nesse sentido, o padre não merece o apelido de "Voltaire español" que os seus inimigos lhe deram. A sua tolerância é estética também; não admite o dogma de Boileau. E assim escreveu, em 1733, os tratados "Razón del gusto" e "El no sé qué", publicados no volume VI do *Teatro crítico universal*, que se situam entre Gravina e Vico e os teóricos ingleses e alemães do pré-romantismo. Como Gravina e Shaftesbury, salienta Feijóo a importância do "entusiasmo" na produção poética, pronunciando-se contra o estilo solene e elevado, assim como o fará Wordsworth. A data de 1733 na folha de rosto daqueles tratados confirma uma vez mais a independência do pensamento pré-romântico a respeito dos outros movimentos do século. O fator cronológico é tão secundário como o político.

Feijóo é menos literário do que crítico da civilização, no sentido em que hoje se dá esse nome a pensadores como Burckhardt. O século XVIII criou essa disciplina do espírito. A força dominante, o "Zeitgeist", do século XVIII é o racionalismo; contra ele dirige-se a crítica, reivindicando os direitos do sentimento. O reivindicador é, no entanto, a inteligência, que

é antissentimental por definição. A consequência é uma contradição dialética, pela qual o otimismo sentimental de Shaftesbury se decompõe, cedendo a uma mentalidade melancólica e, por fim, pessimista.

O ponto de partida dessa evolução é o próprio pensamento de Shaftesbury; é otimista porque acredita na perfectibilidade do homem e do mundo, o que implica em negação do pecado original; como todos os pensadores de estilo burguês, Shaftesbury é antipascaliano. Mas a perfectibilidade não se identifica com o progresso dos racionalistas; não se realiza por meio de descobertas científicas e libertações antitradicionalistas, mas por meio de entusiasmos estéticos e generosidades morais que põem o homem em contato imediato com a alma do Universo. O entusiasta Shaftesbury é o oposto do maniqueu céptico Bayle; não cairá no pessimismo de Voltaire, pessimismo que é a tentação permanente dos racionalistas. É um estoico, sim, mas não da estirpe dos estoicos pessimistas do Barroco. Se Shaftesbury fosse homem de ação, professaria o estoicismo viril, de resistência, de Lucano; quando muito, seria melancólico.

O homem da ação e espírito melancólico foi Vauvenargues[1352]. Aristocrata empobrecido, chegando a oficial da guarda real à custa de grandes sacrifícios financeiros e da saúde, dedicando-se a estudos literários na solidão das guarnições provincianas, foi enfim reformado, terminando em meio das maiores privações uma obra fragmentária que o próprio Voltaire reconheceu como genial; e morreu com trinta e dois anos: Vauvenargues é o representante ideal de um estoicismo viril, de resistência profunda. Como estoico sempre foi considerado, e o seu gosto de diletante literário pela poesia de Lucano confirma a opinião geral. Mas Vauvenargues era aristocrata e oficial, um cavaleiro de velha estirpe; só a fraqueza da saúde lhe destruiu os sonhos de ação gloriosa. Não admite o ideal estoico da "ataraxia" imperturbável. Confessa-se "dominé par les passions les plus aimables"; perguntaria, com Young, se apenas a razão foi batizada, não o sendo as paixões. "Si vous avez quelque passion qui élève vous sentiments, qui vous rende plus généreux, plus compatissant, plus humain, qu'elle vous soit chère!" Eis o entusiasmo de Shaftesbury em um homem nato para a ação. Já se chamou a Vauvenargues "professeur d'énergie"; Stendhal, que o adorava, reconheceu nele sua preferência pelas grandes almas apaixonadas, mesmo que fossem menos virtuosas que as dos burgueses tímidos. A

psicologia de Vauvenargues é anticristã, ou pelo menos antijansenista. O pecado original não é de importância capital, pois “il y a des semences de bonté et de justice dans le coeur de l’homme”. Não há nada de mais oposto ao pessimismo de la Rochefoucauld. Vauvenargues tinha fé na bondade da natureza humana; por isso, Voltaire o saudou como um aliado contra Pascal. Mas a fé de Vauvenargues não se baseava nas forças da razão cartesiana. Como Shaftesbury, confiava-se ao *moral sense*, aos instintos que a Natureza nos deu e que correspondem aos “germes divinos” da doutrina estoica. “La raison nous trompe plus souvent que la nature.” Quer dizer, a Natureza não é razoável. A famosa frase de Vauvenargues, sempre citada – “Les grandes pensées viennent du coeur” – não é um lugar-comum de moralista; é um protesto vigoroso contra o racionalismo do século e uma volta ao *esprit de finesse* de Pascal, em oposição ao *esprit géométrique*. Vauvenargues, enfermo como Pascal e leitor infatigável das *Pensées*, é um irmão espiritual do pensador de Port-Royal, não pela fé mas pelo cepticismo. Certo cepticismo, resíduo antirracionalista do cristianismo abandonado, impediu o deísta Vauvenargues de tirar as últimas conclusões do seu culto da energia, que o teriam aproximado de Nietzsche – que foi outro grande admirador de Vauvenargues. Tendo em vista esse cepticismo poder-se-ia situar Vauvenargues entre o pessimismo de Pascal e o otimismo de Rousseau; ou então entre o otimismo do cristão Pascal e o pessimismo do sentimental Rousseau. Precisamente entre otimismo e pessimismo se encontra a disposição mental que dá às páginas de Vauvenargues o encanto de simpatia humana ligeiramente triste: a melancolia. A contradição entre razão e sentimento levou o abbé Galiani[1353], italiano afrancesado nos salões parisienses, um passo mais adiante: a uma revisão racional dos valores sentimentais. O padre napolitano, *causeur* espirituosíssimo, centro admirado do salão de madame Geoffrin, deixou aos franceses principalmente lembrança do seu *ingegno,* além da sua correspondência, monumento alegre da época brilhante de Paris, nas vésperas da Revolução. Os escritos que ele mesmo publicou tratam, em estilo vivo mas de maneira muito séria, do valor da moeda e do comércio de trigo. Nessas questões, cuja discussão se impunha a todos, angustiados pela crise econômica da França, o padre napolitano foi diletante; mas o conhecimento do relativismo histórico do seu grande patrício Vico e o realismo político da sua inteligência – “je suis

machiaveliste né" – deram-lhe a superioridade sobre as generosidades abstratas dos racionalistas. Galiani chegou ao esboço de uma nova economia política, baseada numa teoria dos valores; antecipação espantosa da teoria do marginalismo, que só um século mais tarde, na época dos Jevons e Boehm-Bawerk, se tornará ciência reconhecida. Essa teoria dos valores – o valor dos objetos depende das necessidades subjetivas – aplicou-a Galiani à política e à psicologia. Acabou com o valor absoluto das instituições políticas: profetizando a Revolução e a transformação da Revolução em nova ordem burguesa. Acabou com o valor absoluto da moral cristã, antecipando o pragmatismo de Nietzsche. Galiani foi o maior antirracionalista do século; só deixou subsistir os instintos subjetivos. Mas o seu "sentimentalismo" subversivo serviu-se dos instrumentos da inteligência racional. Matou os adversários pelo *esprit*, pelo riso, atrás do qual se revela, em raros momentos, a melancolia crepuscular de uma civilização finíssima, condenada à morte. Em Galiani há algo de Mozart, da alegria abundante de *Don Giovanni* e dos acordes metálicos do "convidado de pedra".

O conflito entre sentimento e razão chega à plena autoconsciência em Lichtenberg.[1354] Como no caso de Vauvenargues e Galiani, o legado literário do professor de física de Goettingen consiste apenas em aforismos; o cepticismo, imposto pela irresolubilidade do conflito, impediu realizações maiores. Como os dois outros, Lichtenberg é precursor: a sua inteligência lucidíssima recalcou seus instintos violentos e perversos de aleijado e desmascarou, ao mesmo tempo, o recalque, reconhecendo a significação dos desejos vagos e dos sonhos, antecipando a psicanálise. "Quando Lichtenberg faz um *bon-mot*, descobriu-se um problema", dizia Goethe, e os problemas que esse *enfant terrible* do racionalismo levantou foram os da conduta humana, problemas irresolúveis pela razão. Lichtenberg é o último racionalista e o primeiro romântico.

Entre Vauvenargues, Galiani e Lichtenberg existe a comunidade dos problemas. Seria até possível construir entre eles uma linha de evolução que continuaria até Nietzsche; a falência da civilização racionalista significaria interpretar de maneira anacrônica os problemas do século XVIII, pretendendo-se resolvê-los segundo o ponto de vista do fim do século XIX. A época da Ilustração chegou a outras conclusões: à substituição da razão individual pelo sentimento coletivo. O cepticismo de Vauvenargues,

Galiani e Lichtenberg encontra o porto de novos valores absolutos no sentimentalismo democrático de Rousseau[1355]. As mais das vezes, é ele considerado como um dos maiores otimistas de todos os tempos: ele, que acreditava tão fortemente na bondade da natureza humana que construiu novos sistemas da educação, da sociedade e do Estado. Outros, porém, salientam o pessimismo paradoxal do misantropo Rousseau, perseguindo e perseguido, acabando como paranoico. Na verdade, Rousseau foi otimista e pessimista simultaneamente. Não admitiu essa contradição, porque não reconheceu a razão lógica como juiz supremo. Nem havia contradição, porque otimismo e pessimismo não são sistemas filosóficos e sim *états d'âme*, expresões de temperamentos e temperaturas variáveis da alma e do ambiente. Vauvenargues, Galiani, Lichtenberg representam, dentro da mesma situação, temperamentos diferentes e já conhecidos – o *gentilhomme* estoico, o *cortegiano* antibarroco, o moralista céptico – e a temperatura do ambiente ao qual o seu pensamento tem que adaptar-se é o racionalismo otimista. Rousseau é um tipo inteiramente novo: é o primeiro plebeu com plena consciência da sua classe; o "entusiasmo" do seu mestre Shaftesbury serve-lhe para apoiar o otimismo das suas esperanças sociais e políticas. Mas o ambiente que o rodeia tem outro clima: é a melancolia dos literatos boêmios, retirados da sociedade aristocrática e, no futuro, excluídos da sociedade burguesa. A contradição íntima em Rousseau explica o paradoxo dos pré-românticos reacionários ou neutros e dos panfletários radicais, racionalistas, otimistas e por isso fiéis do classicismo. Ao mesmo tempo desaparece o problema cronológico do pré-romantismo. Assim como Rousseau precede a Revolução, assim também o pré-romantismo precede Rousseau. A revolução política e a revolução literária não coincidem. A atitude pré-romântica já vem, como revela o caso de Muratori e Gravina, do Neobarroco, e acompanha sempre o racionalismo da Ilustração, desde os começos do século. O pré-romantismo torna-se poderoso, preponderante já muito antes da revolução política, entre 1740 e 1760; coincide com uma revolução social que, por sua vez, não coincide com a revolução política, nem cronologicamente nem nos seus motivos e fins. Os literatos pré-românticos não exprimem nem antecipam a mentalidade da burguesia que venceu em 1794, derrubando Robespierre e os jacobinos e estabelecendo o Diretório, o primeiro governo puramente burguês na Europa. Aqueles boêmios são antes os porta-vozes das

vítimas da grande crise social que precedeu a Revolução e culminou na explosão de 1789: revolta do povo em sentido mais nítido. A relação entre pré-romantismo e crise social é o reverso sociológico da relação literária entre o sentimentalismo de Richardson e o plebeísmo de Rousseau.

Entre 1740 e 1760 foi que o pré-romantismo se tornou poderoso; mas é possível determinar com precisão maior o momento histórico em que o pré-romantismo se revelou como a primeira potência literária da Europa. Em 1755, Samuel Johnson escreveu a famosa carta a Lord Chesterfield, na qual rejeitou a proteção do aristocrata. É a Declaração de Independência da literatura. Depois, os emancipados organizam-se; e para isso também é possível fixar uma data aproximada.

Por volta de 1750, o salão mais importante de Paris é o de madame Du Deffand; em 1764, a sua companheira, mademoiselle de Lespinasse, a abandona, fundando outro salão, que será o mais importante dos anos de 1770. Os amigos são em grande parte os mesmos – Marmontel, Turgot, Condorcet – e a importância da secessão parece limitar-se a uma questão de ciúmes entre duas sabichonas. Mas não é tanto assim. Madame Du Deffand[1356] é como que a encarnação do *esprit* claro e seco do racionalismo. O seu fim de vida, prolongado durante decênios dolorosos de cegueira, é um deserto de *ennui* de uma alma culta e vazia; dá testemunho disso a sua correspondência com a única pessoa que amou, o inglês Horace Walpole, vazio como ela, e que, por diletantismo e para divertimento, criou um gênero romântico, o "romance de horrores". No salão de madame Du Deffand dominava a figura de La Harpe, pontífice do classicismo ortodoxo. Mademoiselle de Lespinasse[1357] era de todo diferente: parece uma reincarnação, mais emancipada, da "religieuse portugaise" Mariana Alcoforado. As suas cartas de amor ao marquês de Mora e ao conde de Guibert revelam as paixões violentas que a consumiam. Nela, a literatura sentimental do pré-romantismo torna-se realidade dolorosa. E a figura dominante do seu salão não é um Walpole, filho de um primeiro-ministro de Sua Majestade britânica, mas D'Alembert, enjeitado encontrado à porta de uma igreja e criado pela mulher de um vidreiro parisiense. D'Alembert é, aliás, por muito tempo, o último cientista metido em coisas da literatura. Os matemáticos, físicos, biólogos dos séculos precedentes estavam em relações com a filosofia e a cultura geral das suas épocas; alguns, como Galileu e Buffon, eram

até grandes escritores. Os Cuvier e Darwin, Gauss e Faraday não têm relações com literatura e arte. Observa-se bem a diferença ao compor-se as gravuras de livros científicos e técnicos dos séculos XVIII e XIX. Até mais ou menos 1760 ou 1780, os instrumentos físicos e químicos e até as máquinas estão enfeitados de ornamentos; as ilustrações das obras biológicas de Malpighi e Swammerdam são autênticas obras de arte. Depois, os laboratórios científicos transformam-se em sóbrias salas de trabalho, as máquinas exibem só rodas e alavancas, as usinas perdem o aspecto de pitorescas casas de campo, apresentando-se como barracões fumosos. A ciência, até então expressão da curiosidade pura do espírito, torna-se criada da técnica industrial. É a vitória do utilitarismo. Utilidade e beleza separam-se. A beleza, expulsa do reino das atividades úteis, liga-se às coisas inúteis, à natureza não cultivada, às montanhas e prados desertos, até às coisas inúteis por definição: às ruínas. A natureza e as ruínas, eis o que inspira aos homens da segunda metade do século XVIII uma grande ternura e uma melancolia comovida, como de protesto contra a vitalidade arrogante das coisas úteis. A modificação do gosto literário corresponde à diferença entre o *esprit* claro, seco e ocioso de madame Du Deffand e a paixão sentimental, instintiva e revoltada de mademoiselle de Lespinasse. Ao ano de 1764, em que as duas damas se separaram, atribui Monglond[1358] a importância de uma data histórica: significaria a vitória do pré-romantismo, na França. Na história literária inglesa não há data correspondente. Mas 1760 seria, segundo Arnold Toynbee, o começo aproximado do grande movimento que transformou a Inglaterra agrícola em país industrializado: da chamada "revolução industrial".

"Revolução industrial" é uma expressão imprópria, porque não se trata de modificações súbitas, revolucionárias, e sim de uma evolução vagarosa. Indústria e industrialização na Inglaterra são fenômenos muito anteriores à segunda metade do século XVIII, e não só na Inglaterra; foi possível descobrir os primeiros vestígios da "revolução industrial" na Inglaterra do século XVII e no continente, na França, muito cedo no século XVIII[1359]. Só a indústria pesada inglesa é um fenômeno dos primeiros decênios do século XIX. Quer dizer, Toynbee teve mais razão do que até há pouco se pensava. Por volta de 1760, a indústria inglesa já está utilizando máquinas; inicia-se a aliança entre o capitalismo e a técnica.

As datas encontram-se em qualquer história das invenções técnicas. Já em 1773, Kay inventara o *flying shuttle*, a lançadeira volante, que multiplicou a velocidade do trabalho na indústria têxtil. Em 1764, no ano da separação entre madame Du Deffand e mademoiselle de Lespinasse, Hargreaves inventou a *Spinning Jenny*, que já não permite o trabalho dos tecelões em casa, exigindo a construção de usinas; inicia-se o ciclo da grande indústria têxtil. A primitiva máquina a vapor, que Newcomen inventara em 1715, servia apenas para serviços de mineração; a de James Watt é de 1769; e o novo modelo de 1782 tornou-se capaz de abastecer de força qualquer empresa industrial. A revolução poética acompanha a industrial com pontualidade matemática. As *Seasons*, de Thomson precedem apenas de três anos o invento de Kay; os *Night Thoughts* (1754), de Young, e a *Elegy Wrote in a Country Church Yard* (1751), de Gray, anunciam a invenção de Hargreaves que coincide precisamente com a edição dos poemas ossiânicos (1762/1765), por Macpherson, e a publicação dos *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), de Percy; o *Deserted Village* (1769), de Goldsmith, situa-se entre a *Spinning Jenny* e a *Mule Jenny*; e do mesmo ano de 1769 é a *Waterframe*, o tear hidráulico de Arkwright. O “companheiro” literário de Watt é Cowper: o autor de *The Task* (1785) introduz na poesia sentimental o elemento da angústia religiosa que predominará no próprio romantismo. Assim, o pré-romantismo é elemento integral de toda a literatura inglesa do século XVIII[1360].

O caráter melancólico da nova poesia não surpreende; os poemas não podiam participar do otimismo da prosperidade burguesa. O que surpreende é a preferência pela paisagem, pelos aspectos rurais da Inglaterra em plena industrialização; parece manobra evasionista; o contrário, porém, é certo. Durante a primeira metade do século XVIII, Londres foi o centro comercial da Inglaterra; a literatura classicista é principalmente urbana. A industrialização desloca os centros de atividade econômica para os *midlands*; começa a era da prosperidade de Shropshire, Lancashire e sobretudo da Escócia. A nova indústria também é “rural”. Um dos motivos principais da deslocação é a miséria das populações rurais; isso permite pagar salários mais baixos do que na cidade. Porque a revolução industrial é acompanhada de uma revolução agrária. A indústria têxtil precisa de lã; é preciso transformar muitos terrenos cultivados em campos de pastagem. Agora, acabam com os

últimos restos da pequena propriedade, criando latifúndios imensos, entre os quais fumegam as usinas. No começo dessa revolução agrária, houve um grande êxodo dos campos; a população do interior foi para a cidade, constituindo uma massa subproletária de mendigos, ladrões e prostitutas, os personagens da *Beggar's Opera*, de Gay. Depois, consegue-se a fixação do proletariado rural nos novos centros indusriais, e a paisagem inglesa mudou de aspecto; Wordsworth lamentará que

> "... the smoke of unremitting fires
> Hangs permanent, and plentiful as wreaths
> Of vapor glittering in the morning sun."

Mas justamente através da fumaça reconhecem os poetas a beleza modesta da paisagem inglesa, as colinas e os prados verdes, as pequenas florestas nas quais brincaram outrora as fadas do *Midsummer-Night's Dream*; descobre-se a majestade das catedrais medievais nas cidadezinhas sonolentas, e pela primeira vez os poetas do país protestante percebem as ruínas dos conventos, abandonados desde a Reforma. A nova poesia será poesia rural, a princípio muito parecida com a poesia pastoril da Arcádia; só lentamente se libertará do estilo de Pope; a diferença reside no predomínio da melancolia, e também em um novo senso da natureza, que é considerada como um Universo vivo, cheio de criaturas alegres ou demoníacas. No fundo, é um senso da natureza muito antigo, o dos povos germânicos que costumavam personificar as forças elementares, senso da natureza que constituíra, desde Chaucer, através de Spenser, Shakespeare até Milton, uma grande tradição da poesia inglesa. Desse modo, Thomson, admirador de Spenser, é um "reacionário" que revolucionou a poesia inglesa, despertando na Europa inteira o entusiasmo pela poesia inglesa e, em geral, pela poesia da natureza[1361].

James Thomson[1362] merece, como poucos outros, o título de poeta de transição. Operou uma revolução completa na poesia inglesa e universal; contudo, está muito ligado às tradições do classicismo. O seu ponto de partida é a poesia de Pope: como este, Thomson não é musical; prefere o

gênero descritivo, porque ele é uma natureza didática. A sua ideologia é o racionalismo, atenuado pelo sentimentalismo de um moralista – mistura tipicamente inglesa. Por isso, ele tornou-se poeta nacional, lido e querido como poucos outros. Contribuiu para esta popularidade o seu patriotismo. O sentimento nacional não foi alheio a Pope: *Windsor Forest* celebra "Liberty" como "Britannia's goddess" profetiza "future navies", "rich industry" e o tempo em que a Inglaterra será

"The World's great oracle in times to come."

São os valores da paz, valores cosmopolitas, dos quais a monarquia inglesa é campeã. Três decênios mais tarde, o patriotismo inglês é guerreiro, agressivo, embora sempre em nome daqueles mesmos ideais de 1688. Na *Masque of Alfred*, peça em estilo classicista-restauração, insere Thomson a famosa canção

"Rule, Britannia! Britannia rules the waves;
Britons never shall be slaves!"

na qual as reivindicações da Liberdade e do imperialismo marítimo se confundem. Thomson representa bem o senso inglês das realidades. A capacidade de transfigurar poeticamente a realidade revela-se no poema alegórico *The Castle of Indolence*, spenseriano na alegoria e no metro. Thomson afirma-se como poeta autêntico pela harmonia perfeita entre a intenção e o metro que escolhe: era muito moço quando começou o famoso poema descritivo *The Seasons*, e contudo já teve a coragem de abandonar o *heroic couplet* de Pope e voltar ao verso branco de Milton, o metro nacional da poesia inglesa. Embora seja o poema composto de numerosas passagens bonitas e mais numerosos versos brilhantes, o conjunto é hoje pouco legível; a época da poesia descritiva já passou; o lugar de Thomson no coração dos ingleses e nas estantes das suas bibliotecas fica hoje ocupado por Wordsworth. Sente-se muito, nas *Seasons*, o modelo da poesia pastoril de

Virgílio; mas para os contemporâneos, classicamente formados, foi este mais um motivo de encanto – e os camponeses e caçadores de Thomson parecem-se bastante com as figuras de porcelana do Rococó. Mas a paisagem de Thomson é a paisagem concreta inglesa. O "Spring" do poeta inglês não conhece as flores convencionais da poesia pastoril mediterrânea; mas há os primeiros ventos quentes, e o camponês impaciente prepara o arado. No "Summer" sentimos o calor abafante antes do temporal, e as chuvas terminam o idílio robusto dos ceifeiros. "Autumn" oferece ocasião para a caça às raposas, bem inglesa, e no "Winter" olha um sol vermelho pelas nuvens cinzentas sobre o campo de neve, onde entre árvores sem folhas jaz o mendigo, morto de frio; e só o cão fiel lhe lambe a mão gelada. Nos melhores momentos de Thomson sente-se uma ternura já romântica, e às vezes – raras vezes – uma angústia quase religiosa. Saindo do salão do Rococó, o poeta dera um passo para fins incertos; descobrindo a *countryside*, tornou-se reformador da literatura inglesa e europeia.

Thomson, além de conquistar admiração internacional, tem tido mais outro privilégio dos poetas de primeira ordem: despertar literaturas que dormiam ou, então, inaugurar-lhes nova época. A poesia portuguesa, adormecida entre os convencionalismos da Arcádia, encontrou a primeira inspiração romântica na tradução das *Seasons* (lida pelos contemporâneos em manuscrito, depois publicada em 1844) pela poetisa Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre, marquesa de Alorna. Uma literatura nova, a norueguesa, inaugura-se com o thomsoniano Tullin[1363], teólogo erudito e patriota prático, descobridor das belezas de maio no alto Norte. O seu *Maidag* impressionou alemães e suecos. Gustaf Gyllenborg encheu o seu *Winter* (1760) de uma mistura de radicalismo racionalista e pessimismo desesperado, da qual os suecos alegres do Rococó não gostavam. Mas justamente na Suécia a influência de Thomson foi profunda e decisiva[1364]. Um poeta tão rococó como Creutz[1365] imitou o *Summer*, e Oxenstjerna[1366] tornou-se mesmo o maior poeta descritivo da Escandinávia; descrevendo os aspectos cambiantes do dia, do amanhecer até à noite, combinou de maneira admirável a elegância aristocrática e a melancolia já rousseauiana, exercendo influência considerável sobre o romantismo sueco. Por outro lado, houve contrainfluências atenuantes. O *Rotterstroom*, do holandês Dirck Smits (1700-1752), é prejudicado pela eloquência barroca, herança de Van

der Goes. Na Itália ainda recalcitrante contra influências germânicas, o poeta anacreôntico Giovanni Meli[1367] preferiu escrever os seus poemas thomsonianos no dialeto da sua ilha, a Sicília. A influência de Thomson foi grande na França[1368], desde a primeira tradução das *Seasons* (1760), por Mme. Bontemps. Mas *Les Saisons* (1769), de Jean-François de Saint-Lambert, e *Les mois* (1779), de Jean-Antoine Roucher, distinguem-se pouco dos idílios anacreônticos; e é difícil acompanhar a influência thomsoniana através de Delille, Chénier e Fontanes até aos românticos.

Na Alemanha encontrou Thomson um terreno já preparado[1369]. A tradução alemã da *Seasons* é de Brockes[1370], em 1745; mas não se pode dizer que as imitou, menos talvez nas últimas partes do seu poema descritivo *Irdisches Vergnügen in Gott*, iniciado anos antes de Thomson principiar as *Seasons*. Brockes traduzira, na mocidade, Marino, e o seu estilo poético ressente-se do Barroco; por outro lado, foi tradutor de Pope, deísta, e até mesmo deísta radical, inimigo resoluto do cristianismo. O seu poema torna-se fastidioso pelas digressões intermináveis sobre "as obras de Deus na natureza", isto é, para provar que essa Natureza tão maravilhosa já não precisa de intervenções divinas. Às vezes revela Brockes, no entanto, o *frisson* da religiosidade barroca e a grande eloquência musical da ópera italiana, então em voga na sua cidade de Hamburgo; além disso, a paisagem modesta do estuário do Elba é descrita com realismo inconvencional, até assombroso. Os contemporâneos não foram capazes e compreender a poesia de Brockes superada logo depois por outros estilos, mais "modernos"; até hoje figura ele nos manuais de história literária como velho burguês meio ridículo. Na verdade, foi um precursor audacioso, com um coração de grande poeta lírico. A vitória de Thomson na Alemanha deu-se através da poesia anacreôntica. Ewald von Kleist[1371] deve sua modesta glória menos ao poema thomsoniano *Der Frühling*, anacreôntico e já não lido hoje, do que à morte heroica de oficial do exército prussiano de Frederico o Grande, no campo de batalha, e aos elogios exagerados do seu amigo Lessing. Mas Kleist é realmente mais romântico que Thomson; nas suas odes já bramam as tempestades frias e descem as névoas nórdicas.

Depois da descoberta da paisagem, descobriram-se a aldeia e os seus habitantes. O mais famoso poeta de idílios do século XVIII, o suíço

Gessner[1372], ainda é meio anacreôntico e muito Rococó. No entanto, é seu sucesso internacional que inicia a era do "idílio" pré-romântico, já algo menos evasivo, menos enfeitado[1373]; ali, as menores diferenças estilísticas têm profundos motivos ideológicos: reconhece-se a verdadeira situação do camponês. O "Newgate Pastoral", de Gay, já parodiara o falso bucolismo, não apenas por motivos estilísticos, mas com acentos de sátira social. Só dois decênios mais tarde, na *Elegy Wrote in a Country Church Yard*, de Gray, o lugar-comum da igualdade do rico e do pobre no cemitério, se abre, de repente, em perspectiva pré-revolucionária –

"Full many a flower is born to blush unseen
And waste its sweetness on the desert air…" –;

na interpretação de Empson[1374] evidencia-se o subtendido do contexto: "por que só igualdade na morte? Por que não há igualdade na vida". No século XVIII, a poesia pastoril muda de sentido: de expressão evasionista transforma-se em expressão revolucionária, atenuada pela melancolia pré-romântica.

Nem a língua poética de Pope nem a de Thomson era capaz de exprimir essa nova atitude. William Collins[1375] não criou a nova língua poética; nem é possível qualificar Collins de precursor, porque as poucas poesias que o pobre demente escreveu nos seus momentos lúcidos, são de equilíbrio clássico, perfeitas como poucas outras em língua inglesa. Em Collins não há ambiguidades "interessantes" à maneira da "metaphysical poetry"; mas sim ambiguidades entre forma classicista e assunto pré-romântico, entre língua alta e sentimento primitivo. Às vezes parece que Collins dá nova profundidade a atitudes já encontradas: o patriotismo da Ode, *Written in the Year 1746* –

"How sleep the Brave, who sink to rest
By all their Country's wishes blest!…" –

supera o patriotismo de Pope e Thomson pela melancolia do pensamento na vida sacrificada. Outra vez, Collins parece inspirado ao ponto de vivificar metros já obsoletos: a ode pindárica *The Passions,* na *Ode to Music* faz esquecer as tentativas de Cowley e Dryden. O desejo de

> "Revive the just designs of Greece,
> Return in all thy simple state!"

antecipa a interpretação romântica da poesia grega como primitivismo genial; mas manifesta-se, de maneira nada simples, em alegorias spenserianas – neste classicismo romântico anunciam-se os "just designs of Greece" de Keats. O poema inacabado *Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland* é clássico, erudito demais para valer como antecipação do ossianismo; mas já o supera pela melodia individual do senso melancólico das coisas que se foram. Melodia verbal é o apanágio de Collins. Na mais famosa das suas poesias, *Ode to Evening*, é menos importante o senso hiperestético das mudanças atmosféricas – da distinção entre o *lingering light* do verão e o *troublous air* do inverno; Thomson também teria sido capaz disso – do que a fusão musical desses semitons. Collins é o primeiro e único poeta classicista que sabe fazer música verbal. Os poetas pré-românticos valeram-se da sua melodia sem a sua forma clássica. Dentro dos limites estreitos da sua arte foi Collins um gênio; infelizmente, um poeta raro.

Thomas Gray[1376] realizou o que Collins prometera; além de aludir à amizade entre os dois poetas, significa isso que Gray empregou a língua poética de Collins para resolver os problemas que a época apresentou à poesia. Isso, por sua vez, significa que Gray não era um poeta original. A aparente inspiração espontânea dos seus versos é, na verdade, produto de elaboração cuidadosa, e a aparente riqueza de pensamentos – Gray forneceu à língua inglesa numerosas e frequentes citações – revela-se como abundância de lugares-comuns bem estilizados. Mas Gray era um artista tão superior que as suas soluções daqueles problemas logo se tornaram definitivas;

depois de Gray só pode haver plagiários ou revolucionários; e deste modo alcançou o supremo fim da arte, se bem que não da poesia.

O humorismo pensativo, bem inglês, de Gray revela-se melhor nas suas deliciosas cartas que em poesias como "Ode on the Spring" e "Ode on the Death of a Favorite Cat"; a época da "poésie de société" à maneira de Prior, já havia passado. O moralismo da época exprime-se através de sensações collinsianas da natureza, em "Hymm to Adversity" e "Ode on a Distant Prospect of Eton College", aquela a mais elaborada, esta a mais clássica das suas poesias. Romantismo aparece, em formas clássicas, na ode pindárica "The Progress of Poesy", reabilitação poética da memória de Shakespeare e Milton, documento poético de importância histórica e de excelência insuperável de melodia verbal. As preocupações pré-românticas pela poesia nórdica e pela Idade Média encontraram, em Gray, expressão – de maneira algo paradoxal – em mais outras odes pindáricas: "The Bard", "The Fatal Sisters", "The Descent of Odin". Em suma, Gray é o ideal dos inúmeros professores de Cambridge e Oxford que, durante séculos, compõem versos nas horas de ócio: é o maior *scholar poet*. Erudição literária e finíssimo gosto artístico elevaram-no, no dizer da última frase do "Progress of Poesy",

"Beyond the limits of a vulgar fate."

Com efeito, Gray, poeta antológico por excelência, nunca é vulgar, e isso lhe valeu os ataques mordazs de Wordsworth, defendendo os direitos da poesia em língua coloquial contra a poesia erudita. Só uma vez, Gray atravessou a fronteira da arte elaborada, e isso justamente quando pôs essa arte a serviço do "vulgo". "An Elegy Wrote in a Country Church Yard" talvez seja o poema mais famoso da língua inglesa. Basta citar –

"Far from the madding crowd's ignoble strife..." –

e todo inglês sabe continuar de cor, até os semicultos. A Elegia de Gray reúne de maneira incomparável o senso da natureza –

> "Now fades the glimmering landscape on the sight,
> And all the air a solemn stillness holds…" –

à melancolia romântica do cemitério de aldeia, em que as inscrições comoventes dos túmulos constituem

> "the short and simple annals of the poor…',

e à religiosidade livre e digna do "Epitaph":

> "Here rest his head upon the lap of Earth
> A youth, to Fortune and to Fame unknown;
> Fair Science frown'd not on his humble birth
> And Melancholy mark'd him for her own…
> No farther seek his merits to disclose,
> Or draw his frailties from their dread abode,
> (There they alike in trembling hope repose),
> The bosom of his Father and his God."

A "Elegy" seria o idílio mais nobre que existe em qualquer língua, se fosse um idílio. Na verdade, o *key-word* do poema, *forgetfulness*, encerra o protesto indignado contra o esquecimento do *poor*, ao qual o mundo negou *Fortune* e *Fame*. É o protesto do plebeu Gray que deveu tudo aos seus próprios esforços, que rejeitou proteção aristocrática e até a dignidade do *poet laureate*. Gray é o poeta clássico da revolução agrária; mas gravou-se na memória da nação, porque *never spoke out* o que sentiu. Era um inglês típico.

O momento idílico da poesia de Gray aparece em toda a pureza, não da forma mas do sentimento, no *Deserted Village* (1770), de Goldsmith[1377], descrição comovida e sentimental da paisagem da revolução industrial e por isso muito popular. A própria revolução – ou antes as consequências dela – aparece, e em versos clássicos, na poesia de Crabbe[1378], que é por isso um dos poetas menos populares da Inglaterra; mas dos mais fortes. O seu objetivo foi poesia descritiva com intenção moralística: mostrar a aldeia, "as Truth will paint it, and as Bards will not". É o protesto do "radical", do pensador humanitário, contra o falso idílio enfeitado. Wordsworth estava na mesma oposição; mas Crabbe é igualmente antirromântico, por aversão contra a consolação religiosa que pretende adormecer o pobre, e porque o seu realismo implacável exige a forma clássica. Ele é um dos maiores pintores e um dos piores músicos entre os poetas ingleses; por isso, esse poeta do povo nunca se pôde tornar popular. A sua arte provém de terras longínquas, da poesia realista dos gregos; o seu pensamento tende para o pessimismo fatalista de Hardy. Não é possível citá-lo: a arquitetura formal dos seus poemas é rigorosa demais para permitir o desmembramento de versos e frases. Crabbe é o poeta da miséria da qual Gray fora o artista. O ciclo do idílio pré-romântico estava fechado.

Em toda a parte, o idílio pré-romântico percorre o mesmo caminho, da melancolia através do realismo para o protesto. Na poesia alemã, Hoelty[1379] representa o lado melancólico da poesia anacreôntica. As suas variações do *carpe diem* são bastante artificiais; quando adota o tom da poesia popular, aproxima-se, porém, às vezes, da inspiração de Goethe. Mörike o admirava, e Brahms pôs-lhe em música uma ode. Hoelty morreu cedo, é uma figura comovente; com mais arte, em língua mais amadurecida, teria sido o Gray alemão. O aspecto realista do idílio pré-romântico aparece, como fase transitória, na obra de Friedrich Muller que, sendo pintor de profissão, era chamado Maler Muller[1380]: na mocidade era violento, escrevendo tragédias no estilo do movimento pré-romântico "Sturm und Drang"; passou a velhice em Roma, convertido ao catolicismo, oráculo dos românticos cristãos. Os seus "idílios" são realistas como quadros de Brouwer ou Teniers, desmentidos vigorosos à ternura de Gessner, mas sem intenção social. O sentido social do gênero manifesta-se nos idílios de Voss[1381], o famoso tradutor

alemão de Homero – mas observa-se uma distinção notável. Quando escreveu em língua literária, adotou as formas classicistas dos ingleses, acreditando aproximar-se do realismo clássico de Homero; os dois idílios narrativos *Der siebzigste Geburtstag* e *Luise*, idealizações da vida dos pastores luteranos da aldeia, têm o mérito de ter sugerido a Goethe a ideia e forma de *Hermann und Dorothea*. Mas quando Voss empregava o dialeto rude da sua terra, de Mecklemburgo, o *plattdeutsch*, então era diferente. O *Winterawend* (*A Noite de Inverno*) descreve com toda a franqueza a situação miserável dos camponeses sob a servidão feudal, e nos *Geldhappers* (*Os prestamistas*) transforma-se a advertência em protesto, em ameaça de revolução – quinze anos antes da Revolução, que nunca chegou, aliás, àquelas regiões nórdicas.

Os protestos revolucionários, tão frequentes no fim da evolução pré-romântica, assustou muita gente. Wordsworth, Coleridge tornar-se-ão reacionários; mas estes eram ex-liberais ou ex-radicais, convertidos. Os conservadores legítimos tomaram outra atitude. Um espanhol de velha estirpe, Jovellanos[1382], aparece como representante de muitos correligionários seus em toda a parte da Europa, que pretendiam salvar o *ancien regime* por meio de reformas mais ou menos fundamentais e orgânicas. Jovellanos vive na história espanhola como autor do *Informe en el expediente de Ley Agraria*, conjunto de propostas em favor de melhoramentos rurais e progressos sociais nos campos. Pelo amor à vida rural, Jovellanos parece aproximar-se de Rousseau, embora sejam antes convicções de economista fisiocrático e senhor de terras filantrópico. Enquadra-se no movimento filantrópico da segunda metade do século XVIII; tem mesmo um coração terno, e escreveu o primeiro drama sentimental da literatura espanhola, *El delincuente honrado*. Apenas é notável que se trate, nessa peça burguesa, de um conflito de honra: é o tema de Calderón. O liberal Jovellanos é de velha estirpe. Compreende a Espanha antiga; talvez fosse o primeiro que, junto com o historiador das artes plásticas Ceán Bermúdez, chamou a atenção para as catedrais góticas da Espanha. É este o lado pré-romântico de Jovellanos, revelando-se também na melancolia das suas poesias ocasionais. Em geral, porém, Jovellanos é um diletante do bucolismo arcadiano; torna-se poeta autêntico quando a tristeza dos campos e da miséria humana o abala. A natureza parece-lhe

"...recinto umbrío y silencioso,
Mansión la más conforme para un triste";

e na epístola "Fabio a Anfriso" levanta a voz, depois de um século de silêncio classicista, o antigo estoicismo espanhol.

A melancolia pré-romântica exprime-se não raramente de maneira mórbida, com acentos de religiosidade patológica; e isso não apenas na poesia de místicos mais ou menos perturbados como Smart e Cowper, mas também em poetas de religiosidade vaga e independente como Blair e Young. Não basta, para explicá-lo, recorrer ao *spleen* inglês e lembrar a preocupação de um Thomas Browne com fantasias fúnebres. A Europa inteira imitou Young, e até poetas independentes dessa "Graveyard School" revelaram tendências parecidas. Assim Albrecht von Haller[1383], grande cientista e patrício orgulhoso de Berna, cuja constituição aristocrática defendeu, contra as correntes democráticas, nos romances políticos *Alfred* e *Usong*. Haller parece, no entanto, um rousseauiano antes de Rousseau; o seu poema "Die Alpen", de 1734, é a primeira poesia europeia sobre os Alpes, e o grande estilo de Haller antecipa, de maneira mais robusta, mais suíça, a linguagem poética de Klopstock, Schiller e Hölderlin. O pietismo intolerante da sua velhice interpreta-se como reação contra a democracia. Mas Haller foi sempre pietista; o seu cristianismo místico harmonizava bem com pesquisas fisiológicas. O "grande estilo" de Haller é menos pré-classicista do que pós-barroco, e o seu sentimento da natureza é pré-romântico em função de uma religiosidade angustiada que lembra Gryphius; os temas fúnebres voltam sempre, como uma obsessão.

O tema fúnebre de Gray exerceu profunda influência, na Inglaterra[1384] e no mundo inteiro, pois a *Elegia* foi traduzida para todas as línguas. Mas coube sucesso muito maior à combinação do tema elegíaco e fúnebre com as angústias da noite: é o assunto poético da "Graveyard School". A prioridade parece caber ao escocês Robert Blair[1385]: o título do seu poema, *The Grave*, dá o acorde dominante, e as angústias religiosas são muito acentuadas. Mas Blair deve o sucesso – 15 edições em meio século, a última delas com as gravuras de Blake – ao sucesso muito maior do seu rival Edward Young[1386], um dos poetas de influência profunda na literatura universal,

embora as qualidades poéticas não o justifiquem. Young é um poeta fastidioso. Aos leitores modernos aborrece a poesia didática de lugares-comuns cristãos, os sermões metrificados sobre a vaidade da vida e a imortalidade da alma, a monotonia do estilo sublime. Os contemporâneos consideravam esse estilo como miltoniano, porque viram Milton através dos óculos do classicismo de Pope; e Young era classicista. As suas tragédias são moldadas em Dryden e Corneille; as suas sátiras são imitadas de Pope. Mas a eloquência bombástica da tragédia *Revenge* lembra Otway e Lee; e entre as sátiras, aquela contra o "not fabulous Centaur", a Volúpia, revela os complexos de violenta sensualidade recalcada em um clérigo de fé duvidosa. Com todas as suas frases feitas sobre Deus e imortalidade, é Young um deísta ou até panteísta que finge ser cristão. Realmente cristão, em Young, é só o pessimismo desiludido. Disso resulta o prazer em evocar imagens de noite, morte, túmulo, cemitério, putrefação – eis os assuntos dos *Night Thoughts* – e disso também são provenientes as súbitas explosões de anarquismo moral:

"Are passions then the Pagans of the soul,
Reason alone baptized?"

Eis o protesto romântico de Young, e a fonte das suas angústias. Pretendeu justificar aquele anarquismo íntimo por uma nova teoria poética (*Conjectures on Original Composition*), condenando a imitação erudita dos antigos e celebrando o pretenso gênio instintivo de Homero e Shakespeare; teoria revolucionária que agradou muito aos pré-românticos. Na realização, Young não foi além de exclamações enfáticas e, às vezes, de versos famosos pela expressão epigramática da melancolia fúnebre ("Death loves a shining mark, a signal blow"). Os contemporâneos foram mais capazes do que nós outros, hoje, de sentir a angústia pessoal por trás da retórica; Young exprimiu em forma clássica e em símbolos cristãos a melancolia angustiada, pré-revolucionária, da época. Daí o sucesso imenso, do qual participaram os *graveyards* menores como Blair e Hervey[1387]; este, poeta bombástico sem significação literária, é digno de nota pela sua religiosidde

metodista. Em Oxford, foi um dos primeiros discípulos de John Wesley, revelando-se assim a relação íntima entre a *graveyard school* e as correntes místicas da segunda metade do século.

Ao sucesso na Inglaterra corresponde, pelos mesmos motivos, o muito maior sucesso internacional de Young[1388]. É muito marcada a sua influência na Alemanha[1389], nas obras de filosofia moral de Gellert, nas odes religiosas de Klopstock, nos romances sentimentais de Miller, e até no *Werther*, de Goethe. E isto não é tudo: as ideias de Young sobre originalidade literária e sobre Homero e Shakespeare exerceram na Alemanha influência tão profunda que se pode dizer que sem Young a literatura alemã do pré-romantismo e de Weimar não teria sido o que foi. Em certo sentido, um elemento característico da mentalidade alemã, a busca de originalidade "titânica", encontrou em Young o primeiro apoio teórico.

Estilo e pensamento de Young sofreram a maior transformação na Itália[1390]. As *Notti clementine* (1775), de Aurelio de Giorgi Bertola, ainda são mera imitação. Em Young, e também em Gray, inspira-se o *Carme sui Sepolcri*, do grande poeta Ugo Foscolo[1391]:

> "All' ombra de' cipressi e denro l'urne
> Confortate di pianto...";

o pré-romantismo estético do poeta manifesta-se no protesto contra as leis utilitaristas do governo que restringiram o luxo dos funerais e túmulos. Mas daí, Foscolo chega a outra conclusão:

> "A egregie cose il forte animo accendono
> L'urne de' forti..."

Com a ideia bem italiana da "glória", Foscolo volta às alusões mitológicas e históricas, indicando à poesia italiana os caminhos de um novo classicismo patriótico. Em 1805, Ippolito Pindemonte, a quem os *Sepolcri* foram

dedicados, respondeu com um poema já romântico[1392]. Na Espanha passaram decênios entre a tradução, em 1789, dos *Night Thoughts*, por Juan de Escaiquiz, e as reminiscências youngianas na poesia romântica de Espronceda. No intervalo apareceram as famosas *Noches lúgubres*, que constituem problema bibliográfico. Foram publicadas entre as obras de José Cadalso[1393]; mas é difícil atribuir a retórica violenta da obra a esse poeta anacreôntico, muito afrancesado, patriota e partidário da Ilustração francesa. Nas *Cartas marruecas*, imitadas das *Lettres persanes*, de Montesquieu, zombara ele, de maneira muito eficiente, do obsoleto tradicionalismo espanhol: morreu como oficial valente na luta pela fortaleza de Gibraltar. O motivo pelo qual lhe foi atribuída aquela obra é um episódio biográfico: Cadalso, apaixonado pela atriz María Ignacia Ibáñez, desesperou-se de tal modo depois da morte repentina da amada, que enlouqueceu e fez uma tentativa de exumar o cadáver, para ficar com ele. Talvez as *Noches lúgubres*, descrição impressionante da tentativa, fossem escritas por um anônimo, impressionado pelo episódio; talvez o próprio Cadalso tenha mudado de estilo com o assunto: em todo caso esses *Night Thoughts* realmente “realizados” não deixam de ser um fascinante, embora repulsivo sintoma da mentalidade da época pré-romântica.

Young deixou memória superficial, mas prolongada na França[1394]. A tradução de Pierre Le Tourneur (1769) tornou-se *poet’s poetry*: Lamartine lembrar-se-á do inglês ao dar ao seu primeiro volume de versos o título *Méditations poétiques et religieuses*, e Musset já estava usando um lugar-comum poético, dando às suas meditações o título de *Nuits*. Nos outros países europeus notam-se *Het Graf* (1791), do holandês Feith[1395], e a tradução parcial de Young pelo norueguês Tullin[1396]. A sobrevivência da *graveyard school* verifica-se, de maneira surpreendente, na América. Philip Freneau[1397] tornou-se conhecido, durante o século XIX, como o poeta patriótico e satírico, apaixonadamente antiinglês, da guerra de Independência americana. A sua “visão” *The House of Night* (1779), é mais do que uma curiosidade bibliográfica: é a primeira poesia autêntica, nascida nos Estados Unidos. Recentemente chamou-se a atenção para certas poesias patrióticas de Freneau, celebrando o índio, e já se disse que teria sido o primeiro poeta americanista, conceito que o seu estilo classicista não justifica. Os críticos

modernos não revelaram a mesma indulgência para com Bryant[1398], talvez porque já havia sido festejado demais, ao passo que Freneau é uma redescoberta dos últimos tempos. O poema *Thanatopsis* é, sem dúvida, uma obra nobre; visão, digna de um grande poeta, essa visão da humanidade como caravana em marcha para o fim de cada um e de todos na cova –

> "The innumerable caravan, which moves
> To that mysterious realm, where each shall take
> His chamber in the silent halls of death."

Com esses versos – e com o fim, moralizante e trivial do poema – Bryant arrancou aos ianques do começo do século XIX, hostis a qualquer atividade literária, o reconhecimento da poesia como força viva na vida humana. Depois, Bryant levou mais 60 anos de atividade poética, quase sempre medíocre; descobrindo, é certo, a paisagem americana, mas contando com pedantismo as folhas das flores desconhecidas na Europa, à maneira da poesia didática do século XVIII. Bryant era um homem do século XVIII, como grande jornalista liberal e inimigo da democracia turbulenta das ruas americanas. Não é um começo: é um fim. O meio esquecido Freneau não tinha a perfeição formal de Bryant, mas uma imaginação muito mais quente. *The House of Night* não deve ter, aliás, escapado à atenção de Poe, que em várias poesias renovou as angústias fúnebres de Young e tratou, no conto "Berenice", um caso de necrofilia, parecido com o de Cadalso. Através de Freneau e Poe, a *graveyard poetry* voltou à Europa, impressionando Baudelaire e os simbolistas; também no pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti, que chegou a repetir a terrível façanha de Cadalso, se encontram vestígios dela.

A relação entre a melancolia pré-romântica e uma religiosidade vagamente mística, relação que se manifesta na *graveyard school*, é da maior importância para a história da literatura universal e para a história espiritual da Europa. É sintoma, um entre vários, de um renascimento religioso durante o século XVIII, tão racionalista na aparência. É sintoma disso a discussão sobre o milagre e sobre os milagres na poesia. O Barroco contra-

reformatório não quis admitir os milagres dos deuses pagãos, recomendando aos poetas os milagres operados pelos santos cristãos. Mas a distinção era perigosa. Charles Blount, na tradução dos *Two First Books of Philostratus*, *concerning the life of Apollonius Tyaneus* (1680), pretendeu demonstrar que os milagres atribuídos a esse taumaturgo grego estão tão bem autenticados por testemunhas como os do Novo Testamento; e propôs a alternativa: acreditar em todos os milagres ou em nenhum milagre. Bayle, no *Dictionnaire historique et critique*, zombou dos milagres pagãos, para desacreditar indiretamente os milagres cristãos. Desde os estudos de Conyers Middleton, os numerosos milagres, relatados por Heródoto e Lívio, desapareceram das histórias modernas de Grécia e Roma. A poesia classicista já não admitira o milagre desde Boileau e Pope. Nesse mesmo momento, os teóricos do pré-romantismo começaram a reivindicá-lo na poesia. O suíço Johann Jakob Bodmer escreveu, contra o classicista Gottsched, *Von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740), referindo-se a Milton, para demonstrar a eficiência poética dos milagres cristãos; e o bispo inglês Richard Hurd lembrou nas *Letters on Chivalry and Romance* (1762) a credibilidade poética dos milagres que ocorrem na literatura medieval e em Shakespeare. Pela primeira vez surgiu a ideia de que um milagre que não admitiríamos na vida real pode ser perfeitamente aceitável numa obra de ficção. Era tempo em que o próprio Voltaire ousou apresentar, em *Sémiramis*, um espectro no palco. No século do racionalismo e da Ilustração, essa teimosia em reivindicar o milagre poético não era atitude "reacionária"; pelo contrário, era de não-conformistas. Mas o século XVIII também é o de Haller, cientista e pietista ao mesmo tempo; é o século de Swedenborg[1399], mineralogista, geólogo, engenheiro e visionário fantástico, que conversou diariamente com anjos e demônios. A religiosidade de Swedenborg teve, sem dúvida, fundo patológico; mas a dos *graveyards* também era mórbida. Essa religiosidade mística do século XVIII tinha passado e continuou a passar pelas desilusões frias do racionalismo; não podia aderir às Igrejas constituídas, todas então mais ou menos contaminadas pelo racionalismo e o deísmo. A religiosidade mística refugiu-se nas seitas; e o sectarismo do século XVIII é um fenômeno de grande importância, inspirando, muito além do setor literário, todos os movimentos espirituais da época, embora sempre clandestinamente, inclusive os políticos[1400].

Importância e possibilidades do misticismo revelam-se em uma personalidade como Gottfried Arnold[1401]. Estudioso da história da Igreja, convertido por Spener ao pietismo, Arnold partiu de um quietismo do amor divino à maneira de Fénelon, para chegar a especulações fantásticas, à maneira de Swedenborg, sobre as relações entre a religião e a sexualidade – Arnold é um representante típico do misticismo herético. Mas a sua heresia foi mais longe. Não encontrando nos credos oficiais o amor cristão como o entendia, começou a convencer-se que o cristianismo inteiro estava errado. Para demonstrá-lo, escreveu, com erudição imensa, a *Unpartheyische Kirchen- und Ketzerhistorie* (*História imparcial da Igreja e dos heréticos*): todas as Igrejas estabelecidas, diz Arnold, estavam sempre erradas; quem estava sempre com a razão eram os heréticos. Com essa obra criou Arnold, quase sem sabê-lo, a moderna historiografia crítica da Igreja. Sem sabê-lo, porque esse precursor do racionalismo teológico visava a fins diferentes: pretendeu desmoralizar os dogmas que separam a cristandade, para unir todos os homens numa Igreja espiritual do futuro. Reconhece-se aqui a herança dos franciscanos heréticos da *Ecclesia espiritualis* do século XIII, dos joaquimitas; é a ideia da "Terceira Igreja", dos anabatistas e outros sectários revolucionários do século XVI. É de notar que o centro do pietismo subversivo se encontrava na Renânia, na mesma região dos anabatistas, entre as vítimas da revolução agrária do século XVI e entre as da revolução industrial do século XVIII. Mais um século, e os mesmos proletários renanos hesitarão entre o conventículo pietista e o comício em que fala o seu patrício Friedrich Engels. O misticismo do século XVIII é um aliado subterrâneo do racionalismo; e talvez fosse mesmo precursor da Revolução, se não entendermos Revolução burguesa. A variante burguesa do mesmo misticismo é o sentimentalismo.

As relações entre misticismo e sentimentalismo de um lado e a literatura pré-romântica do outro, são inegáveis, mas nem sempre manifestas: romance e comédia sentimentais, *graveyard poetry*, reivindicação do milagre na poesia têm raízes no misticismo. Mas os movimentos místicos que contribuíram para a mudança do gosto literário são mais ou menos subterrâneos, ocultados pelo racionalismo predominante do século; parecem-se com os rios intermitentes que desaparecem da superfície da terra para reaparecer em outro lugar onde ninguém os esperava. Assim a grande

corrente da mística europeia desapareceu depois da Reforma; reaparece no século XVIII, mantendo-se à margem da Ilustração, mas ligada a ela por mais de um fio secreto, alimentando a contra-corrente pré-romântica e conferindo-lhe, de repente, força explosiva. As duas fontes principais do movimento são a mística hispano-francesa e a mística holandesa da "Terceira Igreja" com as suas ramificações anglo-saxônicas; é possível notar uma distinção entre misticismo de tendência quietista e misticismo de tendência entusiasta.

Na Espanha subsistiram subterraneamente, no século XVII, resíduos da mística herética dos "iluminados", não como movimento coerente mas em indivíduos isolados, capazes, no entanto, de alterar as doutrinas místicas de santa Teresa e de impressionar com isso outros indivíduos, outros movimentos e, finalmente, a Europa inteira. De fato, santa Teresa foi, involuntariamente, precursora de Molinos[1402], fundador do quietismo, doutrina da passividade da alma humana em face do amor de Deus. Na ortodoxíssima Espanha não havia lugar para desvios assim. Na França, porém, o quietismo substituiu a mística ortodoxa berulliana, esmagada pelo catolicismo "razoável" dos classicistas e pelo antimisticismo dos jansenistas cartesianos. Apóstolo do quietismo, na França, tornou-se madame Guyon[1403], cujo talento extraordinário de persuasão seduziu até um Fénelon. Na querela do quietismo, a ortodoxia, representada por Bossuet, foi vitoriosa. Fénelon submeteu-se. Os quietistas mais obstinados refugiaram-se em países protestantes, na Suíça, na Renânia. Na Suíça, os pietistas do Vaud conservaram a tradição de uma religiosidade mística do coração, em face da qual os ritos e preceitos da Igreja se tornam secundários; afrouxa-se a moral, em favor do sentimento, e, um passo mais adiante – deísmo vago em lugar do cristianismo dogmático – teremos a religião do coração, do amor apaixonado, da *Nouvelle Héloise*. Com efeito, àquele círculo dos quietistas vaudenses pertenceu madame de Warens, a amiga de Rousseau[1404].

No ramo renano do quietismo destaca-se Pierre Poiret[1405], do qual os historiadores da literatura não tomaram conhecimento e que é, no entanto, uma das figuras mais importantes da história literária do século XVIII. Filósofo anticartesiano, estudou a doutrina de san Juan de la Cruz e de santa Teresa, editou os tratados de madame Guyon, e fundou, em 1688, um *eremitage* de quietistas em Rhynsburg: o primeiro centro do quietismo místico

na região renana, fundação de consequências transcendentais. O conceito central da doutrina de Poiret era a *alma hermosa*, conceito encontrado em santa Teresa; o itinerário místico levaria a uma transformação da alma humana em vaso de sentimentos belos e divinos. "Schöne Seele" é a expressão sinônima, em língua alemã, e essa expressão teresiana encontra-se com frequência surpreendente nos místicos do século XVIII e na literatura sentimental, pré-romântica, do mesmo século, em Gellert e Wieland, Klopstock e Miller, nas regiões altas e baixas da literatura alemã. Poiret é, sem exagero, o pai do sentimentalismo pré-romântico alemão[1406]. Por intermédio do filósofo holandês Frans Hemsterhuis (1721-1790), adepto do "entusiasmo" moral e estético de Shaftesbury, o conceito entrou na estética, influenciando as dourinas literárias de Goethe e Schiller. Mas Goethe, na mocidade, já pertencera a um grupo de quietistas renanos, onde conheceu Susanne von Klettenberg, autora de uma espécie de memórias espirituais; dono do manuscrito, Goethe incluiu-o no romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, como "Bekenntnisse einer schönen Seele", "confissões de uma alma hermosa", que impressionaram os primeiros românticos. Naquele tempo, a tradição de Poiret já estava dissociada em dois ramos: um católico, outro protestante. No ramo católico dominava, na Vestfália, a princesa de Gallitzin, centro de um grupo de românticos convertidos ao catolicismo, destacando-se entre eles Stolberg e Brentano. Do ramo protestante saiu Juliane von Kruedener, que levou para a Rússia as profecias fantásticas do místico alemão Heinrich Jung-Stilling, perturbando a cabeça do tzar Alexandre I com sonhos de reuniões das Igrejas separadas; reminiscências de tudo isso encontram-se nos *Três diálogos*, de Soloviev, e em Dostoievski.

A influência de Poiret não se limitou aos círculos intelectuais; na Renânia, com as suas grandes tradições de misticismo popular, alcançou também as camadas baixas. Aí surge a figura de Gerhard Tersteegen[1407], operário, depois pregador e autor de poderosos hinos em língua solene, barroca: a única grande poesia que o calvinismo alemão produziu. Tersteegen está na região e na tradição da mística holandesa, da "Terceira Igreja". É um "Stiller im Lande", um dos "quietos no país", que foram os precursores dos sentimentais; e aquela expressão, corrente até hoje em língua alemã, caracteriza bem o misticismo de tendência quietista.

A revivificação da "Terceira Igreja" operou-se na Inglaterra, entre os restos do sectarismo revolucionário – aí aparece o misticismo de tendência entusiasta – e através de influências estrangeiras, de Jacob Boehme e de Comenius. Este último renovara a ideia da união das Igrejas separadas, fortalecida pelos projetos paralelos de Leibniz e particularmente cara aos Quakers, representantes de uma religiosidade tipicamente entusiasta. Os Quakers trouxeram essa ideia da fraternidade universal para a América, onde a cidade fundada por William Penn recebeu o nome significativo de Philadelphia. A Ilustração secularizará essas ideias, transformando-as em programa de tolerância religiosa e filantropia humanitária: o programa da Ilustração anglo-saxônica[1408]. O ramo alemão desse movimento religioso, fortalecido por influências diretas de Comenius, é o Pietismo[1409]. O fundador do pietismo alemão, Spener[1410], assemelha-se aos puritanos ingleses, menos no espírito de resistência política. Não pretendeu destruir a Igreja luterana, mas apenas conquistá-la internamente, pela atividade pacífica de conventículos de leigos; pacífica, mas eficiente: e esses conventículos foram os berços do sentimentalismo pré-romântico. Entre os discípulos de Spener estavam August Hermann Francke, o grande educador que preparou os caminhos à pedagogia de Rousseau, e aquele Gottfried Arnold, místico fantástico que exerceu a maior influência sobre os racionalistas mais teimosos. Lessing pareceu sempre, e na realidade é, a maior figura da Ilustração alemã; mas as ideias de Lessing sobre a História, como série de revelações divinas e a educação da humanidade para além do cristianismo, para uma "Terceira Igreja" maçônica, têm origens místicas[1411]. O ramo mais "entusiasta" do pietismo alemão é a seita dos Herrnhuter ou "Irmãos da Morávia", inspirada indiretamente por Comenius. O fundador, Graf Zinzendorf[1412], é um modelo de religiosidade perversa, contaminada por complexos recalcados; os hinos de Zinzendorf chegam a incluir metáforas obscenas ou nauseabundas. Mas isso não impediu a eficiência da propaganda da seita: missão em todos os continentes e fortíssima influência espiritual na Europa. O conceito central dos Herrnhuter, a religiosidade individual, combinou-se com as perspectivas históricas de Lessing em um discípulo do seminário herrnhuteriano em Niesky, na Silésia, que se tornou o filósofo do classicismo alemão e o Padre da Igreja da "Kultur" alemã:

Schleiermacher. E Schleiermacher também foi um dos grandes patriotas alemães na luta contra Napoleão, em 1813. O pietismo acabou, paradoxalmente, como patriotismo[1413].

O irmão inglês do pietismo alemão é o Metodismo, cujo papel poderoso na formação do pré-romantismo não pode ser exagerado. Na sua formação cooperaram vários fatores e influências: Herrnhuter e pietismo, lembranças de Boehme e Comenius, resíduos do platonismo de Cambridge. Mas o metodismo não é, embora pareça, a forma religiosa do "entusiasmo" de Shafterbury, que é uma fé de intelectuais, enquanto que aquele é um movimento de religiosidade pequeno-burguesa e popular. Essa origem – em parte origem puritana – já se revela nos precursores poéticos como Isaac Watts[1414], que corresponde mais ou menos a Tersteegen, mas é mais tipicamente inglês do que este é alemão; um hino de Watts –

> "Our God, our help in ages past,
> Our hope for years to come,
> Our shelter from the stormy blast,
> And our eternal home…"

− gravou-se na memória do povo inglês pela simplicidade popular, tão diferente do tremor barroco de Tersteegen:

> "Gott ist gegenwaertig! Lasset uns anbeten
> und in Ehrfurcht vor ihn treten.
> Gott ist in der Mitten! Alles in uns schweige
> Und sich innigst vor ihm beuge."

Tersteegen é mais calvinista, Watts é mais teresiano. Admirador de santa Teresa (e admirador secreto de Boehme) foi ainda William Law[1415]; o seu *Serious Call* é o livro de devoção mais lido em língua inglesa, mas não se pode desconhecer, em sua e em qualquer mística, um elemento de

religiosidade de “elite”, dos círculos eleitos. Disso dá testemunho o destino dos Quakers. Mas a situação religiosa na Inglaterra não permitiu aquela limitação; em meio de transições sociais transformou-se o quietismo de Law em metodismo wesleyano. Os *dissenters*, os descendentes dos puritanos, estiveram no início abertos a influências místicas. Mas depois de 1688, os *dissenters* constituem o núcleo da nova burguesia. O seu representante mais lido, o presbiteriano Richard Baxter, encerra nos seus livros edificantes lições morais que, segundo Max Weber, constituem o germe da mentalidade capitalista. O grande jornalista dos *dissenters* no século XVIII, é o congregacionalista Defoe. Com rapidez inesperada, o pensamento puritano seculariza-se, transformando-se em liberalismo político e econômico. O misticismo refugia-se na Igreja anglicana; ali, é Law o seu representante principal. Mas também lá não se aguenta. A Igreja anglicana é uma instituição estatal, estava-se tornando um *pendant* aristocrático do não conformismo burguês.

Contra essa tendência revoltou-se John Wesley[1416], o fundador do metodismo, o Spener inglês; e com a ascensão da burguesia desapareceram logo os elementos quietistas. Assim como os pietistas alemães, não pretendeu ele sair da Igreja, mas revivificar-lhe a vida religiosa por um novo “método” de conduta religiosa, método de iluminação repentina, tipicamente entusiasta. Aos *dissenters*, informados pelo dogma de Calvino, o Metodismo devia afigurar-se criptocatólico. Daí os conflitos permanentes de Wesley com os calvinistas, que já representavam a grande burguesia, enquanto que os sermões de Wesley se dirigiam aos oficiais mecânicos, camponeses comerciantes: à pequena-burguesia. Mas não surgiu de novo o sectarismo místico dos séculos XVI e XVII nem as tendências de revolução social. O robusto realismo inglês de Wesley, do qual o estilo do seu *Journal* dá testemunho, não suportava as sombras da mística, e a amplitude social da sua influência não permitiu a limitação a conventículos de eleitos. Quando a obrigaram a separar-se da Igreja oficial, organizou logo outra Igreja, a metodista, tornando-se fundador de uma das grandes potências espirituais do mundo anglo-saxônico. O elemento místico que existia no metodismo refugiou-se na poesia.

A poesia oficial do metodismo, tal como está representada por Charles Wesley, irmão do fundador, não difere da hinografia de um Isaac Watts;

não tem pretensões literárias. Só os "intelectuais" de dentro do movimento se permitiram expressões diferentes, nas quais as raízes místicas do metodismo reaparecem. Assim é a poesia do metodista Hervey, estabelecendo a ligação entre o movimento religioso e a *Graveyard School*. Desde então, pela primeira vez depois de Milton, se pode falar de poesia teológica na Inglaterra: Cowper é o seu maior representante, o mais literário; o pietismo entusiástico revela-se mais nitidamente em Smart. Mas são, ambos, aleijados, em sentido físico e em sentido social: vozes no deserto de um ambiente antipoético.

O nome de Christopher Smart[1417] não figura em manuais mais antigos da história literária inglesa, e com certa razão: as sátiras e poesias em estilo classicista que dele se conheceram, não têm importância, e o fim do poeta no manicômio tornou-o suspeito para Johnson e todos os que juravam nas palavras do grande crítico. Smart é um "caso". Era descendente de gente pobre, o que o predispunha para o misticismo. Protetores aristocráticos ajudaram-no nos estudos, e Smart, em ambiente alheio, perdeu o equilíbrio: caiu em deboche, à maneira da Restauração – e escreveu em estilo classicista. O metodismo converteu-o, produzindo nele a mania religiosa; e no manicônio escreveu *A Song to David*, que os editores das suas poesias, assustados, não recolheram, e que é uma das grandes obras da poesia inglesa do século XVIII. Está ao lado das poesias de san Juan de la Cruz, como expressão assombrosa do êxtase místico –

"The world, the clustering spheres He made,
The glorious light, the soothing shade,
Dale, champaign, grove, and hill;
The multitudinous abyss,
Where secrecy remains in bliss
And Wisdom hides her skill."

Smart já foi comparado a Blake. Mas não é comparável a nenhum outro poeta. A maneira de enumerar em três versos os atributos de David –

"Great, valiant, pious, good, and clean.
Sublime, contemplative, serene,
Strong, constant, pleasant, wise!..."

− e depois glosá-los em inúmeras estrofes, das quais cada uma começa com um dos adjetivos, lembra os poetas místicos espanhóis. Mas Smart distingue-se mesmo dos outros místicos pelo modo de rezar: sempre fala como membro de um coro. A sua poesia é altamente litúrgica. Às vezes lembra Péguy, mas é mais artificial, o que causa estranheza num poeta encerrado no manicômio. O fenômeno Smart seria já suficiente para justificar as teorias pré-românticas sobre o gênio instintivo.

Em Cowper[1418], a mesma combinação de emoções religiosas e sensações patológicas constitui a matéria de inspiração de um poeta classicista, da escola de Pope; mas o homem é diferente. Um pobre-diabo, sujeito a acessos de melancolia mórbida com tentativas de suicídio, perturbado pelos sermões e advertências terrificantes dos pregadores metodistas, levando uma vida que ele mesmo definiu no verso:

"I was a stricken deer that left the herd."

Duas almas habitavam o corpo inválido. Uma que cantou Deus em hinos simples, que são a expressão poética máxima do metodismo; outra, que compôs sátiras e poesias humorísticas, à maneira de Pope, e com o mesmo talento de construir versos epigramáticos –

"God made the country, and man made the town."

Este verso encontra-se na obra mais ambiciosa de Cowper, *The Task*, poema descritivo à maneira classicista, cântico da modesta paisagem inglesa que a revolução industrial destruiu; às vezes rebentando em versos de eloquência magnífica. Mas Cowper era um infeliz, doente, precisando de

ajuda como uma criança. Os seus versos mais comoventes são de agradecimento a Mary Unwin, sua companheira e enfermeira:

"...There is a Book
By seraphs writ with beams of heavenly light,
On which the eyes of God not rarely look,
A chronicle of actions just and bright –
There all thy deeds, my faitful Mary, shine."

Ela havia preparado ao *stricken deer* o lar, o *home* do qual Cowper foi o cantor mais inspirado e mais querido entre todos os poetas de língua inglesa. Mas por fim, perdeu essa segurança também. Acreditava-se condenado pela ira de Deus, e comparou, no poema *The Castaway*, a sua alma a um marinheiro perdido no temporal em alto-mar:

"No voice divine the storm allay'd,
No light propicious shone;
When, snatch'd from all effectual aid,
We perish'd, each alone:
But I beneath a rougher sea,
And whelm'd in deeper gulfs than he."

"Each alone" é uma expressão significativa. A mania visionária de Smart e o isolamento mórbido de Cowper inibiu-lhes o sentimento coletivo. A poesia do entusiasmo místico não encontra eco no metodismo organizado. A poesia mística do fim do século XVIII é francamente herética, e nela os sentimentos coletivos manifestam-se com fortíssimos acentos revolucionários: a combinação, que é característica de Blake.

Blake[1419], poeta lírico de inspiração simples e musical, é, ao mesmo tempo, o porta-voz de todos os anjos e demônios do Universo; a sua obra é das mais vastas e mais difíceis jamais criadas por um poeta inglês. Até o

advento do simbolismo, Blake só era conhecido como autor de pequenas poesias cantáveis e como gravador de ilustrações fantásticas para edições de Dante, Chaucer, Young e Gray; as notícias biográficas – as suas ideias revolucionárias que o levaram a ser perseguido pela justiça por alta traição; as irregularidades sexuais da sua vida particular; enfim, a loucura – não contribuíram para esclarecer os críticos burgueses da era vitoriana. Os pré-rafaelitas guardaram conhecimento mais íntimo de Blake como se fosse segredo de uma seita. Só os simbolistas abriam a porta do tesouro; e então se manifestou, enfim, um dos poetas mais celestes e mais demoníacos de todos os tempos. "Manifestou-se" é maneira de dizer; porque conhecer a vida de Blake, poeta, místico, revolucionário e louco, e estudar as múltiplas influências de Boehme e Swedenborg, dos gnósticos e de Rousseau na sua obra, ainda não basta para encontrar caminho certo na floresta desse Universo poético. É um Universo particular, e por ser criação de um doido, não deixa de ser completo. Penetrando nele, o leitor sente a verdade dos versos de Blake:

"... Around me night and day
Like a wild beast guards my way."

A primeira coleção de Blake, os *Poetical Sketches*, apresenta-nos um poeta classicista, logo redimido pelas leituras de Shakespeare e Ossian; nos *Songs of Innocence* alcançou a plena liberdade de expressão, abandonando os artifícios que Cowper não soube eliminar, antecipando o estilo coloquial de Wordsworth. *Songs of Innocence* é o livro mais "puro" de Blake no sentido do simbolismo neo-romântico; a obra de

"The blue regions of the air
Where the melodious winds have birth."

Logo no ano seguinte, começa a elaboração de uma grande profecia em prosa, ou antes, um enorme discurso de eloquência irresistível: *The*

Marriage of Heaven and Hell. Revolucionário, que passara pela escola de Swedenborg, ataca com a maior violência os dualismos da religião cristã e da tirania política, as distinções entre o Bem e o Mal, alma e corpo, autoridade e povo, pregando a identidade de Deus e Homem. *The French Revolution* celebra a libertação política como se fosse um acontecimento transcendental nos céus; e *The Visions of the Daughters of Albion* exige o complemento da revolução pela libertação moral, festejando a santidade do ato sexual. Se Blake foi um louco, então foi o louco mais lúcido de todos os tempos. Porque mais cedo do que os outros reconheceu os motivos sociais da Revolução e adivinhou-lhe a degeneração em vitória da burguesia. *Songs of Experience* apresenta um quadro tremendo, "dantesco", da miséria humana; poesia como "Holy Thursday", "London", "The Chimney Sweeper" constituem a expressão máxima das consequências da revolução industrial.

Daí em diante, Blake recebeu revelações celestes e infernais à maneira de Swedenborg, manifestando-se-lhe a relação secreta entre as tempestades históricas e as revoluções do Universo; ou então, poder-se-ia dizer, segundo um ponto de vista diferente, que Blake enlouqueceu, começando a compor cosmogonias e mitos fantásticos, nos quais seres sobre-humanos e infra-humanos, munidos de nomes esquisitos, resolvem os destinos do mundo; literatura à maneira dos livros que costumam publicar os paranoicos. *The Book of Urizen*, *The Book of Los*, *The Four Zoas* iniciam uma série de "livros proféticos", culminando em *Milton*, *The Everlasting Gospel* e *Jerusalem*. Vasta literatura religiosa ou pseudo-religiosa, constituindo uma espécie de anti-Bíblia na qual as noções divinas e demoníacas trocaram as posições. Milton, emendado de seus "erros cristãos", aparece como profeta de Lúcifer, anunciando a abolição das punições eternas e o perdão de todos os pecados. A carne e os seus prazeres são santificados, e a "Nova Jerusalém" da humanidade redimida não é senão uma "Nova Albion", uma Inglaterra purificada dos crimes desumanos da revolução industrial e transfigurada em paisagem verde da Liberdade. Tudo isso em estilo por vezes eloquente, por vezes epigramático, interrompido por poesias fascinantes, de hermetismo "metafísico", voltando-se logo para os personagens tremendos de uma mitologia particular e para um simbolismo dificílimo que as pesquisas mais pacientes não conseguiram esclarecer totalmente. A história das religiões e da Igreja oferece analogias: as mitologias fantásticas dos gnósticos que, nos

séculos II e III da nossa era, pretenderam reunir o cristianismo e o paganismo greco-oriental, muitas vezes com o propósito de inverter os conceitos morais, declarando que "*fair is foul, and foul is fair*". Blake conheceu as doutrinas gnósticas através de vastas leituras ocultistas, e a ideia da inversão moral surgiu-lhe em face dos horrores da revolução industrial, na qual os algozes das crianças, nas usinas, professavam hipocritamente a moral cristã. Por outro lado, aquelas mitologias fantásticas não se limitam a séculos longínquos: os paranoicos, nos manicômios modernos, continuam a fabricar religiões particulares dessa espécie. Blake está situado entre profeta e louco; a verdade das suas visões reside na sinceridade do amor humano que é a base das suas conclusões revolucionárias, e a expressão dessa verdade divina é uma poesia de pureza celestial.

A poesia de Blake possui um diploma de autenticidade mística. Os grandes místicos de todos os tempos, ortodoxos e heréticos, concordariam com o "caminho" que Blake propõe:

> "To see a world in a grain of sand
> And a heaven in a wild flower,
> Hold infinity in the palm of your hand,
> And eternity in an hour."

A eliminação de tempo e espaço é o método comum das ascensões para o céu dos místicos e das descidas para o abismo do subconsciente, do qual brota a inspiração de Blake. Será difícil explicá-la sem recorrer à psicanálise, que conhece bem as fantasias sexuais, as personificações monstruosas, a torrente de imagens simbólicas. A literatura de Blake perde assim o aspecto de singularidade absoluta. É poesia cósmica e caótica –

> "The Senses roll themselves in fear,
> And the flat Earth becomes a Ball;
> The Stars, Sun, Moon, all shrink away…"

− como a dos gnósticos; evasão de um gênio perturbado no caos. A palavra "evasão", no entanto, não serve para definir Blake, porque os seus símbolos gnósticos representam realidades sociais. A visão de liberdade política, social e sexual, em Blake, está bem caracterizada como utopia:

"... above Time's troubled fountains,
On the great Atlantic Mountains,
In my Golden House on high…";

mas é uma utopia mais radical do que a ideologia dos revolucionários mais radicais do fim do século XVIII. E as visões infernais de Blake ("Dark satanic mills...") só transfiguram a sua visão naturalista das ruas de Londres nos primeiros tempos da revolução industrial, dos mendigos, prostitutas e das crianças de sete anos, exaustas por um dia de trabalho de doze horas.

"I wander through each chartered street
Near where the chartered Thames does flow
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.
In every cry of every Man
In every Infant's cry of fear
In every voice, in every ban
The mind-forged manacles I hear.
How the chimney sweeper's cry
Every blackening Church appals
And the hapless Soldier's sigh
Runs in blood down Palace walls."

Blake é Dostoievski em verso: proclama a responsabilidade de todos por todos. Como Dostoievski, é anarquista espiritualista, mas o seu fim é mais real, é a realização do socialismo revolucionário:

"I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand
Till we have built Jerusalem
In England's green and pleasant land."

As muitas maiúsculas são um sintoma, a música verbal é outra: Blake é um simbolista *avant la lettre*, mas sem o evasionismo social dos simbolistas. As comparações não servem, tampouco bastam as interpretações psicológicas e sociológicas para explicar a existência daquela poesia, das mais puras. Blake tem algo da imaginação cósmica e da inteligência descontrolada de Victor Hugo, algo de embriaguez intelectual de Hölderlin, algo do espírito profético de Dante. Com eles, está, acima dos tempos, a voz de mundos eternos:

"Hear the voice of the Bard,
Who present, past, and future sees…"

A palavra "Bard" chama-nos rudemente para a realidade literária; é reminiscência do gosto pré-romântico pelos assuntos nórdicos e célticos. A diferença entre Blake e os seus contemporâneos reside em parte no seu estilo, que é o dos dramaturgos elisabetanos e da *metaphysical poetry*; e em parte, na maneira caótica, fora e longe de todas as atenuações pelo racionalismo da época – da qual ele assimilou os elementos pré-românticos: Young e Ossian, Bíblia e Homero, "Shakespeare Revival", Milton e as névoas escandinavas. O artista gráfico Blake está "fora da literatura"; parece-se com certos artesãos, de formação deficiente e leituras desordenadas, com acessos de grafomania. Apenas, era um gênio.

Blake ficou isolado porque é a voz de tradições milenárias, místicas, em favor do proletariado. A burguesia, feudalizando-se pela compra de latifúndios e ligando-se à aristocracia, constituindo assim a *gentry*, participava da direção da Igreja anglicana, aristocrática e meio céptica. A burguesia comercial – os *dissenters* puritanos – estava a caminho do liberalismo

político e filosófico. O campo de ação social do metodismo[1420] é a burguesia média e pequena, na qual é possível distinguir três camadas de leitores: a classe dos artífices comercializados, urbanos, à qual Wesley destinava a sua obra de evangelização; a classe dos pequenos intelectuais – principalmente vigários – nas cidadezinhas e aldeias; e a classe dos leitores propriamente incultos, dos recentemente alfabetizados. Constituem apenas parcelas do "povo" em geral; e a expressão francesa "populisme" não serve bem para definir-lhes o gosto e as preferências literárias. Será mais conveniente falar em "plebeísmo", sem significação pejorativa: todos aqueles são plebeus, por certa vulgaridade antiaristocrática do estilo e dos sentimentos e por certa deficiência de cultura: na hostilidade contra a formação clássica das classes tradicionais revela-se, também, o utilitarismo geral da época. Verifica-se aversão contra as expressões da linguagem culta e da inteligência racional, preferindo-se as expressões do sentimento "simples". A simplicidade é um *slogan* da época, refletindo as condições sociais do novo público e alimentando-se da "simplicidade" religiosa dos conventículos pietistas e metodistas, dos "quietos no país". O denominador comum dessa literatura é o sentimentalismo.

A porta de entrada é o romance. É o mais novo dos gêneros, sem herança de tradições classicistas, capaz de tratar qualquer assunto novo. Depois, no teatro, em que os pré-românticos já encontraram o gênero da comédia burguesa que apenas aguarda a sentimentalização. Aquelas três camadas preferem expressões diferentes: a classe média urbana, o romance sentimental e o drama sentimental; a classe média rural, o idílio sentimental; as classes baixas de leitores, o "romance" romântico ou – como se dizia então – "gótico", vulgarização e plebeização do misticismo, desta vez no sentido pejorativo das palavras. Todos esses gêneros novos terão – com a ascensão da burguesia no século XIX – um grande futuro: são os pontos de partida do romance psicológico, da "pièce à thèse", do conto rústico, e do romance policial.

O romance sentimental, tanto o do abbé Prévost como o de Richardson, tem suas bases no libertinismo da Restauração e da Régence – libertinismo franco em Prévost, libertinismo recalcado no puritano Richardson, que no entanto se sentiu bem no ambiente de aristocratas devassos e mulheres mais ou menos duvidosas na *fashionable* estação de águas de Bath. A força que

contribui para formar a nova expressão das paixões – “Are passions then the Pagans of the soul?” – é o misticismo. Richardson é puritano e o abbé Prévost é um padre *défroqué*.

O abbé Prévost[1421], escritor de segunda categoria, benemérito do intercâmbio literário entre a Inglaterra e a França, é o autor de um romance de primeira ordem, de uma daquelas obras que se gravaram indelevelmente na memória da humanidade. Basta pronunciar o título *Manon Lescaut*, e todos nós vemos, como se tivéssemos assistido a tudo isso, o encontro de Manon e Des Grieux, no ponto da diligência em Amiens, a visita de Manon ao seminarista Des Grieux, em St. Suplice, a cena na casa do jogo, a prisão de mulheres, a deportação para a América francesa. O leitor que se lembra do *Don* Quijote e da *Princesse de Clèves*, fica logo sabendo que *Manon Lescaut* é o primeiro romance realmente moderno, o primeiro em cujas cenas e personagens leitores modernos se podem reconhecer; o que não acontece com *Gil Blas* nem com *Moll Flanders*, embora esta última seja algo parecida. *Manon Lescaut* é uma obra permanente; e isso é tanto mais digno de nota quanto é certo que não faz falta à obra o encanto pitoresco: é um quadro perfeito do mundo Rococó, entre Watteau e Marivaux, com reminiscências religiosas do *grand siècle* e antecipações libertinas da época pré-revolucionária. Deste modo, *Manon Lescaut* parece perfeitamente situada: a obra significa a transição do classicismo, da *Princesse de Clèves*, ao revolucionarismo, da *Nouvelle Heloise*, através da influência do sentimentalismo inglês, do qual Prévost, tradutor de todos os romances de Richardson, foi representante na França. De fato, os outros romances de Prévost, hoje quase esquecidos, passam-se na Inglaterra; e na sua revista *Le Pour et le Contre* o abbé fez muito para divulgar as letras inglesas na França. Acontece, porém, que não somente *Manon Lescaut*, mas também *Monsieur Cleveland* e *Le Doyen de Killerine* foram publicados antes do primeiro romance de Richardson. Há mais: a Inglaterra romanesca de Prévost não é a Inglaterra real, que ele conheceu relativamente tarde, mas é, antes, fruto de leituras dos dramaturgos e romancistas da Restauração inglesa, uma Inglaterra romântica de ladrões e esquisitões, malandros e prostitutas. É a Inglaterra de Dryden e Otway, Vanbrugh e Defoe, vista pelos olhos de um padre *défroqué*, testemunha da libertinagem da Régence[1422]. Daí resultam certa saudade nos seus quadros quase autobiográficos de vida fácil e o

sentimentalismo que acompanha as imagens de sensualidade recalcada; a situação de homem excluído daquelas alegrias sensuais aproxima-o da situação dos pequenos-burgueses que observam de longe, com um sentimento misto de indignação moral e inveja ardente, o modo de viver dos aristocratas. Por isso, Prévost substituiu o desfecho moralizante, satisfatório, da *Princesse de Clèves*, pelo desfecho trágico de uma paixão vivida até as últimas consequências, pois *Manon Lescaut* é a primeira obra da literatura em que a paixão puramente sexual, embora enfeitada dos ornamentos do Rococó, encontra expressão totalmente franca. É uma data na história da literatura francesa. É uma obra moderna. O sentimentalismo é o fundo psicológico de *Manon Lescaut*, mas a intenção da obra não é sentimental. O que parece sentimental ao leitor moderno é o estilo ornado que é antes neobarroco e que fora já anacrônico, quando o romance saiu, em 1731; e anacrônico em dois sentidos, porque também antecipava o estilo pré-romântico. Visto assim, o romance não é só Rococó; o ambiente de 1720 é mais adivinhado por nós que descrito pelo autor, apesar do realismo quase fotográfico dos detalhes da vida parisiense de então, transfigurados por algo como música mozartiana nas entrelinhas. O abbé Prévost não escreveu o romance de um ambiente pitoresco, mas as aventuras de duas almas desvairadas; e esse assunto é eterno. Eis porque *Manon Lescaut* permanece, entre todos os romances sentimentais, o único perfeitamente legível: é que do naufrágio de uma literatura inumerável, salvaram-se dois personagens, entrando no panteão dos poucos tipos imortais da espécie humana.

O mesmo não se afirmava, até há pouco, a respeito dos romances de Samuel Richardson[1423]; ninguém negou a grande importância histórica do precursor de Rousseau e do *Werther*; mas o público recusou-se a ler esses monumentos de tamanho enorme. Além deste motivo alegava-se outro: o moralismo quase escandaloso de *Pamela*, *Clarissa* e *Grandison*, romances de sedução, nos quais a virtude vence da maneira mais fabulosa. Richardson, puritano e filho de puritanos, começou a escrever com mais de 50 anos de idade, após ter feito a sua vida de proprietário abastado de oficina tipográfica; seu pai era carpinteiro; e esse foi bem o ambiente social sobre o qual Wesley exerceu tanta influência. Os romances de Richardson seriam versões dialogadas da literatura edificante do puritanismo, que constituía a única leitura permitida nas tardes de domingo. A mistura de

sentimentalismo e moralismo explica o sucesso fabuloso, quase inacreditável, dos romances de Richardson, traduzidos e imitados em todas as línguas, recebidos com cachoeiras de lágrimas; um homem como Klopstock escreveu que o fim de *Clarissa* lhe custou cinco lenços molhados.

Richardson não recuperará nunca mais essa popularidade; sobretudo o tamanho desses romances intermináveis é obstáculo definitivo, mas a crítica moderna interpreta esse defeito como consequência inevitável das análises psicológicas exatíssimas, e daí extensas, de um precursor de Proust. O antigo favorito do grande público tornou-se altamente apreciado pelos *highbrows*, pela elite mais exclusiva do mundo literário anglo-saxônico. Análises psicanalíticas descobriram a libido mal recalcada em Pamela e Clarissa, santas do puritanismo, e no virtuoso *Sir* Charles Grandison, colocado entre as mulheres sedutoras Harriet Byron e Clementina della Poretta. Richardson é um conhecedor incomparável da alma feminina: e já não se desconhece a simpatia secreta que nutre pelo seu famosíssimo sedutor Lovelace. De onde vêm ao tipógrafo puritano esses requintes psicológicos?

Richardson, quando começou a escrever, era homem feito e abastado. A companhia de aristocratas, na famosa estação de águas de Bath, foi o seu maior prazer; tratou os aristocratas, na vida e na literatura, com a gentileza submissa de um vendedor diante do freguês. Não era tão puritano como parece; tolerava até a companhia do clero da igreja oficial e achou admissíveis certos pequenos divertimentos inofensivos. Pretendeu fazer as pazes com a literatura das classes altas. Moralizou o romance heroico-galante, substituiu os ladrões e prostitutas de um Defoe por mártires da virgindade e heróis da virtude; deixou adivinhar o possível perdão do sedutor Lovelace no outro mundo; e notou com satisfação os resultados práticos da resistência ao vício: Pamela obterá um casamento dos mais vantajosos. A virtude vence e faz bem à gente. Nisso, Richardson é o menos realista dos romancistas ingleses. A vitória permanente das forças do Bem é um expediente infantil. Mas Richardson fez o possível para tornar convincentes os seus romances; como jogos gratuitos da imaginação, o puritano não os teria escrito. O esforço para alcançar verossimilhança manifesta-se sobretudo no processo novelístico que empregou, e que é mais uma inovação decisiva: o método epistolográfico. Não analisa diretamente os personagens; eles mesmos revelam, trocando cartas, os seus sentimentos; e este método, típico do

romance sentimental do século XVIII, é um processo eminentemente dramático. Em vez de colocar-se acima dos personagens, de antemão ciente dos seus destinos e comentando-lhes os atos, o romancista deixa falar as suas criaturas. É o método do dramaturgo e tem fontes dramatúrgicas. A arte de Richardson não provém dos tratados edificantes, mas do teatro da Restauração: daí os *villains* terríveis, as heroínas eloquentes, o moralismo meio libertino. Sua fonte imediata é a comédia sentimental dos últimos tempos da Restauração: em *Pamela* ocorrem discussões sobre *The Tender Husband*, de Steele, e sobre *The Distressed Mother*, versão sentimental de *Andromaque*, por Ambrose Philips; no posfácio de *Clarissa*, Richardson defende o fim trágico da heroína, que não corresponde aos preceitos de justiça dramática, referindo-se às teorias dramatúrgicas da época; *Charles Grandison*, assemelhando-se no assunto a *The Conscious Lovers*, de Steele, é, em parte, romance dialogado em vez de epistolográfico. O método dramático de Richardson está historicamente entre a maneira de narrar em primeira pessoa, dos romances picarescos e de Defoe, e a onisciência do romancista objetivo. Mas não é um método de mera importância histórica. Sem Richardson não haveria, ou não existiriam assim, os complicados métodos narrativos de Henry James e Conrad. Richardson, porém, pagou caro a exatidão das suas análises psicológicas; pagou com prolixidade imensa; *Clarissa* parece ser o mais longo dos romances em língua inglesa, e o esforço de ler essas obras por inteiro será sempre raro e heroico. Mas compensa. Um crítico observou que a lentidão meticulosa de Richardson simboliza o ritmo da própria vida. Richardson foi um homem banal e um grande artista.

O romance sentimental é mais uma grande potência internacional do mundo pré-romântico[1424]. Na própria Inglaterra, o seu sucesso foi maior do que a vontade de imitar o modelo. Contudo, Sarah Fielding[1425], a irmã do grande romancista humorístico e inimigo cordial de Richardson, apresentou uma variante notável do romance sentimental: *The Adventures of David Simple in Quest of a Friend*, que acrescenta elementos de realismo social, de sorte que lembra ligeiramente Dickens. Na França antecipou-se às traduções de Prévost o romance *Les époux malheureux*, ou *Histoire de M. et Mme. de la Bédoyère* (1745), de François-Thomas de Baculard d'Arnaud. Sucesso grande e internacional alcançaram alguns romances de madame

Riccoboni[1426], mais curtos e mais sóbrios do que os de Richardson, e que ainda hoje seriam legíveis. A posteridade foi também injusta para com a *Schwedische Graefin*, do fabulista Gellert[1427], romance bastante melhor do que sua fama. Em compensação, *La filosofia italiana*, *avventure della marchesa N. N.* (1753), do abade Pietro Chiari, inimigo de Goldoni, distingue-se pela insipidez extraordinária.

O romance sentimental, entrando no período pré-revolucionário, não mudou de técnica, mas de desígnio. *La Nouvelle Héloise* (1760)[1428] não apresenta a vingança da virtude ofendida, mas o protesto do coração injuriado; em consequência, o personagem principal já não é a mulher, mas o homem, embora um herói fraco, um intelectual que não resiste à paixão. O romance de Rousseau conquistou o mundo pelo sentimentalismo forçado, violento, que podia passar por revolucionário. *Werther* (1714)[1429] confessa a natureza pessoal, individual, dos seus males; o intelectual pequeno-burguês pré-romântico preferiu amaldiçoar o Universo e meditar o suicídio, em vez de fazer revolução. Foi mais fácil sentir a poesia intensa de *Werther* do que repetir as frases eloquentes e agressivas de Saint-Preux. Havia "uma moda de Werther" internacional, antecipação do *Weltschmerz* romântico, que é, por sua vez, o epílogo da Revolução. Nenhum dos romances wertherianos se aproxima, nem de longe, do valor do modelo, e a maior parte erra pela formidável abundância de lágrimas; mas o wertherismo em geral possui o mérito de vários outros movimentos pré-românticos, isto é, o de ter despertado literaturas velhas, sonolentas, e outras, novas. Os próprios alemães já não careciam disso, desde que possuíram no *Werther* o primeiro grande romance moderno da sua literatura; o *Siegwart* (1776), de Johann Martini Miller, deveu o seu sucesso notável apenas à moda. Mas os romances wertherianos de Feith[1430], *graveyard poet*, dramaturgo sentimental e poeta lírico apreciável, operaram uma renascença da literatura holandesa; sua *Julia* foi até traduzida para várias línguas. A literatura novelística húngara começa com *A Herança de Fanni* (1794), de Jozsef Kármán, romance, aliás, mais richardsoniano que wertheriano; e na literatura russa desempenha o mesmo papel *A Pobre Lisa* (1792), do historiador romântico Karamsin[1431]. No século XIX, essa função do romance sentimental ainda não acabara: a *María*, do poeta colombiano Jorge Isaacs[1432], famosa pela

simplicidade comovente do idílio sentimental e pelas descrições da natureza tropical, é o primeiro romance autêntico das literaturas hispano-americanas. Não esqueceremos, nesta altura, o famoso romance sentimental brasileiro, *Inocência*, de Taunay[1433]; mas neste também são perceptíveis pontos de contato com *Paul et Virginie*, isto é, com o idílio pré-romântico.

No romance sentimental havia várias possibilidades de evolução. Uma, que aparece ocasionalmente no *Werther*, a ambição pessoal frustrada como motivo secundário do desespero, transformou-se em ambição patriótica nas *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, de Foscolo[1434], o único romance digno de ser lembrado junto com o modelo. O mesmo motivo da ambição pessoal, já isolado do conjunto, sobreviveu às guerras napoleônicas, reaparecendo em *Le Rouge et Le Noir*. Do wertherismo provém, por sua vez, o *Adolphe*, de Benjamin Constant. E assim Richardson pode ser considerado como precursor do romance de análise do burguês derrotado, do romance psicológico do século XIX. Enfim, o personagem do sedutor Lovelace encontrou a última encarnação no *Eugênio Onegin*, de Puchkin, que é por sua vez o primeiro dos "homens inúteis" da literatura de Turgeniev, Gontcharov e Tolstoi.

O drama sentimental[1435] é expressão da mesma classe urbana e tem as mesmas origens na comédia sentimental de Steele, cujo ideal de *gentleman* burguês foi oposto ao falso *gentleman* aristocrático. Pretende refutar o motivo secular do *Rusticus imperans* e *Jeppe paa bjerget*, o motivo da inferioridade fatal das classes não aristocráticas.

Exprime a comiseração da pequena burguesia pela sua própria situação social; mas já instituiu um novo código de valores: honestidade chorosa vale mais que nobreza alegre.

A fonte da energia dramática do novo gênero é, mais uma vez, o misticismo; mas não pode ser o misticismo quetista, e sim o misticismo entusiasta que permite e favorece a exteriorização teatral dos sentimentos[1436]. O quietista, confiando na ascensão lenta, não se preocupava muito com os desígnios da Providência divina; podia chegar a reconciliar-se com o providencialismo naturalista dos deístas. O romance sentimental – provindo diretamente do quietismo – reflete isso mesmo no método epistolográfico: o romance que desempenha, com respeito aos personagens que criou, o papel de Deus, não é onisciente, nem sequer preciente. O místico

entusiasta, ao contrário, precisa em todo momento da Providência que lhe guia os passos; em compensação, sabe possuir a Graça, sente a sua própria bondade, está certo da sua superioridade de um *man of feeling*, se bem que sujeito às desgraças da vida doméstica e da sua condição social[1437].

A primeira "tragédia doméstica" do século XVIII foi *The London Merchant or the History of George Barnwell*, de George Lillo[1438]. Por ser um dos piores dramas da literatura universal, não deixa de merecer a observação de ter marcado época: pela primeira vez, um burguês apareceu no palco como herói trágico; trágico é, aliás, modo de dizer; a peça que emocionou profundamente o século XVIII produziu, na ocasião de representações modernas, gargalhadas intermináveis. *The Gamester* (1753) de Edward Moore é algo melhor, e tem, por sua vez, o mérito de ter inspirado a *Miss Sarah Sampson*, de Lessing. Várias comédias de Goldoni, como *Il vero amico*, parecem-se com o novo gênero, ao qual decerto pertencem várias outras peças do dramaturgo veneziano: *Pamela nubile*, *Il padre di famiglia*, e, escrito em francês, *Le bourru bienfaisant*. Mas os dois últimos já são imitações das obras do renovador do gênero: Diderot[1439]. *Les fils naturel* e *Le père de famille* reúnem o moralismo sentimental e o protesto contra convenções sociais obsoletas, de uma maneira que pôde ser entendida como afirmação das virtudes tradicionais em sujeitos humildes, e também com apelo aos sentimentais revolucionários, não sem certa dose de sensualidade mal dissimulada. Diderot não foi grande dramaturgo; mas, nesse gênero assim como em todos, um grande precursor. E assim o novo gênero conquistou a Europa: mais sentimental nas peças do artesão Sedaine[1440], mais revolucionário nas peças do polígrafo Mercier[1441]; até Beaumarchais, em *Eyugénie* e *La mère coupable*, cultivou o drama burguês[1442]. O ponto de vista moral é antes tradicionalista no *Delincuente honrado*, de Jovellanos[1443], enquanto *Kabale und Liebe*, do jovem Schiller[1444], opondo violentamente à degeneração moral da corte a honradez e desgraça da casa burguesa, é a tragédia mais revolucionária do século XVIII. O gênero de Diderot, voltando à Inglaterra, encontrou o seu representante principal em Cumberland[1445], a cujo *Jew* se estende o raio de ação do sentimentalismo, incluindo o mais novo membro da nova burguesia, o judeu. Enfim, imitador de Cumberland foi o alemão Kotzebue[1446], dramaturgo

habilíssimo e superficialíssimo, de fertilidade espanhola; entre as suas centenas de comédias encontra-se, aliás, uma excelente farsa, *Die deutschen Kleinstädter* imitada de *Casina*, de Plauto, e modelo de inúmeros *vaudevilles* franceses. Kotzebue escreveu a peça mais representativa e mais representada do gênero "drama burguês": *Menschenhass und Reue*. Foi muito mais famosa do que todas as peças de Goethe e Schiller, e sob o título *The Stranger*, dominou durante decênios os teatros ingleses e norte-americanos; registraram-se representações em Madri e Moscou, Nápoles e Amsterdam. Nenhuma qualidade literária justifica essa glória; mas a técnica dramatúrgica é nova e eficiente. É a técnica que Scribe, Augier, Dumas Filho e Ibsen adotarão.

Romance sentimental e drama sentimental são, como todos os sentimentalismos, expressões de um profundo egoísmo: a pequena-burguesia urbana luta pela igualdade dos direitos sociais, pretende arrancá-la pelas lágrimas, mas ignora as consequências da revolução industrial. É preciso abrir exceção, até certo ponto, para Marmontel[1447], literato meio sentimental e meio revolucionário, meio racionalista e meio rousseauiano. Em chamados romances históricos lutou pela tolerância religiosa e contra a escravidão, e nos *Contes moraux*, uma das obras mais divulgadas do século XVIII, apresentou os usuais *tableaux de famille*, para reivindicar os direitos do coração contra as falsas convenções sociais, sobretudo quando se trata do coração enamorado; ousa defender a mãe ilegítima e as uniões de nobres com as filhas inocentes dos camponeses. Considera os lavradores superiores aos habitantes degenerados da cidade; recomenda, como Rousseau, a vida "natural", apresentando cenas de convívio amistoso entre gente da alta sociedade e campônios simples. Eis um programa, embora puramente teórico, sem conhecimento de causa. Esse conhecimento só era acessível a uma outra camada pequeno-burguesa, que viveu em contato com a população rural: a daqueles intelectuais que a profissão levou para as cidadezinhas e aldeias; e em primeira linha, o pastor protestante.

O racionalismo do século XVIII minou o dogma menos do que se pensa; fora da alta sociedade e dos círculos dos intelectuais avançados, a fé permaneceu firme, antes encontrando novo apoio nos reivindicados direitos do coração contra a "Razão fria". O que mudou foi a situação do sacerdote em relação aos leigos: não pelo racionalismo, mas pelo utilitarismo. A

sociedade quis ver os frutos palpáveis da catequese cristã, melhoramentos morais e agrários. Aconteceu, então, que pastores se aproveitaram do evangelho de Natal para fazer um sermão sobre as vantagens da estabulação, enquanto outros trabalharam mesmo no campo para dar o exemplo de vida honrada. Mesmo assim não conseguiram encher todas as horas de ócio que a administração eclesiástica protestante deixa ao vigário durante os dias úteis. Leu-se e estudou-se muito nas casas do cura. O vigário protestante do século XVIII é, antes de tudo, um intelectual de descendência pequeno-burguesa; nos campos, ele é o único intelectual em todo o distrito. Muitos escritores ingleses, alemães e escandinavos do século, são vigários rurais; decerto, a grande maioria é composta de filhos deles. Já se disse que a literatura alemã moderna nasceu na casa do cura protestante; e o mesmo acontece com respeito ao pré-romantismo inglês. Enquanto essa gente continuou nos campos, elaborou um novo gênero de literatura, pré-romântico, sentimental, religioso e utilitário, idílico e, às vezes, revolucionário ao mesmo tempo[1448]. O mais venerável desses modestos homens de Deus é o famoso White of Selborne[1449]: passou a vida como vigário de Selborne, comunidade rural à qual deve o apelido e que lhe deve a imortalidade; tão fielmente descreveu, em prosa simples e evocativa, o ciclo das atividades do homem rural, seus trabalhos, tristezas e alegrias; e demonstrou, ao mesmo tempo, uma curiosidade pela flora e fauna que lembra o Dr. Thomas Browne. Mas é um homem simples como Isaac Walton; e seu livro tornou-se, como o *Compleat Angler*, companheiro inseparável do inglês médio, ao lado da Bíblia.

O contato com a população rural e o cristianismo levado a sério produziram intensa compaixão pelos camponeses; mas o cristianismo e a situação dos vigários como intelectuais e pequenos-burgueses, dependentes dos *terratenientes*, inibem as conclusões revolucionárias. Resultado é o idílio; não o idílio cor-de-rosa da poesia anacreôntica, mas um idílio triste, sentimental, pré-romântico. O estilo é o da “Postille”, do livro edificante, leitura das tardes de domingo, da qual Richard Baxter havia dado os maiores modelos e que é um dos gêneros literários mais cultivados do século XVIII[1450].

A grande massa dessa bibliografia não tem valor literário. Mas a razão não é a falta de sinceridade do idílio, antes pelo contrário. Publicações

documentárias[1451] dão testemunho eloquente disso. Aquela literatura peca pela ingenuidade do realismo, pela representação da vida real sem esforço estilístico. O valor literário nasceu em Goldsmith, quando a realidade foi vista pelos olhos úmidos da saudade.

Oliver Goldsmith[1452] é um poeta menor que o destino adverso lançou a todas as desgraças, para colocá-lo, enfim, no templo algo classicista da glória. A sua obra mais comovente é a sua própria vida. Filho de um pobre vigário protestante irlandês, conseguiu estudar no Trinity College, em Dublin, sofrendo todas as humilhações, fracassando como estudante de teologia e de medicina, viajou a pé por toda a Europa, buscando uma profissão e ganhando a vida como músico, e acabou na mais miserável das profissões de então, como escritor profissional. Foi membro do clube de Samuel Johnson, ao lado de Burke, Garrick e Reynolds, alvo das mofas dos outros por sua inabilidade inata para falar e agir; e vingou-se, dias antes de morrer, com a sátira "Retaliation", certamente a mais suave da literatura inglesa. Goldsmith foi escritor de talentos muito variados. *The Traveller* é um poema moral e descritivo, em estilo classicista, com acesso de melancolia pré-romântica. Goldsmith é mais poeta na sua prosa, quer no humorismo intimista dos *Essays* quer na sátira muito "ilustrada" do *Citizen of the World*, em que um chinês, imitando as *Lettres persanes*, de Montesquieu, remete a um amigo, na pátria, as suas impressões da Inglaterra. O grande humorista que em Goldsmith se perdeu, revela-se na comédia *She Stoops to Conquer*, uma das farsas mais brilhantes do teatro inglês, mais digna de figurar na sucessão de Farquhar do que a *School for Scandal*. Mas a corrente literária e o destino pessoal tornaram-no sentimentalista. O poema *The Deserted Village* é um clássico da língua inglesa; só uma vez, só aí, se reuniram de maneira perfeita o estilo equilibrado de Pope, o talento descritivo de Thomson, a melancolia de Young, e uma calorosa simpatia social para com a gente simples e pobre, simpatia que é o apanágio de Goldsmith. Encontrou a expressão definitiva dessa simpatia lembrando-se com saudades da infância em casa do pai, o pobre vigário rural. Então nasceu, transfigurada, a realidade, o idílio autêntico. *The Vicar of Wakefield* não é uma obra-prima da literatura. É uma novela bastante incoerente, muito sentimental, cheia de reminiscências de Richardson – e, no entanto, uma obra pessoal e até vigorosa. Goldsmith é, em sentimento e humorismo, um dos maiores poetas do

home inglês, que, visto através da nostalgia do *traveller* inquieto, se transfigurou para ele em paraíso. O vigário Primrose é um herói da ingenuidade que sofre; nas suas exortações comoventes e ligeiramente ridículas esconde-se a sabedoria resignada de uma vida cheia de desilusões mas sem desespero. É difícil admirar muito Goldsmith; mas também é difícil não amá-lo.

Goldsmith foi, porém, muitíssimo admirado; basta dizer que o *Vicar of Wakefield* foi, durante 60 anos, livro da predileção de Goethe. Embora não sendo muito original, é Goldsmith um escritor tão pessoal que não pôde ser imitado; a sua influência espalhou-se um pouco por toda a parte, encontrando-se em Wordsworth, Scott e Dickens, em Herder e Goethe, em Diderot e Manzoni. Na Alemanha impresionou, em círculos parecidos, a glorificação da casa do vigário rural, com a vida idílica e a boa biblioteca, os filhos estudantes e as filhas noivas, a veneração dos camponeses pelo benfeitor modesto. Parecia um quadro homérico. Voss[1453] imitou-o em idílios, metrificados em hexâmetros homéricos: *Luise* e *Der siebzigste Geburtstag*, que continuam a ser legíveis e atraentes. Ali, Goethe encontrou a inspiração para *Herrmann und Dorothea*.

Antes de tudo, Goldsmith ensinou a romantizar e poetizar paisagens modestas que pareceram prosaicas. Neste sentido, o seu maior discípulo é Washington Irving[1454], nova-iorquino finamente educado, um aristocrata anglicizado entre os *noveaux-riches* americanos. Como escritor, era clássico no sentido do Pope, estilista apurado, espirituoso; homem do século XVIII. Na "velha" Inglaterra estava em casa; o *Sketch-Book* das suas impressões de viagem na Inglaterra, românticas, humorísticas, sentimentais, é a sua obra-prima, obra goldsmithiana – Irving escreveu uma biografia de Goldsmith – e obra pré-dickensiana, exercendo forte influência sobre o autor do *Pickwick Club*. Irving é autor americano pela *Knickerbocker's History of New York*, paródia da obra pomposa de um patrioteiro, história humorística dos governadores holandeses da antiga colônia de Nova Amsterdam, com alusões satíricas à Nova Iorque americana de 1800. Como complemento dessa obra "historiográfica" escreveu Irving alguns contos americanos, que incluiu no *Sketch-Book*; são, como "The Legend of Sleepy Hollow" e "Rip Van Winkle", pequenas obras-primas, nas quais realiza o milagre de transfigurar poeticamente a paisagem prosaica em redor de Nova

Iorque. E isso Irving tinha aprendido em Goldsmith. Um pouco mais de realismo burguês, e surgirão Auerbach, Georges Sand, Turgeniev e o conto rústico do século XIX; e Dickens.

A terceira forma de literatura "plebeia" é plebeia mesmo, no sentido pejorativo da palavra: escrita por diletantes desdenhosos ou por grafomaníacos meio loucos, ou então profissionais espertos e ávidos de dinheiro; literatura destinada às grandes massas de leitores semicultos e incultos. Assim nasceu o gênero ao qual os ingleses chamam *gothic romance*, os franceses *roman noir* e os alemães *Schauerroman*[1455]. Trata-se de uma reação contra o racionalismo, de uma busca do milagre, mas não do milagre literário, autenticado pela poesia como em Shakespeare e Milton, e sim do milagre atualizado, imediato, para excitar os nervos. Essa busca encontra-se com um movimento poderoso da segunda metade do século XVIII: as sociedades secretas. É a época da decadência da maçonaria, transformada em conventículos de charlatães e de iludidos, que pretendiam (ou fingiam pretender) reformar a Humanidade. Para esse fim, serviam-se igualmente de *slogans* humanitários e de espetáculos terrificantes nas lojas maçônicas, impressionando os ingênuos e assustando os tímidos. É a época de Cagliostro; a *Zauberfloete*, de Mozart, apresenta tal mistura de milagres infantis e altos ideais humanitários. Em parte, os empresários de aparições de espectros acreditavam no seu negócio, assim como mais tarde os espíritas; e deste modo criou-se nas sociedades secretas uma mentalidade "romântica" ou, antes, pré-romântica[1456]. A seriedade é inegável no martinismo de De Maistre e nos rosenkreuzerismo dos românticos alemães; até no *Wilhelm Meister*, de Goethe, aparece uma sociedade secreta, dirigindo os destinos da gente. Um teólogo racionalista como Bahrdt considera a atuação de Jesus como a de mensageiro de uma maçonaria judaica. A "religião natural" dos deístas serve-se de rituais bem esquisitos. As sociedades secretas pretendem autenticar-se, dar-se prestígio a si mesmas, alegando origem em épocas longínquas e sabedorias esquecidas. A "sabedoria dos sacerdotes egípcios" ganha grande consideração. Outros referem-se aos templários e semelhantes ordens misteriosas da Idade Média. O medievalismo desses ocultistas não tem nada em comum com o medievalismo dos literatos pré-românticos, impressionados pelas catedrais, ruínas e epopeias. É um "medievalismo" espetacular e pitoresco, mero expediente para impressionar leitores ingênuos.

A origem racionalista dessa imagem deturpada da Idade Média aparece claramente no papel sinistro que os monges desempenham; a Inquisição, com os seus terrores horripilantes, é apresentada como instituição tipicamente medieval. Castelos mal-assombrados, com quartos misteriosamente fechados e adegas horríveis, quadros de antepassados que começam a falar, armaduras que se mexem – todo esse "romantismo de objetos" (os alemães usam a expressão *Requisitenromantik*) que enche até hoje os produtos do romantismo baixo da literatura popular, tem origem naquele racionalismo às avessas do fim do século XVIII; servia, então, como hoje, à necessidade de evasão, pela leitura, de massas incultas. É a origem do *thriller*.

Quem frequentou, porém, aquelas sociedades secretas e conventículos maçônicos, foi principalmente a alta aristocracia. E acontece que o autor do primeiro e mais famoso "romance de terror", Horace Walpole, também é um grande aristocrata. É evidente que o "ocultismo" do século XVIII e o *gothic romance* também podem ser interpretados como movimento esteticista ou pseudo-esteticista, reação de cansaço contra o racionalismo e o utilitarismo que dominavam a sociedade; pois a alta burguesia já participava, de certo modo, do poder. Resta explicar por que o público pequeno-burguês aceitou avidamente o novo gênero[1457]. Esse público também reage, à sua maneira, contra os princípios morais, racionalistas e utilitaristas, que são os da grande burguesia. Prefere os valores estéticos e "estéticos" da aristocracia que continua a admirar. Prefere às casas comerciais os castelos. Mas esses leitores são protestantes, imbuídos de religiosidade quietista: o passado medieval e os países católicos inspiram-lhes horror. Estão indecisos entre os valores estéticos da aristocracia e o código moral burguês. O resultado dessa ambiguidade é um "mito falso", um romantismo de superfície, sem profundidade humana, até mesmo um mito desumano: uma acumulação de horrores absurdos.

O romance "gótico" é criação de Horace Walpole[1458], o amigo de Madame Du Deffand, grande aristocrata e diletante nas letras, considerado como o maior epistológrafo da língua inglesa. No *Castle of Otranto* pretendeu imitar Shakespeare, que ao racionalista parecia poeta "medieval" – será difícil dizer se se trata de incompreensão profunda da literatura nacional por parte do classicista desdenhoso, que escreve para se divertir, ou então se pretendeu escrever uma paródia que se tornou meio séria. Em todo caso,

Walpole criou um novo gênero, inventando tudo o que os seus sucessores apresentam depois em mil variações; até já conhece o motivo do incesto dos avôs, com consequências misteriosas e funestas na família inteira.

Entre os "góticos" apareceu só mais um caso assim, de diletantismo criador: William Beckford[1459], milionário cheio de *spleen*, descobridor dos encantos pitorescos de Portugal e Espanha – chegou a influenciar Byron, no primeiro canto de *Child Harold's Pilgrimage*. Arruinou-se, construindo um palácio enorme em falso estilo "gótico", com 35 alas para os prazeres dos cinco sentidos, o que não deixará de impressionar. O *Des Esseintes* de Huysmans. Os sonhos orientais a que nenhum arquiteto soube satisfazer, Beckford depositou-os na *History of the Caliph Vathek*, legando ao romantismo as suas ideias fantásticas sobre o Oriente árabe.

O romance "gótico", porém, preferiu os castelos italianos e espanhóis – atração irresistível dos "mistérios do catolicismo" para ingênuos leitores protestantes do século racionalista. Ann Radcliffe[1460], não recuando perante as inverossimilhanças mais absurdas, estava como em casa em castelos misteriosos e conventos habitados por monges diabólicos. Além disso, teve a ideia esplêndida de introduzir as aparições sobrenaturais, chegando a assustar a Europa inteira. A dama tinha algum talento literário, que *Sir* Walter Scott analisou com lucidez. Contudo, não voltaremos a lê-la. É importante, todavia, saber que Mrs. Radcliffe foi a autora mais lida e mais divulgada do século XVIII. Os contemporâneos compararam-na a Shakespeare; hoje falariam em Dostoievski. O *Monk*, de Gregory Lewis[1461], tornou-se tão famoso que o seu autor andou pela vida com o apelido de "Monk Lewis"; a história horrorosa do monge espanhol, apaixonado pela própria irmã e caindo vítima do Demônio, deixou vestígios em Byron, Tieck, Hoffmann e Poe. O único escritor notável entre os "góticos" é Maturin[1462]: em *Melmoth the Wanderer* emprega todos os recursos do romance de terror para salientar um personagem interessante, mistura de Fausto, Judeu Errante e Holandês-Fantasma. Essa obra, que impressionou Hugo, Balzac e Baudelaire, criou um tipo de literatura romântica; contudo, está hoje esquecida; mas uma imortalidade inexplicável coube ao seu semelhante *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, esposa do grande poeta. Não está bem esclarecido se e quando esses autores de romances góticos conheciam o

fantástico *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1804), do conde Jan Potocki (1761-1815).

Um dos romances góticos mais bem escritos é *Der Geisterseher* (*O Mágico*) (1789), de Schiller; observa-se como o gênero encantou todo mundo. Os alemães preferiram, porém, uma variante: o romance do ladrão generoso. *Rinaldo Rinaldini, der Raueberhauptmann* (1798), de August Vulpius, alimentou a imaginação de milhões de leitores, foi traduzido para todas as línguas e inspirou várias óperas; Vulpius, aliás, era cunhado de Goethe.

O romance "gótico" correspondia a uma necessidade espiritual das massas, e não só das massas. A sua repercussão literária excede de maneira assombrosa os limites do gênero. Os elementos pseudo-históricos do romance gótico, purificados pelo conhecimento melhor da Idade Média, reaparecem em Walter Scott e todos os seus imitadores, de Hugo a Alexis, menos em Manzoni. O elemento fantástico transfigurou-se artisticamente em E. T. A. Hoffmann. A deformação fantástica da realidade social tornou-se o processo novelístico de Sue, de Hugo, nos *Misérables*, e de Dostoievski. Mas isso não é tudo. Um dos "góticos" mais curiosos é o ameriano Charles Brockden Brown[1463], talento inculto mas vigoroso, como revelam as cenas de febre amarela em *Ormond*. A sua obra principal, *Wieland*, ainda hoje pode impressionar; só é decepcionante o fim, em que Brown, racionalista impenitente, pretende dar uma explicação pseudo-científica dos acontecimentos pseudo-sobrenaturais que envolvem, no romance, o grande crime. Mas justamente esse desfecho é de importância histórica. Brown exerceu grande influência sobre Poe; e a continuação lógica daquele desfecho é o conto "científico", isto é, a narração de um acontecimento misterioso, desemaranhado depois por meio de silogismos engenhosos; e isso é a definição do romance policial, último descendente do romance "gótico".

Romance sentimental, drama burguês, idílio rústico e romance "gótico" eram absolutamente incompatíveis com a estética classicista; neste sentido, eram gêneros revolucionários. Mas não desempenharam função revolucionária. A classe que os criou – a dos intelectuais a serviço do novo público – não era capaz de fazer a Revolução nem o pretendeu; e esse fato sociológico revela-se nas qualidades estilísticas: pretendeu-se fazer alta

literatura para o uso do novo público, e esse experimento acabou em subliteratura, em plebeização. A literatura dos intelectuais "para o povo" não teve consequências revolucionárias. Estas surgiram quando os intelectuais começaram a fazer literatura "pelo povo", quer dizer, apoderando-se das formas literárias genuinamente populares. São, de novo, os intelectuais à procura de expressões novas; daí a semelhança aparente entre o sentimentalismo burguês e a melancolia pré-romântica. Mas o sentimentalismo é próprio do novo público, e a melancolia é própria dos literatos, colocados à margem da evolução social. Quando estes procuraram a confirmação da sua mentalidade em criações da poesia popular, conseguem evitar a plebeização; nasce então um "populismo" literário, do qual, no século XVIII, o ossianismo é a expressão mais forte entre muitas outras. É preciso notar que a distinção entre "plebeísmo" e "populismo" não implica apreciações estéticas: na literatura populista do século XVIII não se encontra um Richardson nem um Goldsmith; Burns foi um fenômeno único. Depois, é preciso observar que a distinção não exclui a união das duas tendências na mesma pessoa: o jovem Goethe, criador do mais poderoso dos romances sentimentais, é, ao mesmo tempo, na sua poesia lírica, o maior representante da literatura populista. Esta compatibilidade já leva à terceira observação necessária: o populismo também não é revolucionário. Os valores estéticos mudam; os critérios morais, não. Os casos de revolta no romance sentimental – *Werther*, *Ortis* – acabam em desfecho trágico; os casos sentimentais continuam ligados às convenções morais do público – e os populistas só procuram demonstrar a superioridade da mesma moral nas expressões populares. "O povo é tão bom como vós", dizem os sentimentais; "O povo é melhor do que vós", dizem os populistas. E ambos não pensam em duvidar dos conceitos "bom" e "melhor", tradicionais. Para a revolução, falta-lhes – do ponto de vista do moralismo tradicional – certo libertinismo. E nisso todos eles revelam a sua herança cristã, as mais das vezes através dos misticismos subterrâneos.

Plebeísmo e populismo são, ambos, literaturas de evasão. Romance e drama sentimentais, idílio rústico, romance "gótico" permitem ao novo público a evasão para fora da monotonia cinzenta da vida pequeno-burguesa. Ossianismo, escandinavismo, poesia popular permitem às classes cultas a evasão para fora do estilo aristocrático de viver. No terreno da

teoria estética, o evasionismo produz a revolta contra o classicismo. A "Querelle des anciens et des modernes" volta, apresentando novos aspectos; desta vez, a revolta é tão radical que não se contenta com rejeitar os modelos antigos. Ousa-se negar a própria qualidade clássica dos próprios clássicos antigos. Houdart de la Motte negara o valor de Homero; Robert Wood exaltará Homero, não como clássico mas sim como gênio da poesia popular e primitiva.

O século XVIII ampliou imensamente a matéria de todas as ciências. O conhecimento ou novo conhecimento dos mundos árabes, indiano, chinês; a revelação da pré-história das nações germânicas e célticas; a exploração científica da América Ibérica pelas expedições de cientistas; a descoberta do Pacífico e das suas ilhas pelas viagens de Cook; a ampliação do universo pelos astrônomos – tudo isso ampliou os limites do ser humano no tempo e no espaço. E para assimilar esses novos mundos, não se precisava de cultura aristocrática nem do conhecimento das línguas antigas. O pré-romantismo é o primeiro grande movimento literário na história europeia que não se inspira na Antiguidade greco-romana. É uma Renascença antirrenascentista.

Um dos primeiros aspectos dessa revolução literária é o exotismo. O século XVIII amanheceu humilhando-se humoristicamente perante a sabedoria superior dos orientais, livres do peso das nossas tradições. Assim a Europa submete-se à crítica razoável do persa de Montesquieu e dos chineses de Voltaire. O que os racionalistas apreciaram nos orientais foi a sabedoria da velhice, de civilizações maduras. O pré-romantismo prefere outro aspecto do longínquo: a mocidade, a ingenuidade, os instintos não degenerados, a virgindade intacta da Natureza. Adoram a pureza das taitianas, descobertas por Cook, que podem andar nuas sem ofensa ao pudor. O exotismo de Bernardin de Saint-Pierre interpreta-se pelos seus *Études de la Nature*. O que importa não é a distância geográfica, mas o conceito da Natureza; e esse conceito mudara radicalmente. Até meados do século XVIII apreciava-se sobretudo a Natureza domesticada, os jardins da França, as planícies bem cultivadas da Holanda. As montanhas inspiravam o terror. Ainda em Haller, *Die Alpen* servem para sugerir meditações religiosas; mas neste poeta suíço a Natureza livre já é símbolo de superioridade moral; um espírito pré-rousseauiano lamenta a corrupção das cidades. O moralismo

que interpreta os fenômenos cósmicos como sinais do poder de Deus, sobrevive aos argumentos teológicos. Um deísta como Brockes emprega as mesmas metáforas que os apologistas da igreja anglicana, e a apreciação do Universo como máquina bem construída, majestosa no conjunto e harmoniosa nas partes, ainda inspira um homem de ortodoxia tão duvidosa como Buffon[1464]. Mal se leem hoje os trechos seletos de Buffon que enfeitam as antologias; leitores modernos gostarão pouco do antropomorfismo da sua caracterização dos animais – falou-se em "último dos *Physiologi*" – nem do estilo pomposo das suas descrições, por muitas das quais são, aliás, responsáveis seus colaboradores como Louis Daubenton e o abbé Bexon. Tampouco satisfazem as suas "opiniões livres", deísmo atenuado de um grande aristocrata. Definiu-se Buffon como o "Bossuet du Jardin des Plantes", e a definição aponta bem os defeitos e as virtudes. Buffon não foi um grande cientista; o mundo não lhe deve nenhuma descoberta importante. Mas foi, como Bossuet, um grande homem de letras, um dos últimos entre os naturalistas antes do advento do utilitarismo científico. Fala grandiosamente, como no púlpito, e não dissimula certa emoção perante o Universo. Mas já é anacrônico. Outro sentimento da Natureza se anuncia e a sua primeira expressão encontra-se em Rousseau. As suas descrições nos parecem hoje bastante retóricas, estragadas pelas reflexões sobre a saúde moral dos camponeses. A definição da Natureza como *état d'âme* tornou-se, através do romantismo, um lugar-comum da literatura universal – mas resta mais outra coisa inteiramente nova. Rousseau admira as montanhas: "Jamais pays de plaine, quelque beau qu'il fut, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés..." quem diz isso é suíço como Haller; ressente-se ainda do moralismo, mas já prefere a natureza selvagem dos Alpes à paisagem cultivada das planícies. O primitivismo intencional está a caminho, e quem irá desenvolvê-lo nasceu pelo menos na Alsácia, perto da Suíça: Ramond de Carbonnières[1465], geólogo erudito, descobridor científico dos Pirineus e grande amador dos Alpes; suas descrições impressionaram, sobretudo, os românticos alemães e ingleses. É evidente a renovação total da sensibilidade pela natureza[1466].

Mas não é este o único ou o verdadeiro sentido da obra de Bernardin de Saint-Pierre[1467]. O famoso idílio *Paul et Virginie* está entre os *Études de la*

nature, que renovaram a arte descritiva pela expressão sensual e concreta, e, por outro lado, a *Chaumière indienne*, idílio de tendência rousseauiana. Bernardin seria um grande artista de antropomorfização da Natureza; *Paul et Virginie* seria uma égloga moderna, obra de evasão para a natureza exótica. Essa interpretação não é bem justa. Porque *Paul et Virginie*, considerado como égloga, seria uma obra falsa, desfigurando a ingenuidade dos filhos da Natureza por sutilezas sensuais, à maneira do Rococó – neste sentido, já foi bem definida como *Manon Lescaut* em versão de Rousseau. O caráter de Bernardin não se harmoniza com essas definições. Era um neurastênico melancólico, chegando quase à misantropia, parecendo-se um pouco com Swift. *Paul et Virginie* é uma elegia, "satírica", no sentido antigo da palavra, contra a deturpação dos instintos puros pela civilização; o motivo profundo da obra é a emoção íntima sobre os restos de impureza que Bernardin não conseguiu eliminar na sua própria alma. É obra de evasão, mas não da sociedade e sim de si mesmo. Daí não lhe bastarem as praias desertas da costa francesa, nem as montanhas suíças, nem o paraíso terrestre da Itália, nem as cabanas da Índia; fugir cada vez para mais longe, até à ilha perdida no Oceano. O exotismo de Bernardin de Saint-Pierre não é geográfico; enquadra-se na procura do que *in principio erat*, do virginal e intacto.

Tantas viagens como no espaço o século realizou no tempo, percorrendo a Idade Média, os tempos bárbaros, o antigo Oriente, até chegar aos começos da humanidade e descobrir uma nova fonte de poesia na Bíblia.

Em 1753 publicou Robert Lowth, ainda em língua latina, o livro *De sacra poesi Hebraeorum praelectiones*; pela primeira vez se fala, a propósito da Bíblia, em poesia. As reticências teológicas já desapareceram de todo no famoso ensaio rapsódico de Herder (*Vom Geist der hebraeischen Poesie*, 1782/1783), exclamando: "O Cântico, a mais velha e a mais bela coleção de poesias de amor! Ruth, o maravilhoso idílio! As histórias dos patriarcas, que amanhecer poético da humanidade!" E assim, Herder estuda os hinos religiosos do Saltério, as elegias dos Profetas, a sabedoria popular dos Provérbios, as visões cósmicas do livro de Jó. Hoje, não é fácil apreciar bastante a coragem e o alcance da descoberta da poesia na Bíblia. Durante tantos séculos, o livro santo só fora fonte de conclusões dogmáticas e ensinamentos morais, ou, quando muito, de notícias históricas. Foi

preciso uma coragem moral extraordinária para descobrir a poesia hebraica, através de cuja descoberta a poesia, por sua vez, alcançou dignidade divina. Herder não deixou de analisar os meios de expressão da poesia bíblica – o paralelismo dos membros do verso, o ritmo viril da prosa – celebrando-a como "a mais velha, a mais simples e a mais íntima poesia da Terra". Um resíduo do Rococó, unido ao entusiasmo pré-romântico pela vida rural, é a preferência dada à poesia idílica. Ao mesmo tempo, revaloriza-se o idílio de Teócrito, já não interpretado à maneira elegante dos pastores do Rococó, e sim como representação realista da vida dos camponeses sicilianos e, portanto, superior às églogas artificiais de Virgílio. E a mesma inversão dos valores estende-se ao mais velho documento da poesia grega, a Homero.

Entre 1715 e 1726, Pope traduzira as duas epopeias homéricas; a tradução é pouco fiel, talvez não digna do original, mas digna da tarefa; com toda a razão, foi muito admirada. No fim do século, porém, já não satisfez aos admiradores de Homero, sendo substituída, em 1791, pela tradução de Cowper, mais fiel, menos "clássica" e muito mais inglesa. A diferença das traduções reside em interpretações diferentes: o Homero de Pope é um grande poeta-artista; o Homero de Cowper é um gênio da poesia popular. Em outras palavras, o Homero de Pope é visto pelos olhos de Virgílio – ocorrem-nos palavras de Voltaire: "Se Virgílio é uma obra de Homero, então é a sua obra-prima." Com efeito, durante todos os séculos de cultura latina do Ocidente, Virgílio foi considerado o maior dos poetas antigos, e Homero apenas uma espécie de primeira edição, ainda imperfeita; devido às dificuldades linguísticas, Homero foi menos conhecido; o culto dedicado ao seu nome foi, muitas vezes, mera hipocrisia que só um Houdart de La Motte ousou denunciar. No século XVIII, os valores se invertem. A prioridade cronológica de Homero começa a significar prioridade poética: quanto mais perto das origens da humanidade, tanto mais original, embora menos artística, é a poesia, e o conceito da originalidade coloca-se no centro da teoria literária. No que diz respeito a Homero, já as *Conjectures on Original Composition*, de Young, pretenderam explicar o gênio do velho poeta pela sua originalidade, pois não teve modelos. Essa teoria foi desenvolvida por Robert Wood em *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (1769). Aí Homero é caracterizado como gênio da poesia sem arte, da poesia popular, oposta ao talento artístico de Virgílio. O

problema do século era a "desvirgilização" de Homero, e não causa estranheza que essa tarefa se tenha tornado muito difícil às nações de línguas neolatinas; pois o mero entusiasmo por Homero não era bastante, em literaturas imbuídas de espírito latino, para conseguir a transformação. A tradução francesa da *Ilíada* (1766) e da *Odisseia* (1777), por Guillaume Dubois de Rochefort, não se afasta dos moldes virgilianos. Já não se pode dizer o mesmo sobre a *Ilíada* (1810), de Monti, obra admirável da arte de traduzir, certamente uma obra clássica, mas com sombras de melancolia pré-romântica; e na *Odisseia* (1822), do seu amigo Ippolito Pindemonte, já prevalece o espírito do idílio. É pré-romântica a inspiração da tradução de Cowper, que é índice de uma importante transformação do espírito da língua inglesa: na combinação de elementos latinos, preponderantes em Milton, Pope e Swift e ainda em Gray, cedem à preponderância dos elementos germânicos em Cowper e Wordsworth. A Alemanha, finalmente, não teve tradição latina, nem tradição virgiliana. Daí a frescura e originalidade da tradução de Homero por Voss[1468], o filólogo pré-romântico, poeta do idílio sentimental da *Luise* e do idílio "social-revolucionário" dos *Geldhappers*. Como obra de arte, o seu Homero é inferior a Monti e até a Pope, e antes comparável a Cowper; mas sua tradução é menos pré-romântica, é mais "clássica", porque Voss era realmente um grecista. Seria precipitado dizer que a tradução de Voss é "grega" ou "mais grega" do que as outras; é um poema alemão do fim do século XVIII, mas parece mais grego porque é menos latino. Voss criou, abandonando o hexâmetro miltoniano de Klopstock, o novo hexâmetro de *Hermann und Dorothea*: a reforma métrica é sintoma do grecismo pré-romântico da nova literatura alemã, nascida sob o sinal da equação entre "poesia homérica" e "poesia original". Na segunda edição da *Odisseia*, Voss já teve que tornar mais rigoroso, mais "clássico", o metro. Mesmo assim, o Homero de Voss é o Homero mais homérico que existe em qualquer língua moderna.

A descoberta de Homero levou à das epopeias medievais, até então desprezadas ou esquecidas. Quando o jesuíta voltairiano Saverio Bettinelli, aliás um crítico muito inteligente, ousou atacar, em nome dos princípios classicistas, a poesia de Dante (*Lettere virgiliane*, 1756), propondo fazer uma antologia dos trechos e versos "suportáveis", respondeu Gasparo Gozzi[1469] com a *Difesa di Dante* (1758), sátira tremenda contra o

racionalista e início da "dantelatria" moderna. Quase ao mesmo tempo, em 1757, Bodmer traduziu a segunda parte do *Nibelungenlied*, e, em 1759, junto com Breitinger, uma antologia de *lieds* dos *Minnesaengers* medievais. Em 1779, Tomás Antonio Sánchez publicou o *Poema de mío Cid*. Mas a poesia alemã medieval permaneceu, até o romantismo, simples curiosidade histórica, e nem a poesia italiana nem a espanhola estavam em condições de seguir os exemplos de Dante e do cantor do *Cid*. É significativo, também, que ninguém na França se lembrasse de Ronsard, e que a *Chanson de Roland* continuasse a dormir entre os manuscritos não classificados da biblioteca de Oxford. Em toda a parte, o classicismo tinha interrompido as tradições nacionais.

Uma tradição poética ininterrupta existia só na Inglaterra. Ali, não se pode falar bem em "descobertas". A glória de Milton sofrera apenas eclipse efêmero durante a Restauração; Addison já inaugura a época miltoniana da poesia inglesa[1470]. A adoção do verso branco miltoniano por Thomson é sintoma importante. *Lycidas* e a melancolia pré-romântica do *Penseroso* contribuíram para criar o novo sentimento da natureza e o estilo sublime, e no entanto íntimo, de William Collins e Gray; e a influência miltoniana continuou assim, até Wordsworth se revoltar contra a "poesia solene". Para Collins e Gray, Milton é o *poet's poet*, o artista incomparável; mas em geral, o Milton do século XVIII inglês é o "clássico da família", o grande poeta cristão da nova burguesia. No Continente, onde não existia tradição puritana, Milton apareceu com a força de um revolucionário poético, derrubando o racionalismo classicista, abrindo a visão de um mundo de revoluções cósmicas[1471]. O jansenista Louis Racine, filho do grande dramaturgo, traduziu, em 1755, o *Paradise Lost*, para opor-se igualmente ao classicismo racionalista da *Henriade* e ao classicismo ortodoxamente católico de Le Franc de Pompignan. Quando Alfonso Varano pretendeu dar à Itália uma nova poesia dantesca, saíram as *Visioni*, publicadas só em 1789, na forma de Dante e dentro do espírito de Milton. O poema, que foi muito admirado, influenciou a poesia narrativa de Monti. Na Alemanha, a descoberta de Milton equivaleu a uma revelação religiosa. Bodmer, que em 1732 traduzira o poema, defendeu-o em 1740 contra o classicista Gottsched, na *Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*. *In einer Verteidigung des*

Gedichtes Johann Miltons von dem Verlorenen Paradiese (*Do Milagre na Poesia.... em Defesa de Milton*); foi preciso, como reza o título, defender, contra o racionalista, os milagres que ocorrem na epopeia inglesa. Em 1750/1752 deu Bodmer a conhecer a sua própria imitação, o *Noah*. Mas este já era, também, imitação dos primeiros cantos (1748) do *Messias*, de Klopstock, epopeia miltoniana que inaugura a nova literatura alemã.

Spenser não estava tão nítido na memória inglesa, e as consequências do reaparecimento do *poet's poet* foram limitadas. Em *The Castle of Indolence*, de Thomson, ressurgiu a sua maneira alegórica e na *Pastoral Ballad*, de Shenstone[1472], a sua maneira idílica; na *Ode on the Poetical Character*, de William Collins, aparece Spenser festejado ao lado de Milton. O teórico desse *revival* foi Thomas Warton, publicando as *Observations on the Fairy Queen* (1754); e o maior dos spenserianos do século XVIII é o poeta escocês Mickle[1473], autor do *Sir Martyn*, "a poem in the manner of Spenser", antecipação de Tennyson. Mickle também traduziu Camões; e o seu poema *Cumnor Hall* forneceu o assunto de *Kenilworth* a Walter Scott, que por sua vez tomará, de preferência, versos de Spenser como epígrafes de capítulos dos seus romances.

O "esquecimento total" de Shakespeare na Inglaterra não passa de uma lenda, inventada pelos estudiosos alemães que pretendiam monopolizar o grande poeta. Shakespeare nunca esteve esquecido nem sequer desprezado. A crítica hostil de Thomas Rymer é mero episódio entre Dryden e Pope; e este último, o classicista, deu, após a primeira reedição de Shakespeare por Nicholas Rowe (1709), a sua própria edição (1723/1725), ainda "emendando" e "corrigindo" os versos de "mau gosto", mas homenageando mesmo assim o gênio. Tampouco Samuel Johnson se absteve de restrições, na sua edição de 1765. Mas o público já tinha então decidido, aplaudindo o "Shakespeare Revival", no palco. Esse *revival* não consistia numa descoberta de Shakespeare pelos atores e diretores do teatro; foi, antes, uma substituição das "versões" correntes por outras adaptações, mais fiéis. O drama elisabetano, assim como as edições exatas o apresentam, dificilmente pode ser representado no teatro moderno com as suas convenções inteiramente diferentes das elisabetanas; a shakespeariolatria moderna, agarrando-se à letra e estrutura cênica de Shakespeare, prejudicou-lhe o efeito no palco. O teatro dos séculos XVII e XVIII não conhecia escrúpulos

filológicos assim; representou adaptações das peças shakespearianas, às vezes bastante hábeis, e a diferença das épocas antes e depois do *revival* consiste apenas nisto: antes, as modificações diziam respeito ao gosto classicista e às necessidades do palco moderno; depois, só a estas últimas[1474]. O responsável por essa mudança de atitude e pelo "Shakespeare Revival" é o grande ator Garrick[1475], amigo de Johnson, Goldsmith e Reynolds; ele mesmo comediógrafo no estilo da Restauração e conhecedor profundo da *mise-en-scène*. É significativo ter ele começado com a adaptação de *Romeo and Juliet*, a tragédia mais "latina" de Shakespeare, e só 24 anos depois ousar a representação de *Hamlet*. Mas a grande série de representações do festival de 1769 já foi uma consagração nacional. Desde então, os ingleses ficaram convencidos que o grande ídolo da poesia pré-romântica era o maior dramaturgo de todos os tempos; só faltava convencer disso os europeus do Continente, tarefa da qual se encarregaram os alemães, com a ajuda eficiente dos franceses e, depois, de todas as outras nações[1476].

A primazia coube mesmo a um francês: Voltaire. Conheceu Shakespeare durante seu exílio inglês. Deu aos franceses a conhecer provas. Manifestou por ele admiração, embora restrita. Depois, vieram alemães residentes em Londres e viajantes como Lichtenberg, que assistiu às representações de Garrick; foram os primeiros a chamar a atenção para "o milagre do palco inglês". O diplomata prussiano Kaspar von Borck publicou, em 1741, uma tradução de *Julius Caesar*, excitando logo a oposição de Gottsched, cujo discípulo Johann Elias Schlegel, encarregado da refutação, chegou, no entanto, a conclusões favoráveis ao poeta inglês. E Wieland deu aos alemães, entre 1762 e 1766, a primeira tradução, de notável valor, de 17 peças do inglês. Lessing, nas *Literaturbriefe* (1759), e na *Hamburgische Dramaturgie* (1767), afirmou a superioridade de Shakespeare sobre Corneille e Racine, a inutilidade das "regras" para o gênio e a possibilidade de a dramaturgia moderna se aproveitar, embora com cautela, das lições inglesas. Apesar das restrições de Lessing, aristotélico impenitente, aquelas suas afirmações constituíram um desafio a Voltaire. Este pretendeu ter descoberto Shakespeare, o "gênio irregular", e até acreditava tê-lo imitado na *Mort de César*. Agora, o êxito de Pierre Le Tourneur, traduzindo entre 1776 e 1782 todas as peças de Shakespeare, o irritava, levando-o a proferir injúrias contra o dramaturgo inglês, em defesa da arte de Racine. Os

alemães já não prestaram atenção. A grande voz de resposta, de repercussão internacional, foi a do italiano Baretti[1477], o polemista terrível da *Frusta letteraria*. Esse grande defensor de Shakespeare foi, fundamentalmente, assim como Lessing, homem do século XVIII. Odiava a falsidade do classicismo e da Arcádia, reabilitou o "estilo incorreto" de Cellini, mas não quis saber de Dante nem de Goldoni. A sua visão semiclassicista de Shakespeare contribuiu para o sucesso das adaptações de Jean-François Ducis (*Hamlet*, 1769, *Romeo et Juliette*, 1772, *Roi Lear*, 1783, *Macbeth*, 1784), e criou o culto moderno de Shakespeare na Itália, já preparado pelo *Giulio Cesare* anglicizante de Conti. Das tentativas de "compromisso" entre o culto de Shakespeare e o classicismo são característicos: o *Hamleto* (1768) e o *Otello* (1777) de Alessandro Verri, irmão do racionalista Pietro Verri, as reminiscências shakespearianas em Monti, e ainda o *Saul*, de Alfieri. Caso paralelo é o *Hamlet* espanhol (1798), de Leandro Fernández de Moratín. Os alemães já tinham ultrapassado, depois de Lessing, essa fase: agora, seu Shakespeare era um Shakespeare inteiramente novo, o deus poético de uma literatura sem antecedentes clássicos: o do *Sturm und Draug*, a forma alemã do pré-romantismo.

Embora os pré-românticos se opusessem com veemência à definição classicista de Shakespeare como "gênio selvagem", no foro íntimo estavam de acordo; apenas a palavra "selvagem" não tinha, para eles, sentido pejorativo: significava "sem modelos", "original". Com efeito, sem a teoria da "originalidade", da inspiração imediata do poeta, não era possível libertar-se do jugo dos modelos antigos. O livro fundamental da doutrina, de fortíssima influência na Alemanha, foram as *Conjectures on Original Composition* (1759), de Young. Mas a doutrina é de origem italiana[1478]. Muratori e Gravina[1479] já tinham salientado a importância do entusiasmo, da emoção pessoal, na poesia; a ideia foi desenvolvida por Pietro Calepio, no *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (1732); e Calepio estava em correspondência com Bodmer, que, por sua vez, recebeu de Shaftesbury a doutrina do entusiasmo poético, que reaparecerá em Young. Os fundamentos históricos da nova estética foram lançados por Vico, distinguindo as fases diferentes da inspiração poética e atribuindo a poesia homérica à fase primitiva do povo grego. A aplicação da teoria vichiana à poesia popular de todas as nações será obra de Herder; mas já

anteriormente se descobrira, no Norte da Europa, uma poesia popular, absolutamente original, considerada digna de ombrear com a homérica: a céltica.

Em 1760, o estudioso escocês James Macpherson[1480] publicou a tradução de algumas poesias "gaélicas", da língua autóctone da Alta Escócia, e o sucesso encorajou-o a traduzir mais dois poemas épicos, *Fingal* e *Temora*, tratando das guerras heroicas dos antigos celtas, e mais uma coleção de poesias, os *Songs of Selma* – atribuindo todas essas obras a um poeta Ossian, figura lendária como Homero. A originalidade das poesias era evidente: descreviam uma natureza selvagem e sombria, desconhecida da poesia clássica, uma paisagem de mares bravios e montanhas negras, encobertas de névoas devido às quais só raramente, quando a tempestade havia dissipado as nuvens, olhava a lua triste. E a melancolia dessa paisagem estava bem exprimida, em prosa rítmica de cadências musicais: "Star of descending night! fair is thy light in west! thou liftest thy unshorn head from thy cloud; thy steps are stately on thy hill… The stormy winds are laid. The murmur of the torrent comes from afar. Roaring waves climb the distant rock…" Nenhuma outra paisagem podia agradar mais ao poeta e leitor pré-românticos que se reconheceram na melancolia solitária de Ossian: "It is night; I am alone, forlorn on the hill of storms. The wind is heard in the mountains. The torrent pours down the rock. No hut receives me from the rain; forlorn on the hill of winds! Rise, moon, from behind the clouds! Stars of the night, arise!" Ossian é monótono; mas teve então encanto de inteira novidade. Hoje, só a frequência de nomes como Oscar e Selma nos lembra o sucesso enorme de Ossian naquele tempo, sucesso superior ao de outro poeta "natural" em nossos tempos, Whitman; e até a forma, a prosa rítmica, é elemento comum do celta pré-histórico e do americano moderno. Por mais original que Whitman pareça, livre de todas as influências da poesia "culta", "velha", não é possível desconhecer os vestígios de Shakespeare, Hugo e até de George Sand nas *Leaves of Grass*. Ossian também não está livre de reminiscências literárias; reminiscências que só um homem de letras do século XVIII era capaz de guardar e reunir: de Homero, de Virgílio, de Young e de outros poetas da *Graveyard School*; e os estudiosos não deixaram de perceber certa confusão entre as lendas célticas, certas aproximações das divindades nórdicas aos deuses da mitologia

grega. Dúvidas surgiram, e enquanto os poetas e leitores da Europa inteira se entusiasmavam por Ossian, fortaleceu-se a opinião que depois se tornou geralmente aceita: Macpherson era um falsificador. Talvez devêssemos atenuar a palavra áspera. É verdade que a prosa rítmica que empregou foi um produto de artes estilísticas requintadas do século XVIII, não se encontrando nunca em poesias primitivas; e é verdade que pertencem igualmente ao "tradutor" ou "editor" a melancolia "nobre" e a composição épica, confusa e insignificante. Mas Macpherson não inventou de todo: utilizou realmente poesias populares autênticas, adaptando-as ao gosto pré-romântico da época, conseguindo assim o sucesso imediato e enorme. Aos contemporâneos restava a alternativa entre duas opiniões opostas: opinião de Gray – se as obras de Ossian são antigas, são de um gênio da Antiguidade céltica, e se são de Macpherson, este é um gênio do século XVIII; e a opinião do jesuíta espanhol Andrés – se as obras de Ossian são autênticas, são geniais, mas se são de origem moderna, não interessam. A opinião de Gray prende-se ao gosto da época; a opinião de Andrés está ligada à doutrina da originalidade. A posteridade, esquecendo a alternativa, esqueceu Ossian totalmente. Os historiadores da literatura costumam afirmar que não é o valor de Ossian que importa – valor inexistente – mas só a influência imensa que exerceu. O crítico moderno deveria dizer que o esquecimento completo de Macpherson é uma injustiça; que Ossian não foi um gênio, mas que Macpherson foi um poeta notável. O seu dia pode voltar.

O sucesso de Ossian na Europa foi um dos maiores que jamais couberam a uma obra poética; seu êxito e influência enchem um capítulo importante da história literária da Europa, constituem o capítulo central da história do pré-romantismo[1481]. Da própria Inglaterra saiu o estudo crítico mais penetrante, traduzido logo para o francês e alemão: *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (1763), de Hugh Blair. A admiração ilimitada de Gray também impressionou muito. Mas só em Blake e mais tarde em Coleridge (*Ninathoma*, 1793) se revelam influências ocasionais; os ingleses sempre desconfiaram dos seus patrícios celtas. O papel de divulgação coube aos franceses[1482]. Já em 1760, Turgot traduziu duas poesias de Ossian, e no ano seguinte acompanhou Suard noutra tentativa de tradução com um elogio entusiasmado. Diderot exultava. A tradução das obras completas de Ossian por Pierre Le Tourneur – o tradutor de Shakespeare – em

1777, alcançou divulgação na Europa inteira. A impressão foi fortíssima na Alemanha[1483]. O velho Haller reconheceu em Ossian o seu “irmão no espírito”; Klopstock escreveu, logo, em 1766, uma ode *Selma und Selmar*; o jesuíta austríaco Michael Denis publicou a primeira tradução completa de Ossian (1768/1769), tradução metrificada e que por isso não satisfez inteiramente à reivindicação de uma poesia “primitiva”. Exigiu-se a prosa poética. Em 1774, Goethe incluiu no *Werther* trechos de Ossian em tradução livre, numa prosa de beleza extraordinária; Lens e Buerger fizeram outras tentativas semelhantes; Herder, o maior crítico que Ossian encontrou na Alemanha, deu mais algumas provas nas *Stimmen der Voelker* (1779). Mas a tradução completa em prosa (1806), por Friedrich Stolberg, já chegou tarde demais. Na literatura alemã, Ossian desempenhara um papel de pioneiro.

Da França e da Alemanha irradiou uma “febre de Ossian” por toda a Europa. Até na Espanha se registraram traduções parciais feitas por José Alonso Ortiz (1788) e Marchena (1804). O holandês Feith, seguindo o exemplo do *Werther*, inseriu trechos ossiânicos no romance *Ferdinand en Constantia*, e o classicista Bilderdijk não resistiu à tentação de uma tradução algo atrasada (1795/1805). Notam-se mais, para completar o quadro, as traduções de Blicher, na Dinamarca, e de Kellgren, na Suécia, a influência sobre os poetas suecos Lidner e Franzén, o entusiasmo do romântico russo Karamsin, o poema *O Bardo* (1812), de Chukovski, e a tradução completa (1815), pelo húngaro Kazinczy. Ossian também é benemérito da obra pré-romântica de despertar as pequenas literaturas europeias.

O elemento clássico e classicista na obra de Macpherson só foi sentido no país da mais forte tradição clássica, na Itália. Por isso, chegou-se lá a um “compromisso”. Cesarotti[1484] não é apenas o melhor tradutor que Ossian encontrou no estrangeiro; criou um autêntico clássico da língua, um “clássico do pré-romantismo”, de influências sensíveis no *Aristodemo* e em outras obras de Monti, no romance e na poesia de Foscolo, e até em Leopardi. Essa forma italiana do ossianismo, um estoicismo triste em vez da melancolia vaga do original, sobreviveu ao fim do século XVIII: revela-se – através do êxito internacional de Cesarotti – em Chateaubriand e Senancour,

em Byron e Lamartine, e acabou somente com o romantismo revolucionário dos franceses e a revolução burguesa de 1830.

Movimento aliado e competidor do ossianismo foi o escandinavismo[1485], mais uma variante da moda pré-romântica de "originalidade genial" e "melancolia nórdica". Os materiais do escandinavismo estavam prontos havia um século – a edição da *Edda*, por Peder Johan Reesen (1665); a *Atlantis* (1675/1698), de Olof Rudbeck, enciclopédia fantástica da mitologia e arqueologia germânicas – sem chamar a atenção. Uma obra de divulgação, a *Introduction à l'Histoire de Denemark*, *où l'on traite de la religion*, *des moeurs et des usages des anciens Danois* (1755), de Paul Henri Mallet, publicada no momento propício, provocou aquela onda pré-romântica. Duas odes de Gray[1486], *The Fatal Sisters* e *The Descent of Odin*, são sintomáticas. Na Alemanha fez-se uma confusão, algo intencional, entre escandinavos, celtas e germanos, para construir a lenda duma poesia germânica arquivelha, atribuída aos lendários "bardos", iniciando-se assim um dos capítulos menos agradáveis da história literária[1487]: depois do *Gedicht eines Skalden* (1766), do semidinamarquês Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, dedicou Klopstock[1488] grande parte das suas atividades poéticas ao novo gênero poético. Na edição de 1771 das suas *Odes* substituiu, nas poesias anteriores, as alusões frequentes aos deuses gregos pelos nomes abstrusos da mitologia nórdica; e compôs três *Bardiete* ou dramas bárdicos sobre a vida de Armínio, herói nacional dos alemães. Basta dizer que as "odes bárdicas" de Karl Friedrich Kretschmann (*Gesang Rhingulfs des Barden*, 1786) e Denis (*Lieder Sineds des Barden*, 1772) foram julgadas entre as melhores poesias alemãs, quando já existiam os *lieds* de Goethe. Mas o papel libertador da poesia bárdica em reação contra a anacreôntica não pode ser desprezada.

Da falsidade ingênua até à falsificação é um passo. Decerto há grande diferença entre as versões livres de Percy, as "traduções" de Macpherson e as falsificações intencionais de Chatterton; mas os processos diferentes são informados pelo mesmo espírito. "Falsificações" e falsificações repetem-se em toda a história do romantismo, sinais da procura de árvores genealógicas, justificações arqueológicas da própria atividade poética. Contudo, a coleção de baladas do bispo Percy[1489] tem o valor de uma verdadeira

descoberta, superior a toda a poesia ossiânica e bárdica. As *Reliques of Ancient English Poetry* compõem-se principalmente de baladas, inglesas e escocesas, entre as quais as conhecidíssimas "Chevy Chase", "Robin Hood", "Edward, o Edward", "Sweet William's Ghost", "Auld Robin Gray", que são dos poemas mais famosos em língua inglesa. É verdade que Percy modernizou-os, um pouco, ao gosto da época; mas daquelas baladas, muitas não são autêntica poesia popular, já são obras ou versões dos séculos XVI e XVII, e Percy tinha pleno direito de modificar as modificações. Além disso, não foi seu propósito fornecer uma contribuição para o folclore científico, por meio de transcrições diplomáticas; pretendeu renovar a poesia inglesa, abrindo-lhe as fontes nacionais de inspiração, e conseguiu esse fim da maneira mais completa. As baladas de Percy entraram no tesouro literário da Europa inteira e – autenticação maior – reentraram na memória da nação inglesa. Tiveram a força de inspirar obras-primas em línguas estrangeiras: a rica poesia baladesca dos alemães, de Goethe até Uhland, descende de Percy, e entre as baladas alemãs encontra-se a obra-prima do gênero, a *Lenore*, de Bürger[1490]: este poeta genial de versos eróticos de rara intensidade, o maior sonetista da língua, foi um homem quebrado pela vida irregular e devassa. A poesia lírica de Bürger, criticada por Schiller com dura injustiça moralizante, está hoje meio esquecida. Mas as suas baladas: o originalíssimo *Der wilde Jaeger* e sobretudo *Lenore*, uma das obras permanentes da literatura universal. O assunto – o soldado que morreu na guerra e volta do túmulo para levar a noiva para o reino frio da morte – encontrou-o Bürger em Percy (*Sweet William's Ghost*) e numa balada popular alemã; poderia também encontrá-lo em poesias populares escandinavas e eslavas, porque se trata, evidentemente, de uma reminiscência de crenças mitológicas indogermânicas. Com jeito extraordinário, Bürger modernizou o assunto, colocando-o na atualidade contemporânea da Guerra de Sete Anos; sabia fazer ressoar atavismos arquivelhos de angústias supersticiosas, que dormem em todos nós, e contou a história sinistra da corrida para o cemitério com uma verve espantosa, inesquecível. *Lenore*, publicada em 1773 e logo cantada pelo povo alemão inteiro, foi traduzida para todas as línguas, por Walter Scott na Inglaterra, por Berchet na Itália, por Mickiewicz na Polônia, e voltou, enfim, a ser poesia popular anônima.

Destino adverso negou essa sorte, ambicionada pelos pré-românticos, a Chatterton[1491], o menino-prodígio de Bristol; movido pela ambição e pela pobreza, falsificou, entre os 12 e 18 anos de idade, poesias de um pretenso monge do século XV, e conseguiu enganar os maiores entendidos; quando descobriram a fraude, o poeta se suicidou. A imitação da língua inglesa medieval fora tão hábil que até mesmo decênios depois, alguns estudiosos obstinados acreditaram na autenticidade parcial das poesias do "monge Rowley"; e já isso, perpetrado por um menino, é extraordinário. Tampouco se pode negar o valor intrínseco da poesia de Chatterton: pelo menos as baladas "The Battle of Hastings", a "Balade of Charitie" e a peça *Aella*, dão testemunhos de um talento admirável. Nos elogios de Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats, interveio, sem dúvida, a compaixão pelo gênio malogrado, a feição "romântica" do caso, que inspirou até uma tragédia de Vigny; alguns críticos modernos, atribuindo a um automatismo psíquico aquela facilidade de encarnar-se em épocas passadas, pretenderam aproximar Chatterton do surrealismo.

Chatterton, justamente por imitar, é um caso assombroso daquela originalidade que o pré-romantismo tanto ambicionava; foi, sem ter aprendido nada, e justamente porque não aprendeu nada, um gênio. Assim, estava na mesma condição que o povo: este também produz, espontaneamente, poesia genial. Neste momento da evolução do pré-romantismo, a teoria de Vico ressurge em Herder[1492], sobretudo nos ensaios "Ueber den Ursprung der sprache" ("Da Origem da Língua") (1772) e "Ossian und die Lieder alter Völker" ("Ossian e as Canções Antigas") (1773): os povos, nas fases primitivas da sua história, estão mais perto do gênio poético do Universo do que nas épocas de civilização madura e já artificial, e essa "inocência divina" sobrevive até hoje nas camadas incultas que continuam a produzir maravilhas de poesia espontânea, as canções populares. Herder expôs as suas ideias na introdução das *Stimmen der Völker in Liedern* (*Vozes das Nações em Canções*) (1778/1779), antologia de traduções alemãs, realmente notáveis de poesias inglesas, escandinavas e eslavas; calmamente, e segundo a sua teoria, com toda a razão, Herder incluiu entre as poesias anônimas trechos de Ossian, *songs* de Shakespeare e algumas composições de poetas ingleses contemporâneos, incluindo até Shenstone. A época já tinha produzido, realmente, poetas de gênio popular. O maior entre eles era patrício de Herder,

Matthias Claudius[1493]. Este era de fato um homem do povo, simples, ingênuo, devoto e conservador, mas com forte senso de independência pessoal. Sob o pseudônimo “Asmus” publicou durante anos uma revista popular*, Der Wandsbecker Bote* (*O Mensageiro de Wandsbeck*), enchendo-a de contos, histórias edificantes ou didáticas, “lições de coisas” e inúmeras poesias ao gosto dos seus leitores, muitas delas insípidas, outras muito boas, e algumas de uma inspiração tão extraordinária como nem sequer se encontra na obra lírica de Goethe. O começo do “Abendlied” é um panorama da natureza noturna – florestas, campos, névoas, magicamente iluminados pela lua – e todo dissolvido em sugestiva música verbal:

“Der Mond ist aufgegangen,
Die lichten Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget
Und aus den wiesen steiget
Der weisse Nebel wunderbar.”

São versos, cuja riqueza em assonâncias e variações rítmicas seria capaz de sugerir um tratado completo da arte poética; outra canção, “Der Tod und das Mädchen” (“A Morte e a Donzela”), famosa pela música de Schubert, encabeça uma série de poesias fúnebres de força dantesca de expressão. Esses versos inesquecíveis situam-se, no entanto, dentro da obra vasta e, em geral, medíocre de Claudius como achados casuais; ninguém chamaria gênio a Claudius, por mais geniais que sejam algumas das suas poesias. O apelido “gênio”, no pleno sentido pré-romântico da palavra, ajusta-se, em todo pré-romantismo, apenas ao caso de Burns.

Robert Burns[1494] é um gênio autêntico, e sem falsa “profundidade”. Se a sua obra é inspirada, essa inspiração não vem do alto. Foi um simples proletário rural, camponês pobre ao qual a repentina glória poética de nada lhe adiantou, antes serviu para o perder; nunca conseguiu situação na vida, e, enfim, perdendo o equilíbrio, morreu bêbedo. Burns é considerado poeta espontâneo: os seus temas são os da poesia anacreôntica – amor, vinho,

liberdade, pobreza do poeta livre; a sua forma é a canção popular, o *lied*; a língua é o dialeto da Escócia. É o maior cantor popular, talvez, de todos os tempos, cheio de música e vida. Basta citar uma série dos seus versos iniciais para evocar logo um mundo de poesia, mundo estreito mas completo:

"Of a' the airts the wind can blaw"
"Go fetch to me a pint o' wine"
"John Anderson, my jo, John"
"Ye flowery banks o' bonnie Doon"
"Ae fond kiss, and then we sever"
"O saw ye bonnie Lesley"
"O my Luve's like a red, red rose" –

e a canção mais conhecida de todas:

"Ye banks and braes and streams around
The castle o' Montgomery,
Green be your woods, and fair your flowers,
Your waters never drumlie."

Esses espécimes constituem a base da interpretação usual de Burns como "grande poeta folclórico"; mas seria uma imagem falsa, ao gosto da sociedade hipócrita que ele odiava tanto. Burns é poeta da liberdade, mas não da liberdade inofensiva do boêmio ao ar livre, e sim da revolução. Já se observou que Burns, quando sai do dialeto escocês, cai logo no neoclassicismo; mas é preciso desenvolver essa observação. As suas sátiras em dialeto também estão na tradição de Dryden e Swift, não linguisticamente, mas pela mordacidade implacável; e a sátira "classicista" *The Cotter's Saturday Night* não é mais nem menos agressiva do que as dialetais. Estas dirigem-se, em parte, contra a ortodoxia hipócrita dos calvinistas escoceses (*The Ordination*, *The Holy Fair*, *Holy Willie's Prayer*) e chegam até a uma peça de satanismo explícito (*Address to the Deil*). Outras são veementes

sátiras sociais do proletário (*Address of Beelzebub*, *To a Louse*, *The Twa Dogs*), sem as quais não é possível entender bem o seu entusiasmo pela Revolução Francesa (*A Man's a Man for A' That*). *To a Field-Mouse*, com versos igualmente aplicáveis à angústia do animal perseguido e do homem perseguido (*mice and men*), é incisivo como uma parábola de Kafka. E há, mais, as poesias violentamente obscenas, como "The Patriarch, The Court of Equity", "The Fornicator". Suprimidas nas edições correntes, e das quais Hans Hecht deu as primeiras notícias exatas[1495], não são meros subprodutos da sua vida devassa, mas expressões intencionais de um amoralismo radical. E as duas tendências – a revolucionária e a amoralista – encontram-se de maneira espantosa na "cantata aristofânica" "The Jolly Beggars":

> "A fig for those by law protected!
> Liberty's a glorious feast!
> Courts for cowards were erected,
> Churches built to please the priest.
> What is title? What is treasure?
> What is reputation's care?
> If we lead a life of pleasure,
> 'Tis no matter how or where!"

Burns situa-se entre o libertinismo de Fielding e Diderot e o imoralismo de Nietzsche e Gide, entre a revolta poética do mendigo Villon e a poesia revolucionária de Maiakovski. Representa, enfim, a verdadeira "literatura popular" que romance sentimental e idílio rústico não conseguiram produzir; ao mesmo tempo, é também o representante da "poesia primitiva" que o pré-romantismo popularista não conseguiu alcançar, porque fugiu para os documentos do passado.

Burns realizou a doutrina da originalidade, transformada pelos pré-românticos em verdadeira "religião do Gênio". Na verdade, Burns não era tão inculto como pareceu aos seus primeiros críticos; estava bem formado no estilo classicista, do qual saiu revolucionariamente. Mas para os contemporâneos, o seu caso constituiu a suprema afirmação da doutrina: é possível

ser gênio sem ter aprendido nada, assim como o povo é genial; o poeta interpreta a voz do povo, a "volonté générale" – expressão do revolucionário Rousseau. O "gênio" torna possível a ascensão democrática do plebeu, sob a condição de ele se desligar de todas as convenções sociais – e, pode-se acrescentar, de todas as convenções morais; daí a aliança entre o espírito revolucionário e o libertinismo, que destrói as últimas *bienséances* do classicismo. Daí também a ressurreição do libertinismo da Régence no fim revolucionário do século; é um dos dois elementos que dão força emotiva ao racionalismo radical da *Enciclopédie* – o outro elemento é o primitivismo místico que explode em Rousseau.

O termo "libertinismo", como é empregado aqui, significa uma corrente do século XVIII, que tem algo do libertinismo livre-pensador do século XVII e algo do libertinismo amoralista da Restauração e Régence, mas não se identifica com eles. A primeira qualidade nova é a atitude mais franca, revolucionária até; depois, a "plebeização" progressiva, acompanhada do primitivismo e populismo pré-românticos, a transição é realizada, as mais das vezes, pela influência do sentimentalismo. Alguns representantes desse "libertinismo" são, em parte, libertinos do velho estilo e, por isso, antissentimentais, como Fielding; alguns outros não se fecham de todo ao sentimentalismo, como Smollett e Crébillon fils; alguns reúnem em si as duas correntes: Sterne, de maneira mais aristocrática; Diderot, de maneira mais plebeia. Nenhum deles, porém, é inteiramente definido pelo "libertinismo"; e os maiores entre eles são espíritos de independência absoluta, casos singulares da literatura universal na fase pré-revolucionária.

Henry Fielding[1496] é, dentre todos eles, o que mais perto está da Restauração; é um aristocrata alegre que se mistura com o povo para protestar contra a moralização da vida inglesa pelo puritanismo burguês. Daí as suas afinidades com o Samuel Butler do *Hudibras*; muito mais com Butler que com Cervantes. A sua obra constitui uma epopeia herói-cômica da vida inglesa do século XVIII. A comparação frequente com Cervantes tem, no entanto, sentido profundo: Fielding possui uma qualidade cervantina, ausente em todos os seus modelos imediatos, que é o humor. O humorismo de Fielding não é idêntico ao espírito satírico, quase pelo contrário. Muitas vezes, Fielding satirizou intencionalmente: em *Joseph Andrews*, o sentimentalismo de Richardson; em *Jonathan Wild*, a corrupção política do

primeiro-ministro Robert Walpole. Mas acabou prestando homenagem aos adversários: reconhecendo em Jonathan Wild, a grandeza da inteligência política, e dando a *Amelia* um desfecho sentimental. Fielding tinha, em face da vida, um grandioso senso de justiça, uma imparcialidade soberana que o tornou incapaz de esboçar meras caricaturas, mas capaz de criar vastos panoramas da existência humana, de criar o romance inglês moderno.

The History of the Adventures of Joseph Andrews, o primeiro romance de Fielding, é uma paródia terrível da *Pamela*, de Richardson: assim como a virtude de Pamela resiste vitoriosamente às artes de sedução de Mr. B., assim a virtude de Joseph Andrews resiste aos encantos sedutores de Lady Booby. A mera troca do sexo dos heróis bastava para ridicularizar irremediavelmente o moralismo puritano. Mas Fielding já é mais do que simples parodista: o personagem do vigário Abraham Adams, criado para zombar dos puritanos ortodoxos, transformou-se em figura humorística e comovente de um *bonhomme* distraído e cômico, um Charlie Chaplin de batina. A fonte desse humorismo encontra-se em parte no temperamento bonacheirão de Fielding, em parte nas suas experiências. Fielding descendia da mais alta aristocracia inglesa, era até parente longínquo da casa de Habsburgo; Gibbon profetizou, porém, que os seus romances sobreviveriam à casa imperial da Áustria, e a profecia se cumpriu. Filho pródigo, Fielding tornou-se literato, vivendo da fabricação de farsas alegres, já então perseguindo com piadas o primeiro-ministro Walpole. Foi nomeado, no entanto, juiz criminal do distrito central de Londres, entrando no conhecimento íntimo dos círculos da *Beggar's Opera*; e aproveitou-se dessas experiências no *Life of Jonathan Wild the Great*: tal como Walpole foi chamado "grande homem" pelos seus partidários subornados, também Jonathan Wild é o "grande homem" dos próprios criminosos; e à sua infâmia não faz falta, realmente, certa grandeza. O que é espantoso nesse romance, ulrapassando os limites de uma sátira política, é a abundância de realidade social, a presença de todas as classes e de todos os tipos da Inglaterra do século XVIII, dos *inns* que hospedaram as companhias mais heterogêneas, até os *inns of Court*, nos quais essa gente foi julgada; dos bastidores dos teatros populares até aos castelos dos lordes, nos campos, Fielding conserva-se imparcial, observando e ridicularizando igualmente a *city* e a *countryside*. O seu próximo romance será uma epopeia; e como a Inglaterra da "paz

augusteia" não apresenta assuntos para escrever-se uma *Ilíada*, será uma *Odisseia*. O tipo do romance-odisseia estava elaborado, desde o *Lazarillo de Tormes*, no gênero picaresco. *The History of Tom Jones*, *the Foundling* é romance picaresco, o maior de todos. A vivacidade extrema da narração, a comicidade das situações, o realismo penetrante na interpretação dos destinos humanos, a agudeza da caracterização, tudo isso quase que não deixa perceber o domínio espantoso da língua coloquial – na época do classicismo de Pope – e a construção magistral do enredo; Coleridge achou a composição de *Tom Jones* só comparável ao *Alchemist*, de Ben Jonson, e ao *Édipo* sofocliano. Fielding apresenta-se como um *squire* robusto, um aristocrata que conheceu muita gente de todas as condições e conta aos amigos, ao pé da lareira, no clube, o que viu. A maneira franca de narrar é a dos *gentlemen* ingleses do século XVIII, contando anedotas escabrosas depois do jantar, depois de as damas se retirarem. O panorama da Inglaterra fieldinguiana seria dos mais escandalosos – país de ladrões, prostitutas e hipócritas – se não fosse o humorismo complacente com os vícios alheios e com os próprios; um quadro à maneira de Hogarth, atenuado pelas cores do Rococó. A arte de movimentar os personagens do quadro revela o dramaturgo experimentado; e se as farsas de Fielding não aspiram ao valor poético das comédias elisabetanas, os seus romances possuem algo da força do teatro nacional inglês, devido ao poder de caracterização: o leviano e amável Tom Jones, sua querida Sophia, o robusto *Squire* Western, o hipócrita Blifil, o mestre-escola doido Partridge, a sedutora Lady Bellaston, são figuras inesquecíveis, pertencendo ao panteão daquelas criações literárias que ficam mais vivas do que as pessoas de carne e osso. As capacidades de Hogarth e Shakespeare, reunidas em uma pessoa – assim foi Fielding definido por Hazlitt; e, se abstraímos dessa definição o exagero inaceitável do segundo nome, preferindo o de Ben Jonson, teremos ainda um inglês extraordinário e típico, o inglês de outra definição de Fielding, a definição dada por Leslie Stephen: "The big, full-blooded, vigorous mass of roastbeef who will stand no nonsense, and whose contempt for the fanciful and arbitrary tends towards the coarse and materialistic."

A imensa vitalidade de Fielding exclui toda a espécie de protesto contra a vida; daí a complacência para com os malandros, à maneira dos últimos romances picarescos, de Lesage. Por isso, Fielding é incapaz de conservar-

se na atitude satírica; é menos amargo do que Hogarth e Jonson, e por isso foi aceito unanimemente pela nação, que o consagrou como o seu maior romancista e a *Tom Jones* como o maior romance da literatura inglesa. A atitude positiva de Fielding em face da vida e dos homens tem raízes nas bases mais profundas do caráter nacional inglês: Fielding é um "liberal", não no sentido de um partido político, mas naquele outro sentido em que todo inglês é um liberal nato. Fielding tem o devido respeito pela personalidade e individualidade dos outros, inclusive as fraquezas e até os vícios; só se vinga pelo riso, mas no desfecho fica imparcial, colocando-se acima de todas as complicações, distribuindo com a mão do juiz experimentado as penas e as recompensas. Dessa imparcialidade ou liberalismo de Fielding resultou importantíssima modificação da técnica novelística. O romance picaresco era narrado na primeira pessoa; Defoe ainda compõe assim. Mas Fielding, o imparcial, não podia adotar esse processo subjetivo, e ainda menos o processo epistolográfico de Richardson, segundo o qual o papel do narrador é distribuído entre os personagens. Fielding confiou o papel de narrador a uma pessoa fora e acima dos acontecimentos, que sabe tudo a respeito dos personagens, dirigindo-lhes com consciência divina os destinos e, quando muito, comentando-os com a superioridade do humorista. Essa pessoa é o próprio romancista. Atribuindo-lhe onisciência, Fielding criou o romance objetivo, o romance moderno.

Resta analisar a natureza daqueles comentários com que o romancista gosta de interromper a narração. Leslie Stephen explicou-os bem: Fielding revela inclinação para o materialismo. Em parte, isso também é inglês, consequência do empirismo nacional; em parte, é herança do libertinismo da Restauração, que foi ao mesmo tempo a época dos comediógrafos licenciosos e do materialista Hobbes, do antipuritano Butler e do liberal Locke. Mas o libertinismo de Fielding é atenuado por um liberalismo, uma imparcialidade tão grande que o romancista chegou, enfim, a reconciliar-se com o seu inimigo visceral Richardson. Já em *Tom Jones*, um crítico perspicaz observou sintomas ligeiros de sentimentalismo. *Amelia*, o último romance de Fielding, seria apenas mais uma paródia exuberante da hipocrisia nacional, com a figura do devasso Booth no centro, se não fosse Amélia, a mulher do libertino dissoluto, que lhe salvou a vida e a existência pelas virtudes sublimes; e no fim, o captain Booth é até convertido pela nobreza

moral de Amélia, quase como um malandro arrependido de Dickens. Esse romance revela que os critérios morais de Fielding já não são os do libertinismo da Restauração; seria impossível dizer que são os do próprio Richardson, mas são os da época; influiu o sentimentalismo. O próprio humorismo de Fielding é – segundo a definição “riso entre lágrimas” – um sentimentalismo às avessas. Fielding está exatamente entre Defoe e Dickens; tem as qualidades dos dois, sem os seus defeitos, é o mais equilibrado de todos, quase um deus do romance realista; enfim, ainda é, pouco antes da época burguesa, um grande aristocrata, se bem que um aristocrata democrático – e assim conseguiu sobreviver aos próprios Habsburgos.

Fielding não teve e não podia ter imitadores ou rivais. Mas não se pode esquecer John Cleland[1497], o da famosa *Fanny Hill*, a obra pornográfica mais famosa da literatura universal. Certamente, o romance deve a celebridade à descrição minuciosa da vida nos bordéis londrinos do século XVIII e à sequência ininterrupta de proibições pela censura e de edições clandestinas; mas também é notável como panorama da realidade, certamente inferior a Fielding, mas também mais audacioso que Smollett.

Em comparação com Fielding, Tobias Smollett[1498], sempre mencionado junto com ele, parece um retrógrado. A sua brutalidade e o gosto pela forma picaresca pertencem antes ao século XVII, e o seu realismo é deformador, caricaturante. Sem muita intenção satírica, parece mais satírico do que Fielding, porque é um plebeu, um inglês vulgar da classe média inferior, um individualista mal-humorado e rebarbativo, animando-se porém com muita comida e vinho do Porto, contando, então, as anedotas e histórias mais engraçadas – Smollett é assim, e sabe contar histórias como poucos, e não meras histórias, mas verdadeiros romances. Dá a impressão de escrever tão relaxadamente como falam os seus marujos e malandros, mas é um romancista nato; o próprio Fielding não escreveu um romance tão bem narrado como *Ferdinand Count Fathom*. Onde Defoe arrancou compaixão pelos seus heróis criminosos e Fielding a admiração, conseguiu Smollett a simpatia; justamente o criminoso Ferdinand é o mais simpático dos seus personagens, talvez porque Smollett simpatizasse só com personagens assim.

O que parece antiquado em Smollett é a forma picaresca dos seus romances; *Roderick Random* é um puro romance de aventuras, com ação na

Espanha e na América como os de Defoe, mas o narrador não é um cavaleiro errante em serviço no estrangeiro, e sim um marujo inglês, um tipo nacional que entra com Smollett na literatura inglesa; o próprio romancista tinha servido como médico de navio, e as grosserias da sua linguagem são as conhecidas dos *carabins*. O segundo romance, *Peregrine Pickle*, também é romance picaresco, passando-se, porém, só na Inglaterra e apresentando um antipático quadro de costumes, realista no sentido algo caricatural de certos mestres da pintura holandesa. *Peregrine Pickle* é considerado como o melhor romance de Smollett pelos críticos que não admitem problemas neste autor. Mas o seu último romance, *The Expedition of Humphrey Clinker*, é uma obra problemática, não quanto ao valor – é um dos melhores da literatura inglesa – mas quanto à significação da obra. O assunto é a viagem de um tipo smollettiano, do irascível Matthew Bramble, acompanhado de sua família, para a estação de águas de Bath e para a Escócia; um romance de viagem – tipo arcaico, picaresco, do gênero – apresentado pela técnica mais requintada, a forma epistolográfica de Richardson. Assim como Fielding, Smollett zombou do grande sentimentalão; sempre quando um dos personagens nota os aspectos sentimentais de um acontecimento, a carta paralela de outro personagem desmente, com vigor humorístico, essas impressões sentimentais, revelando "o outro lado". No fundo, isso já é a técnica de Henry James e Conrad, método de auto-ironia sutil e sintoma de estados de alma complicados do autor. Com efeito, Smollett é um caso psicológico, se bem que um caso que só se revela na obra e não na biografia; era um inglês cheio de recalques. Smollett é até anglicíssimo, expressão suprema da situação insular da sua terra: observou e descreveu todos os horrores e infâmias do mundo, com uma espécie de arte espontânea e primitiva, de modo que não se lhes percebe a gravidade. E isso foi, para ele, uma evasão: Smollett fugiu, nos romances, das suas próprias possibilidades íntimas, projetando-as para fora. Daí resulta, no mais sério dos seus romances, a simpatia pelo criminoso, e no mais problemático deles a auto-ironia. E porque era um inglês, homem da ilha, o seu evasionismo tomou a forma das viagens aventurosas, a picaresca.

A mistura esquisita de libertinismo e sentimentalismo reacalcado, em Fielding e Smollett, constitui o tipo nacional do inglês grosseiro com o coração de ouro – o personagem de Friscobaldo, na *Honest Whore* de Dekker,

foi o primeiro representante, e muitos outros seguirão, até Dickens. Mas também representa um fato da história literária do século XVIII: a transição do libertinismo aristocrático, satírico, para o libertinismo sentimental, "populista", que se tornará revolucionário. É possível acompanhar a transição em um dos autores menos conhecidos da época, em Crébillon fils[1499]; pouco conhecido, porque só se conhecem muito os seus romances obscenos como *Le Sopha*, leitura clandestina dos colegiais. Crébillon fills é bom narrador, e sabe que a acumulação de cenas licenciosas acabaria fatigando os leitores; para variar, brinca com sentimentalismos; e verifica-se que ele nem sempre brincou. O autor de *Le Sopha* também é autor das *Lettres de la Marquise de M* au Comte de R**, o melhor romance richardsoniano em língua francesa. A demonstração da veracidade, por assim dizer, de Crébillon fils é fornecida por outro livro grande e desconhecido da literatura universal, as *Mémoires*, de Casanova[1500] . Toda a gente conhece o capítulo, tão bem escrito, da fuga aventurosa da prisão de Veneza; e muita gente leu as edições abreviadas das *Mémoires,* feitas para o comércio de livros pornográficos; o nome de Casanova tornou-se proverbial como o de Don Juan. Essa impressão não é, porém, exata. Era um homem culto, de grande inteligência, colocado no meio da sociedade aristocrática à qual não pertenceu – era plebeu. Mas as circunstâncias levaram-no a viver como viu viver os outros. Foi uma vida de aventureiro; as *Mémoires* não se desagregam, no entanto, em mil anedotas e fragmentos, porque a personalidade do narrador era bastante forte para conferir-lhe a unidade de uma vida completa e, apesar de tudo, coerente; coerência de composição novelística, até o fim do aventureiro pseudo-aristocrático, que nunca compreendeu a destruição revolucionária do seu mundo; acabou na solidão de um castelo na Boêmia, entre gente que não lhe entendia a língua – é um fim lógico, fatal, quase se poderia dizer trágico. Com razão, Edmund Wilson caracterizou as *Mémoires* como grande romance, um dos maiores do século. Certamente não existe descrição mais atraente da vida aristocrática ítalo-francesa do Rococó agonizante, entre Goldoni e Fragonard e Diderot e Rousseau; mas o importante é o desfecho dessas inúmeras aventuras eróticas no mesmo sentimentalismo arrependido dos que nunca viveram, porque só acreditavam "viver". Casanova é também um sentimental.

A mais fina sublimação desse sentimentalismo sensual encontra-se em Laurence Sterne[1501]. Por volta de 1770, os leitores velhos gostavam de suas anedotas escabrosas e alusões cínicas, e os leitores moços rebentaram em lágrimas, lembrando-se da filantropia do seu Corporal Trim e da pobreza do monge, na *Sentimental Journey*. Hoje, Sterne é lido principalmente por originais como os que ele mesmo descreveu e que não se cansam de acompanhar as suas intermináveis digressões erudito-humorísticas; para outros, Sterne é um caso psicológico ou psicanalítico, caso de libido recalcada de um vigário, devasso na imaginação, rindo como um fauno quando consegue exprimir os seus desejos, e chorando como uma criança quando se choca com a realidade. Será difícil formar opinião certa, porque Sterne é ambíguo na matéria e na forma. Não é romancista, e não compreendemos como os seus contemporâneos puderam dar o nome de romance a esse conglomerado de conversas, digressões e anedotas, sem ação novelística, que é o *Tristram Shandy*; talvez por estarem acostumados a receber, da Inglaterra, romances. E pelo mesmo motivo – a moda do romance – Sterne teria escolhido a forma novelística para divulgar as suas pequenas histórias e crônicas. Sterne foi comparado a Montaigne, com o qual revela afinidades psicológicas, mas não analogias literárias. Sterne é um grande e delicioso *causeur*, um contemporâneo do *abbé* Galiani e de Diderot. Como companheiro de aristocratas cultos, membro de salões literários, cultivou muito as artes de estilo; na arte de falar por alusões e no ritmo musical, mozartiano, da sua prosa, poucos ingleses se comparam a Sterne. A composição não lhe importava. Escolheu qualquer forma: como "Mr. Yorick", a do sermão; no *Tristram Shandy*, a do romance fieldinguiano; na *Sentimental Journey* (pequena obra que é a mais coerente das suas produções), a do romance picaresco – mais uma prova, ao lado de Smollett e Casanova, de que o velho gênero plebeu correspondia bem às necessidades de expressão da mentalidade sentimental-libertina. Apenas, a *Sentimental Journey* não tem nada de espírito picaresco; é uma novela na qual se chora muito, e as lágrimas só se enxugam quando o encontro amoroso é marcado, e então há sempre um *paravent*, pintado de *amoretti* ao gosto do Rococó, para guardar as aparências – e o fim é uma observação maliciosa, digna de Voltaire. Sterne é sentimental, mas é o oposto de um puritano. Com efeito, era vigário, sacerdote da Igreja anglicana, e essa sua condição é de importância literária. A Igreja

oficial da Inglaterra estava quase secularizada, servindo de fonte de renda aos filhos mais jovens da aristocracia; os prelados não brilhavam pela ortodoxia nem pelos costumes, e as paróquias eram administradas por pobres vigários, a quem o cura – beneficiado nobre, vivendo na cidade ou no castelo – pagava como substituto. Esses vigários – o pai de Goldsmith foi um deles – eram, não raramente, homens dignos e cultos, amigos da população rural, estudiosos ou escritores diletantes como White of Selborne, criadores do gênero pré-romântico do "idílio sentimental"; não eram muito ortodoxos, mas antes contaminados pelo deísmo, e por isso menos amigos de Deus que dos homens. Sterne foi um vigário assim, pela filantropia algo chorosa, pelo sentimentalismo, pela curiosidade erudita, e, apesar de tudo, pela consciência moral do deísta, que o distinguiu e lhe salvou a dignidade. Sterne precisava disso para não se tornar um *clown*, quando lhe veio o êxito literário e ele mesmo começou a pagar a um vigário, a fim de viver em Londres, nos salões literários, brilhando como *causeur* espirituoso. Sterne talvez tenha sido o maior conversador literário de todos os tempos; os leitores modernos não gostam bastante desse gênero aristocrático; e a leitura de *Tristram Shandy*, romance fragmentário que em vários volumes chega só até ao nascimento do herói, é fatigante. Mas a leitura em pequenas doses ainda dá a impressão de cultura requintada, crepuscular; um dos últimos admiradores sinceros de Sterne foi Nietzsche. A profissão clerical de Sterne parece uma brincadeira, como a de Galiani e de tantos *abbés* do século, mas não é inteiramente assim. Os *Sermons of Mr. Yorick* foram uma das obras mais queridas desse século corrupto e moralizante, porque o estilo dos sermões é o mesmo estilo – humorístico, sentimental e espirituoso – dos romances, ao passo que a intenção é nitidamente moral. Sterne é moralista, se bem que não moralista cristão; antes se parece com os *moralistes* franceses do século precedente. Sem o pessimismo de La Rochefoucauld, professa a mesma desconfiança contra as chamadas virtudes, analisando com grande perspicácia os verdadeiros motivos dos atos humanos; e, sem os artifícios retóricos de La Bruyère, sabe no entanto integrar as suas análises, criando personagens, caracteres. *Tristram Shandy* não é, certamente, um romance; é antes uma conversa continuada, como a dos personagens do *Spectator*. Os caracteres, porém, são muito mais elaborados – o modelo Fielding é evidente – e o curioso Uncle Toby, o enamorado Corporal Trim, o pobre e

alegre vigário Yorick, a viúva Wadman, o médico Dr. Slop são personagens dignos de um grande romancista. Apenas Sterne não conseguiu dominar a desordem moral e intelectual na sua própria alma ao ponto de construir um enredo, um romance de verdade. O plano estava traçado; mas a emoção desfigurou-lhe todos os projetos, e a ironia permanente do autor contra os seus personagens e contra si mesmo fez o resto para destruir a realidade novelística. O resultado foi uma obra de grande lucidez racional, contemporânea de Voltaire, mas perfeitamente irreal, fantástica – ou, para empregar enfim o termo, uma obra romântica. Os contemporâneos riam ou choravam por causa de Sterne; uma geração mais tarde, será o modelo de Jean Paul, Stendhal lhe apreciará a psicologia, e Nerval o estilo.

Sterne é bem o contemporâneo de Galiani e Diderot; como eles, é um moralista de conclusões e resultados amorais. Pelo estilo, que é o da sua companhia aristocrática, aproxima-se mais de Galiani; pelo sentimento, que é o da sua alma plebeia, algo rabelaisiana, está mais perto de Diderot. Para obter um Sterne francês, seria preciso juntar Diderot e Galiani; acrescentando forte dose de inteligência maquiavelística, sairia Laclos.

Choderlos de Laclos[1502] continua e termina a evolução que começara em Crébillon fils: o sentimentalismo. Decompondo as bases morais da conduta, toma ao libertinismo o caráter antimoralista, transformando-o em imoralismo. Disso resultam certos resíduos de sentimentalismo nas *Liaisons dangereuses*, o tom às vezes choroso com que se lamenta o destino de madame de Tourvel, seduzida pelo lovelace Valmont com a ajuda da nefasta marquesa de Merteuil; também provém daí a técnica epistolográfica, influenciada não apenas por Richardson e Crébillon fils, mas já pelo *Werther*. Daí, enfim, provém a apreciação frequente do romance como manual da corrupção moral, sob a aparência de quadro de costumes aristocráticos: "Les délicats se primitivisent, puis ils s'encanaillent." Mas seria confusão entre forma e estilo, entre amoralismo e imoralismo. Somente a forma das *Liaisons dangereuses* é a epistolográfica de Richardson; o estilo é rigorosamente realista; e o que parece hipocrisia é o esforço bem sucedido do aristocrata Laclos para não cair nas baixezas do naturalismo plebeu. O mesmo realismo informa o sentido moral do romance; não é antimoral, no sentido de simples negação das convenções morais em vigor, mas imoral, no sentido de negar o caráter moral a essas convenções. "L'amour que l'on

nous vante comme la cause de nos plaisir, n'en est au plus que le pretexte." Essa frase, digna de La Rochefoucauld, podia bem chamar a atenção de Nietzsche. Mas as *Liaisons dangereuses* passaram durante cem anos por leitura pornográfica. Os historiadores da literatura teimaram em ignorar a obra. Quem a reabilitou, para a admiração geral, foi André Gide.

Laclos, aristocrata, depois jacobino, depois general de Napoleão, não foi escritor profissional. Seu romance resume, como uma única manifestação literária, as experiências morais de sua vida e de sua época. Laclos é sincero. Não mente. São os seus personagens que mentem; e nem sequer deliberadamente. Têm, em vez da consciência moral, uma "falsa consciência" (no sentido marxista desse termo). Por isso, Malraux falou, a propósito das *Liaisons dangereuses*, em "romance ideológico" e manual do maquiavelismo particular da futura burguesia. Mas *Les Liaisons dangereuses* não são um romance histórico. São uma obra intemporal, porque propriamente diabólica. Talvez o maior romance psicológico da literatura francesa. Historicamente, representam, em forma de perfeição mozartiana, uma transição na história das opiniões morais da humanidade. Essa descoberta psicológica situa-se entre *Manon Lescaut* e a *Chartreuse de Parme*.

A frase "les délicats se primitivisent, puis ils s'encanaillent" não se aplica a Laclos, nem sequer ao ambiente que lhe tornou possível a franqueza; descreve apenas a mentalidade daquele libertinismo que pretendeu ir ao encontro do povo no qual só viu a *canaille* – atitude mais literária do que existencial, e que corresponde, no terreno moral, ao primitivismo pré-romântico. Fantasias nesse estilo são os romances do famoso ou notório marquês de Sade[1503], que parecem menos documentos da mais baixa corrupção aristocrática do que produtos patológicos da mesma mentalidade que criou em outros contemporâneos a "religião do gênio". Não se ignora que a crítica moderna pretende descobrir no marquês de Sade inéditas profundezas de pensamento existencialista e angústias que aproximariam do altar ou, pelo menos, da teologia o padroeiro do sadismo. É possível encontrar algo daquilo, muito pouco, aliás, nas intenções do autor que foi ateu por desespero; mas nas suas obras, não. Os romances são menos terríveis do que terrivelmente insípidos e monótonos; o vício é mesmo monótono. Uma expressão muito mais autêntica do sadismo, no terreno político foi Saint-Just[1504], o grande orador jacobino e amigo de Robespierre, em cuja

companhia acabou na guilhotina, à qual tinha sacrificado milhares de vidas. Esse "belo anjo caído", antecipando o terrorismo totalitário, revela possibilidades desconhecidas da indignação, moral e moralista ao mesmo tempo, do pré-romantismo.

O ambiente do qual um Saint-Just surgiu, está descrito, como em documentos sociológicos, nos romances de Restif de la Bretonne[1505]. Mas serão realmente documentos? A crítica literária criou certos clichês para definir o autor do *Paysan perverti*: "Rousseau de la crapule", "Pétrone du prolétariat", e essas definições fazem crer que os inúmeros romances de Restif apresentariam o panorama de perversão moral pré-revolucionária. Justamente o número das suas produções é um contra-argumento. Quem escreveu os 42 volumes dos *Contemporains*, os 23 volumes das *Françaises* e mais 147 volumes de *Parisiennes*, *Palais-Royal*, *Nuits de Paris*, etc., etc., não foi um realista; foi um grafomaníaco, um *paysan perverti* pela literatura, exteriorizando o pesadelo de uma imaginação *égarée*. Apesar de tudo isso foi Restif um escritor de grande talento; quando alcançou, como em *Monsieur Nicolas* ou em *La vie de mon père*, a realidade das suas próprias experiências, logo abandonou o pseudonaturalismo, revelando o sentimentalismo que constitui a base de toda a literatura pré-revolucionária. Restif de la Bretonne não é o gênio do proletariado urbano, então uma classe inteiramente nova; pertence ao proletarido rural jogado para as ruas da cidade; é um produto da revolução industrial, e nesse sentido ele é tão pré-romântico quanto o aristocrata Laclos. O que faltava ao jornalista autodidata do Palais Royal não era a cultura, mas a inteligência. Era um escritor instintivo, e por isso capaz de dizer coisas que os teóricos pré-românticos da "literatura instintiva" dissimularam. Mas por este caminho só era possível chegar até à decomposição da literatura, e não à revolução. Entre as condições da revolução estava a aliança entre o libertinismo pré-romântico dos sentimentos e o radicalismo consciente da inteligência.

Essa aliança anuncia-se – em parte realiza-se – em Diderot[1506]. A sua obra é tão imensa como incoerente: tratados filosóficos, defendendo o sensualismo, depois o materialismo; tratados estéticos, defendendo as doutrinas do pré-romantismo; 8 volumes de crítica de pintura; romances e contos brilhantes, espirituosos e licenciosos; dois dramas burgueses, cheios de sentimentalismo choroso; e enfim – *last not least* – a direção da *Enciclopédie*,

instrumento intelectual com o qual se prepara intelectualmente a Revolução. O panorama dá a impressão de um homem de ação, dirigindo pela atividade literária os destinos do século. Grande parte da sua obra foi, porém, publicada só depois da sua morte ou depois da Revolução ou mesmo na primeira metade do século XIX. Diderot, homem genial que se esgotou em fragmentos e sugestões, é menos uma força motriz da história intelectual do que um sintoma da situação à qual essa história chegara. A época conheceu-o mais como personalidade sugestiva, impressionante, assim como ele nos aparece hoje no documento mais precioso da sua vida, nas cartas a Sophie Volland; segundo este e outros documentos pessoais construiu Sainte-Beuve o retrato de Diderot, pequena mas perfeita obra de arte: Diderot, produto da *petite société* provinciana, tipo do pequeno-burguês francês com todas as suas qualidades e defeitos, trabalhador, generoso, sentimental, devasso, moralizante, plebeu, otimista, entusiasta, excelente *causeur* espirituoso. E assim teria sido a sua obra de improvisador genial, fragmentando-se em mil tentativas e projetos, espalhando por toda a parte ideias e germes, e nunca realizando uma obra coerente. O libertinismo de Diderot não deixa de ser significativo; é o complemento do seu sentimentalismo, às vezes tão choroso. A mesma mistura se encontra no pintor de que Diderot mais gostava, em Greuze, pintando uma jovem camponesa pobre, em lágrimas, mas não sem desnudar-lhe os seios. O sentimentalismo de Diderot, situando-se entre Richardson e Sterne, é um protesto contra as convenções morais em vigor, dirigindo-se sobretudo contra os resíduos do rigorismo jansenista. Diderot é o mais inglês entre os escritores franceses, quer dizer, o representante mais autêntico do pré-romantismo na França. Disso resulta também a sua nova sensibilidade artística, o senso das nuanças, das cores, luzes e sombras, tudo o que o predestinava a ser o primeiro grande crítico de arte francês; com Diderot começa a tradição francesa das relações íntimas entre a literatura e as artes plásticas, continuando-se nas relações entre Caylus e David, Baudelaire e Delacroix, Zola e Manet, Apollinaire e Picasso. Pré-romântico é o entusiasmo de Diderot, herança de Shaftesbury, do qual traduziu um *Essai sur le mérite et la vertu*. Mas isso foi em 1745, no começo da sua carreira literária, e Diderot evoluiu rapidamente: do deísmo de Shaftesbury chegou, através do sensualismo à maneira de Condillac, ao materialismo a Holbach. A seriedade do seu materialismo não

pode ser posta em dúvida; deduzindo daquela filosofia uma ética social e utilitarista, Diderot enquadra-se entre os precursores do socialismo; e assim o querem entender, hoje, os críticos marxistas: franceses e russos. Mas Diderot não foi realmente socialista, nem o seu materialismo é científico, nem o seu utilitarismo é técnico-econômico. A moral de Diderot é vagamente humanitária, o seu materialismo oferece aspectos de um vitalismo panteísta, e a sua política é a de um rebelde apaixonado, sem programa definido. É um pré-romântico; e é um individualista bem francês. Não pode dissimular a sua formação humanista, do colégio dos jesuítas de Langres. É, em suma, um intelectual pequeno-burguês.

A condição social de Diderot – pequeno-burguês que se torna intelectual – é decisiva. É o pequeno-burguês a serviço da grande burguesia – é a condição do "sobrinho de Rameau". A única obra completa e coerente de Diderot é o seu teatro, *Le fils naturel* e *Le père de famille* – o drama burguês; e justamente esta parte da sua obra foi de valor apenas efêmero, conseguiu o maior sucesso e está hoje irremediavelmente esquecida. Diderot pertence à classe que fará a Revolução e a perderá. Pequeno-burguês típico, embora genial, coube-lhe o destino de elaborar a teoria, sem continuá-la na ação. O instrumento intelectual da Revolução que Diderot criou, a *Enciclopédie,* tem hoje interesse histórico; mas representa o papel histórico de Diderot.

A *Encyclopédie*[1507] não marcou época na evolução das ciências. Mas é característico o grande espaço concedido à descrição dos *métiers* – hoje diríamos, da indústria. O intuito da obra foi o fomento técnico-econômico, como contribuição para quebrar o poder do absolutismo político e eclesiástico. Mas os "encyclopédistes" eram literatos "pré-românticos", pré-burgueses. O próprio D'Alembert[1508], autor do famoso *Discours préliminaire*, era mais estilista do que cientista. O elemento pré-romântico é representado, em fases diferentes, pelo sensualismo filosófico de Condillac[1509], pela crítica literária de Marmontel[1510] e pela economia fisiocrática de Quesnay[1511], na qual se refletem as revoluções agrária e industrial. Até o materialismo de Holbach[1512] é um sistema racionalisa, de origens no atomismo do século XVII e de relações apenas indiretas com os materialismos mecanicista e histórico do século XIX. Ao ambiente da *Encyclopédie*

pertence a propaganda anticlerical do abbé Raynal[1513], baseada na *leyenda negra* de Las Casas: uma grande "máquina" voltairiana, de erudição antiquada. E o célebre divulgador das discussões dos *philosophes* no estrangeiro, Grimm[1514], é um escritor aristocrático, um *causeur* do Rococó; a sua correspondência, com a qual informou príncipes e outros grandes senhores estrangeiros sobre os acontecimentos literários e "filosóficos" em Paris, constitui mais uma enciclopédia da época pré-revolucionária.

A consequência imediata da *Encyclopédie* já não era o anticlericalismo e sim a economia burguesa, nem o fortalecimento do anticlerismo, mas o apoio às ideias fundamentais da economia burguesa. Eis a conclusão que tirou Helvetius[1515]. Raynal afirmara que a missão cristã, a propaganda da fé, não passava de um pretexto hipócrita para escravizar os índios e indianos, apoderar-se dos seus bens e explorar comercialmente as colônias conquistadas; tirando-se as conclusões usuais contra a religião e o clero. Daí para o materialismo histórico era apenas um passo, que, no entanto, não foi dado. Helvetius tirou a conclusão contrária: os egoísmos e até os vícios são capazes de contribuir para o progresso técnico e econômico da humanidade. Nesse "imoralismo" – utilitário demais para se encontrar com o imoralismo aristocrático de Laclos – reconhece-se logo a doutrina de Mandeville, e algo das teorias de Adam Smith; com efeito, Helvetius, autenticado na sua qualidade de "classicista da Ilustração" como autor de um poema didático, *Le Bonheur*, é um burguês. Diderot, o intelectual profissional, indignou-se contra a obra póstuma dele, *De l'homme*, na qual Helvetius afirmara a igualdade intelectual de todos os homens; mas o defensor do egoísmo pretendera apenas reivindicar a igualdade das oportunidades, condição da concorrência pessoal dentro da economia liberal. Franklin tê-lo-ia compreendido melhor.

Helvetius será seguido, embora não citado, onde a burguesia vencer. Só em países que ainda se encontravam em fase pré-burguesa, as ideias econômico-psicológicas da *Encyclopédie* eram inadmissíveis. A imperatriz Catarina, da Rússia, de formação intelectual francesa, simpatizava com Voltaire e Diderot; correspondia-se com Grimm. Mas condenou à morte seu súdito Radichtchev[1516]. Influenciado pelas ideias de Raynal, o escritor russo escolheu a forma da *Sentimental Journey*, de Sterne, para descrever com naturalismo inédito e indignação contagiosa, na *Viagem de Petersburgo a*

Moscou, os sofrimentos dos servos, maltratados pelos latifundiários. Mal escapou à morte. Seu livro só pôde ser publicado na Rússia, depois da revolução de 1905. Em 1790 ainda era inadmissível denunciar na Rússia o que já se podia dizer francamente na Europa Ocidental.

Nas obras de Helvetius, assim como nos outros materialistas e semimaterialistas da *Encyclopédie*, a vontade de denunciar é mais forte do que a vontade de agir; certa frouxidão do pensamento e o estilo aristocrático de viver são sintomas da incapacidade do intelectualismo para quebrar os obstáculos do tradicionalismo feudal e eclesiástico. Para este fim precisava-se de um *élan* místico, de um primitivismo ingênuo, fornecido pelo pré-romantismo, armando as massas populares que deviam lutar pela vitória da burguesia. Essas circunstâncias e condições esclarecem-se melhor, acompanhando-se a evolução do pensamento revolucionário no mundo anglo-saxônico. Os escritores ingleses e americanos de que se trata já estão sob a influência de Rousseau; mas a cronologia não importa, porque a revolução americana é fenômeno paralelo ao rousseauianismo, enquanto que o jacobinismo inglês não teve consequências.

Os germes da democracia igualitária, existentes na constituição das comunidades calvinistas da Nova Inglaterra, só começaram a desenvolver-se no século XVIII, quando chegavam as ideias de Locke, Shaftesbury e dos deístas; Ethan Allen e Samuel Johnson, este, presidente do King's College, em New York, são pensadores cujo mérito pela preparação espiritual da revolução ainda não foi devidamente apreciado. Talvez com certa razão: sem mais outras influências, o seu pensamento só teria produzido, assim como na Inglaterra, um intelectualismo aristocrático, do qual Jefferson virá a ser o representante americano. Aquelas outras influências vieram da França[1517], e a sua contribuição é menos de ordem filosófica que de ordem moral. Tratava-se de derrubar o puritanismo; e influências francesas não se podem negar no primeiro grande antipuritano: Franklin[1518]. Como escritor, é inglês: o seu humorismo é uma edição simplificada, popular, do humorismo de Addison e Steele, e essa urbanidade, inédita entre os puritanos rudes, sugeriu a um crítico a definição de Franklin como "o primeiro americano civilizado". Está certo, se o conceito "civilização" inclui o utilitarismo, que é o traço característico do industrial e comerciante Benjamin

Franklin, escritor pedagógico, rebelde contra o tirânico rei da Inglaterra e inventor do fogão econômico e do para-raios –

“Eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis.”

A coragem revolucionária de Franklin, empregada aliás em negociações parlamentares e diplomáticas, tem a mesma origem que os seus sucessos técnicos e comerciais: trata-se de puritanismo secularizado. Mas este modelo do burguês econômico e empreendedor era um deísta de pouca fé, e a pesquisa da sua vida particular revelou surpreendentes vestígios de libertinismo. O grande plebeu gostava da vida de Paris, embora afetasse simplicidade rousseauiana.

A influência francesa torna-se preponderante em Thomas Paine[1519], o inglês agitado, rousseauiano revolucionário; o mais poderoso jornalista da revolução americana criando a frase inesquecível que inicia *The american Crisis*: “These are the times that try men’s souls.” A alma do revolucionário Paine era a de um fundador de seita. Veio do quakerismo, e o título *The Age of Reason* encobre uma *true theology*, uma nova religião da humanidade. Nada de utilitarismo; e daí o triste fim de Paine na América libertada. Na sua terra natal inglesa realizou-se a mesma transição, do *élan* místico ao utilitarismo, à maneira inglesa, sem se precisar de revoluções. William Godwin[1520] é como um denominador comum das tendências do fim do século. Veio do calvinismo mais estreito, libertou-se pela leitura de Holbach e Helvetius, imbuiu-se de “imoralismo”, que ressurgirá em suas filhas Mary, segunda esposa de Shelley, e Clara, amante de Byron; para a propaganda das suas ideias de anarquismo comunista escolheu, em *Caleb Williams*, a forma do romance, mas não do romance revolucionário-pornográfico de Restif de la Bretonne, e sim a forma realmente popular do romance “gótico”. *Caleb Williams* é o primeiro romance policial. Depois de tudo isso, já não causa estranheza a forte veia de sentimentalismo nesse revolucionário rubro; e a “General Virtue and Happiness”, no título dos seus *Principles of Political Justice*, pressagiam imediatamente a “felicidade do maior número possível” do utilitarista Bentham. Anarquismo e liberalismo são

expressões da mesma mentalidade nos pequenos e grandes burgueses; e estes serviram-se do anarquismo daqueles para fazer a Revolução.

Jean-Jacques Rousseau[1521] é um dos raros homens que conseguiram modificar a face deste mundo. Os seus escritos, outrora famosíssimos e divulgadíssimos, são hoje pouco lidos, porque já não é preciso lê-los; a forma envelheceu e o conteúdo pertence ao pensamento comum da humanidade. Rousseau tornou-se um símbolo, como um hino ou uma bandeira. O escritor mais emocional de todos os tempos virou objeto de entusiasmos e ódios, ambos emocionais. Nunca o vencerão nem possuirão, se não for possível "racionalizá-lo", analisar o "símbolo".

Rousseau atacou o progressismo, o materialismo e o racionalismo de uma civilização inteira. Na tese proposta à Academia de Dijon, sobre o valor civilizador das ciências e artes, Rousseau levantou-se contra todas as convenções sociais, morais e políticas – contra as convenções impostas pelos poderes estabelecidos, e igualmente contra as novas, nas quais a *Intelligentzia* revolucionária de então pretendeu basear o progresso da humanidade. As reivindicações revolucionárias do resto da sua obra constituem apenas as conclusões desse seu primeiro desafio: no *Discours sur l'inégalité*, contra a ordem social; na *Nouvelle Héloïse*, contra a ordem moral; no *Contrat social*, contra a ordem política. E tão sistemática era essa revolta que não deixava de pensar no futuro e no instrumento mais poderoso da formação do futuro, na pedagogia sistemática: no *Émile*, bíblia da educação segundo a natureza, a própria Natureza é chamada como aliada para inverter os valores da civilização artificial, estabelecendo-se nova ordem da liberdade e felicidade geral. A base dessa visão radiante do futuro é um pessimismo negro: Rousseau julgava a humanidade ameaçada pela decadência. Filho do século da *philosophie*, explicou a decadência pela corrupção moral. O calvinista de Genebra, convertido ao deísmo sentimental, nunca deixou de ser perseguido pela reminiscência do dogma do pecado original; resolveu o problema da decadência pelo mesmo dogma às avessas, afirmando a bondade original do homem: o dogma em que se baseia a doutrina da soberania do povo e da democracia.

A democracia é hoje um "lugar-comum", mas a qualidade de lugar-comum ainda não é garantia da verdade. O resultado da vitória incontestável de Rousseau – vivemos num mundo democrático – não teria sido

uma nova ordem, mas uma nova anarquia. Rousseau teria legado ao mundo a mesma anarquia moral e sentimental que perturbou sua própria vida: plebeu, aprendiz de relojoeiro, revoltado e fugitivo, convertido ao catolicismo e amante de madame de Warens e depois de outras grandes damas, doméstico maltratado, músico sentimental na solidão das Charmettes, reconvertido ao deísmo, marido da criada analfabeta Thérèse Levasseur, padrasto cruel dos próprios filhos, literato profissional, experimentando toda a sorte de glórias, desilusões e humilhações, fugitivo do país, expulso da Suíça e da Inglaterra, enfim vítima da mania de perseguição – o retrato do plebeu psicopatológico é tanto mais impressionante porque a testemunha principal é o próprio Jean-Jacques Rousseau, o autor das *Confissões*. Essa autobiografia espantosa, ou melhor, esse grande *plaidoyer* perante a posteridade, é o livro mais sincero e mais hipócrita, mais humilde e mais orgulhoso, mais franco e mais confuso do mundo. Através das frases retumbantes em favor da simplicidade natural e da inocência da vida campestre revelam-se as perversões de um libertino vulgar, que se impõe, no entanto, pela eloquência torrencial. "Impõe" no sentido mais exato da palavra; porque esse grande democrata, o teórico da *volonté générale*, a identifica calmamente com as suas próprias doutrinas. As *Confissões* são um livro de importância histórica tão grande como as *Confissões* de Santo Agostinho: duas autobiografias que anunciam e terminam a agonia de duas civilizações, pelo desmoronamento total de todos os valores. Somente que Rousseau não foi um santo.

Seria este o libelo da acusação no processo histórico, no qual Rousseau foi promotor público e é réu. Mas a acusação dos antirrousseauianos não é menos apaixonada do que foi o libelo do próprio Rousseau contra a civilização aristocrática. A democracia rousseauiana é um fato do mundo moderno; e fatos são obstinados. Não vivemos no paraíso, isto é certo; mas nem sequer os próprios antirrousseauianos poderiam viver e respirar livremente num mundo antirrousseauiano. A árvore genealógica da democracia é muito mais antiga do que a do plebeu Rousseau, e a vitória das suas ideias baseia-se em fatos da evolução social e econômica que ele em parte ignorava e em parte não foi capaz de prever. Não foi a ideologia de Rousseau que modificou a face deste mundo; foi o seu verbo que exprimiu literariamente a modificação. Ele mesmo foi um inibido – eis a fonte da anarquia na

sua alma – e o ressentimento foi a fonte da atividade literária que constitui o próprio conteúdo da sua vida.

Rousseau não agiu; escreveu. É preciso interpretá-lo e julgá-lo como escritor que era. Na literatura também Rousseau é o grande revolucionário. Renovou os gêneros e formas que encontrou, e a originalidade do seu vocabulário, da sua frase, da sua composição, é o critério mais seguro da grande revolução que ele operou no meio das ideologias, com todas as consequências no terreno da ação. A análise literária não precisa considerar a ambiguidade confusa do Rousseau entre o entusiasmo exaltado de profeta da democracia e o pessimismo desesperado do paranoico; resolver essa contradição é da competência da psicologia e da psicopatologia. É verdade que a mesma ambiguidade se apresenta, em Rousseau, no terreno ideológico, entre o pessimismo da diagnose da decadência e o otimismo da fé na bondade humana; por isso se podem referir a Rousseau os democratas liberais e, igualmente, os democratas totalitários[1522]. Nesta reunião de elementos racionalmente incompatíveis, reside o caráter irracional, emocional, romântico, da literatura de Rousseau. "Romântico" é ele até no sentido do romanesco, ao ponto de confessar: "Le pays des chimères est le seul digne d'être habité." Rousseau não tomara conhecimento de Cervantes. Os seus livros são romances de cavalaria, as suas soluções de problemas são desfechos de ficcionista – Faguet teve razão ao dizer: "Jean-Jacques Rousseau, romancier français..." Mas o defeito enorme dessa definição é o desprezo manifesto pelo gênero. O romance do século XVIII é o veículo mais poderoso da secularização das ideias religiosas das épocas precedentes – Richardson secularizou o puritanismo. O motivo do caráter romanesco – e portanto emocional – da literatura de Rousseau é a dificuldade que já se encontrara no dogma dos seus antepassados calvinistas: entre o terror da reprovação do homem corrupto e o orgulho da predestinação do homem eleito produziu-se um *état d'âme* ambíguo, insuportável. Os calvinistas resolveram o problema confiando na decisão arbitrária do tirânico "Deus absconditus", decisão que se manifesta no sucesso social e econômico. O plebeu Rousseau devia confiar-se a uma divindade menos dura, à força misteriosa da Natureza que sabe encontrar o caminho certo para todos. Só é preciso confiar-se realmente a ela, deixar crescer os germes da bondade original na alma, desde a infância. E esta é a fé que Rousseau tem em comum

com os calvinistas anglo-saxônicos, a fé na onipotência da educação. Neste sentido renovou um gênero literário do Barroco, o "espelho dos príncipes"; o *Émile* é o "espelho do homem comum", o livro da educação do povo soberano. Na ideia de uma educação segundo a natureza influiu, diretamente ou indiretamente, a pedagogia de Comenius; e esta baseia-se naquela mesma ideia de autodeterminação que a doutrina protestante do "contrato social', a qual encontrou a expressão definitiva no *Contrato Social*: o último dos vários grandes tratados políticos escritos entre a revolução inglesa e a revolução francesa. Com a diferença de que a base teológica do antigo Direito natural já não existe em Rousseau; é substituída pela *volonté générale* do povo, que não precisa de argumentos razoáveis, porque sempre acerta instintivamente. Os traços do tirânico "Deus absconditus" do dogma calvinista não desapareceram de todo nessa *volonté générale*, que é capaz de esmagar as minorias recalcitrantes. Por outro lado, a segurança dos instintos irracionais liga-se ao sentimentalismo da época, revelando-se agora como germe de decomposição de todos os cânones razoáveis, inclusive os da moral. *La Nouvelle Héloïse* é a consequência revolucionária do romance richardsoniano; tem mesmo a forma epistolar desse gênero. O sentimento subjetivo deixa subsistir apenas os instintos da *volonté générale*, da harmonia despótica de inúmeros indivíduos emocionalmente agitados. É a única forma da sociedade na qual – a natureza deu a todos os mesmos instintos – a desigualdade desaparece; todos são iguais, e o plebeu enjeitado Rousseau também terá o seu lugar nesta sociedade. Eis o motivo do maior dos seus romances sentimentais, as *Confissões*.

Para a exposição literária desses complexos achou Rousseau o único método adequado: não a argumentação lógica, mas a persuasão retórica, aplicada já na tese endereçada à Academia de Dijon, cuja leitura ainda hoje é capaz de empolgar o leitor. A literatura de Rousseau satisfaz a todas as definições da retórica: nas *Confissões*, a *mise-en-scène* dramática da própria personalidade; na *Nouvelle Héloïse*, a "lógica do coração"; nos tratados, a eloquência do tribuno; e até nos trechos de descrição da natureza a eloquência do solitário, recitando monólogos às montanhas, aos lagos e à lua. A eloquência, no sentido tão amplo, é o meio soberano de expressão do pré-romantismo. Foi isso que os franceses sentiram em Rousseau como renovação da eloquência de Bossuet – Rousseau, o "Bossuet da Igreja da

Democracia" – e o que Brunetière definiu como a primeira fase da transformação da eloquência francesa em poesia lírica; a segunda fase será representada por Chateaubriand, o Rousseau aristocrático; a terceira por Hugo, o Rousseau da poesia. Sainte-Beuve, o crítico do romantismo, definiu o serviço prestado por Rousseau à língua francesa: "Il y a mis du vert."

Esse *vert* não é inteiramente francês, e eis o outro defeito daquela definição de Rousseau como *romancier français*. O subjetivismo revolucionário de Rousseau explica-se pela sua condição de estrangeiro – em todos os sentidos – na França aristocrática e católica: Rousseau é plebeu, protestante e suíço. Como suíço, descobriu a natureza selvagem, melancólica e terrível dos lagos e montanhas. A natureza suíça inspirou-lhe a maneira de encarar com melancolia pré-romântica a sociedade e o Universo, assim como o pré-romantismo inglês teve a sua fonte de inspiração nas montanhas e lagos da Escócia. A sua condição de plebeu, filho da cidade de Genebra, meio industrializada, humilhado na França agrária, despertou em Rousseau algo como uma consciência de classe proletária; e isso deu, afinal, sentido social ao populismo da literatura pré-romântica. Enfim, o seu protestantismo criou a imagem do homem predestinado para grandes coisas naquela paisagem da revolução industrial. Mas não era o calvinismo dos patrícios grandes-burgueses das cidades, e sim uma vaga religiosidade mística, sentimental. É verdade que o protesto rousseauiano contra o racionalismo corresponde ao protesto do protestantismo fideísta contra o intelectualismo da escolástica católica. Mas a religião de Rousseau também é, como religião de plebeu, primitiva; corresponde antes ao cristianismo "puro", simplificado – "como o dos primeiros cristãos" – dos místicos revolucionários da época da Reforma. Devia ser assim, porque a situação do povo, em meio da crise agrária do século XVI, se parecia bastante com a situação do povo em meio da crise agroindustrial do século XVIII. De tudo isso resulta ser o idílio de Rousseau revolucionário – os germes estavam, talvez, em Gray e vários outros. Revolucionário é o entusiasmo de Rousseau, shaftesburyano de origem e jacobino nas conclusões; mais do que com o filósofo inglês parece-se Rousseau com os entusiastas do exército de Cromwell; é um sectário. A sua fé é tão grande que vence ao desespero inato. Pretende e consegue renovar tudo: a sociedade, pela revolução, o amor, pelo sentimento, o próprio homem, pela educação. E não falta a

mistura – tão frequente nos movimentos místicos – entre sentimentalismos das expressões e libertinismo dos atos. Sem esse libertinismo inegável, Rousseau não teria sido o que foi, o homem entre Franklin e Restif de la Bretonne. O "libertinismo", no sentido pré-romântico, confere ao radicalismo ideológico da *Encyclopédie* o "*élan* vital" que leva à Revolução.

Rousseau é o tipo do "estrangeiro subversivo" que imigra clandestinamente para conspirar contra a ordem estabelecida – o espantalho dos policiais de todos os tempos. Mas este estrangeiro subversivo, profeta da utopia proletária, iniciou, pelo poder da sua eloquência ideológica, o século da burguesia – destino já preestabelecido da França de *ce grand roi bourgeois*. Rousseau não foi o Messias ou o Lúcifer de um estado definitivo da sociedade, mas o ideólogo de uma fase transitória. Rousseau é o plebeu a serviço da revolução burguesa. É o representante do povo que fez, fisicamente, a revolução da qual só a burguesia se aproveitará. A essa ambiguidade da sua situação histórica corresponde o caráter vago, emocional, da sua ideologia, que já não é pré-romântica, e sim romântica. A história do romantismo é a história das fases da dissolução da aliança entre o liberalismo burguês e a democracia popular. Por isso, Rousseau sobrevive, literariamente, como criador dos *slogans* do chamado "liberalismo democrático" – liberalismo da pequena burguesia – e aparece, ao mesmo tempo, entre os precursores – dos mais vagos – do socialismo. Nessa situação histórica de Rousseau reside o mistério da repercussão enorme da sua ideologia e do esquecimento relativo da sua obra literária. O destino do orador, como o do ator, é assim: exercer a influência mais intensa, desaparecendo, depois, para sempre.

Rousseau é orador. Mas a eloquência de Rousseau não é só e nem sempre é romântica e revolucionária, "Marseillaise" em prosa. Na sua eloquência existe também uma massa de herança classicista, que o autodidata adquirira, as alusões mitológicas e históricas, o período bem construído – o barrete frígio do jacobino é uma reminiscência grega. Em Rousseau já existem e coexistem os elementos do heroísmo plutárquico da Gironde, do terrorismo espartano de Robespierre e Saint-Just, da monarquia neo-romana de Napoleão; as pregas da capa de jacobino e as dobras da capa do imperador da burguesia. No pseudoclassicismo retórico de Rousseau já se adivinha o novo, o último classicismo, o do *Empire* de Napoleão e da burguesia vitoriosa.

1335 M. Lamm: *Upplysningstidens Romantik.* 2 vols. Stockholm, 1918/1920.
P. Van Tieghem: *Le préromantisme.* 3 vols. Paris, 1948.

1336 J. Texte: *Jean-Jaques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire. Étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIIIe siècle.* Paris, 1895.
D. Mornet: *Le romantisme en France au XVIIIe siècle.* Paris, 1912.

1337 Edição crítica do vol. V das *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* do abbé Prévost por M. E. J. Robertson, Paris, 1927.

1338 A questão das relações entre Marivaux e Richardson é estudada em: H. S. Hughes: "Translations of 'Vie de Marianne' and their Relation to Contemporary English Fiction". (In: *Modern Philology,* XV, 1917.)

1339 C.-E. Engel: *L'abbé Prévost en Angleterre.* Paris, 1939.

1340 Cf. os últimos parágrafos do capítulo "O rococó".

1341 Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, 1671-1713.
Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times (1711).
B. Rand: *The Life, Letters and philosophical Regimes of Shaftesbury.* London, 1900.
J. M. Robertson: *Shaftesbury.* London, 1907.
E. Tiffany: *Shaftesbury as Stoic.* New York, 1923.
R. L. Brett: *The Third Earl of Shaftesbury. A Study in Eighteenth-Century Theory.* London 1950.

1342 M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España.* Vol. III. Madrid, 1891.
B. Croce: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (p. II). 6.ª ed. Bari, 1928.

1343 I. G. Robertson: *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century.* Cambridge, 1923.

1344 H. Wolf: *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs.* Leipzig, 1923.
E. Zilsel: *Die Entstehung des Geniebegriffs.* Tuebingen, 1926.
P. Grappins: *La théorie du Génie dans le Préclassicisme allemand.* Paris, 1952.

1345 Jean-François de La Harpe, 1739-1803.
Warwick (1763); *Philoctète* (1783); *Coriolan* (1784); *Virginie* (1786); etc.
Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne (1799/1805).
C.-A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi.* Vol.V.

1346 *Sir* Philip Francis, 1740-1818.
"Letters of Junius" (publ. no *Public Advertiser,* janeiro de 1769 até janeiro de 1772).
Edição por C. W. Everett. London, 1927 (com introdução, contestando a autoria de Francis).
A tese de autoria de Francis, afirmada desde 1813 por John Taylor, já conta com o apoio de Th. B. Macaulay no ensaio sobre Warren Hastings, 1841.

1347 Charles Churchill, 1731-1764.
Rosciad (1764); *Prophecy of Famine* (1763); *Epistle to William Hogarth* (1763); *Gotham* (1764).
F. Putschi: *Charles Churchill, sein Leben und seine Werke.* Wien, 1909.

1348 Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, 1741-1794.
Pensées, maximes et anecdotes (1803).
Edição das *Maximes et Pensées* por A. Van Bever, Paris, 1923, e dos *Caractères et anecdotes* por A. Van Bever. Paris, 1924.
M. Pellisson: *Chamfort, étude sur sa vie, son caractère et ses écrits.* Paris, 1895.
J. Teppe: *Chamfort, sa vie, son oeuvre, sa pensée.* Paris, 1950.

1349 Gabriel-Honoré de Riquetti, comte de Mirabeau, 1749-1791.
Discursos: "Sur le veto" (1 de setembro de 1789); "Sur la contribuition du Quart" (26 de setembro de 1789); "Sur le drapeau tricolore" (21 de outubro de 1790); "Sur la constitution civile du clergé" (novembro de 1790, janeiro de 1791); "Sur l'émigration" (fevereiro de 1791), etc.
Edição dos discursos por L. Lumet, Paris, 1912.
E. Rousse: *Mirabeau.* Paris, 1891.
Cl. Ferval: *La jeunesse de Mirabeau.* Paris, 1936.

1350 Paul-Louis Courier, 1772-1825.
"Pétition aux deux Chambres" (1816); "A Messieurs les juges du Tribunal de Tours" (1818); "Simple discours de Paul-Louis Courier, vigneron de la Chavonnière" (1821); "Pamphlet des pamphlets" (1824); etc. – tradução de *Daphnis et Chloé,* de Longos (1810).
Edição por R. Gaschet, 2 vols., Paris, 1925.
R. Gaschet: *La jeunesse de Paul-Louis Courier.* Paris, 1911.
R. Gaschet: *Paul-Louis Courier et la Restauration.* Paris, 1913.
P. Arbelet: *Trois solitaires.* Paris, 1934.

1351 P. Benito Jerónimo Feijóo, 1676-1764.
Teatro crítico universal (1726/1739); *Cartas eruditas y curiosas* (1742/1760).
Edição de textos seletos por A. Millares Carlo (Clásicos Castellanos) e na Biblioteca de Autores Españoles, vol. LIV.
M. Morayta: *El P. Feijóo y sus obras.* Valencia, 1913.
G. Delpy: *L'Espagne et l'esprit européen. L'Oeuvre de Feijóo.* Paris, 1936.
A. Ardao: *La filosofía polémica de Feijóo.* Buenos Aires, 1964.

1352 Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues, 1715-1747.
Introducion à la connaissance de l'esprit humain, suivie de Réflexions et Maximes (1746). Edição por P. Varillon, 3 vols., Paris, 1929.
C.-A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi.* Vols. III, XIV.
M. Wallas: *Vauvenargues.* Cambridge, 1928. G. Lanson: Le marquis de Vauvennargues. Paris, 1930.
G. Lanson: *Le marquis de Vauvenargues*. Paris, 1930.
F. Vial: *Une philosophie et une morale du sentiment. Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues.* Paris, 1938.

1353 Ferdinando Galiani, 1728-1787.
Della moneta (1750); *Dialogues sur le commerce des blés* (1770); etc.
Edição das obras por F. Diaz e L. Guerci, Napoli, 1975.
Edição da Correspondência por L. Perey e G. Maugras, 2 vols., Paris, 1881.
F. Nicolini: *Il pensiero dell' abate Galiani.* Bari, 1909.
W. Biermann: *Der abbé Galiani als Politiker, Nationalökonom und Philosoph.* Berlin, 1912.
M. Palmarocchi: *Ferdinando Galiani e il suo secolo.* Roma, 1930.

1354 Georg Christoph Lichtenberg, 1742-1799.
Aphorismen (1800).
E. Bertram: *Georg Christoph Lichtenberg.* Bonn, 1919.
W. Grenzmann: *Georg Christoph Lichtenberg,* Salzburg, 1938.
O. Deneke: *Lichtenbergs Leben.* Muenchen, 1943.
P. Rippmann: *Werk und Fragment. Georg Christoph Lichtenberg als Schriftsteller.* Bern, 1954.

1355 Cf. nota 1521 e:
J. Charpentier: *Jean-Jacques Rousseau ou le démocrate par dépit.* Paris, 1931.

1356 Marie de Vichy, marquise Du Deffand, 1697-1780.
Correspondance (1809).
C.-A. Sainte Beuve: *Causeries du Lundi.* Vols. I, XIV.
Cl. Ferval: *Madame Du Deffand. L'Esprit et l'amour au XVIIIe siècle.* Paris, 1933.

1357 Julie de Lespinasse, 1732-1776.
Lettres (1809).
C.-A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi.* Vol. II.
A. Beaunier: *La vie amoureuse de Julie de Lespinasse.* Paris, 1925.

1358 A. Monglond: *Le préromantisme français.* Vol. I. Paris, 1930.

1359 J. U. Nef: *War and Human Progress. An Essay on the Rise of Industrial Civilization.* London, 1950.

1360 H. A. Beers: *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century.* London, 1899.

1361 M. Reynolds*: The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth.* 2.ª ed. Chicago, 1909.
B. Willey: *The Eighteenth-Century Background.* London, 1940.
J. Arthos: *The Language of Nature Description in XVIIIth Century Poetry.* Ann Arbor, 1949.

1362 James Thomson, 1700-1748.
The Seasons (1726/1730): *The Masque of Alfred* (1740); *The Castle of Indolence* (1748). Edição por J. L. Robertson, Oxford, 1908.
W. Bayne: *James Thomson.* Edinburg, 1898.
G. C. Macaulay: *Thomson.* London, 1908.
E. Cory: "Seasons, Thomson and Romanticism". (In: *Publications of the modern Languages Association,* 1911.)
A. H. Thomson: "Thomson". (In: *The Cambridge History of English Literature.* Vol. X. 2.ª ed. Cambridge, 1921.)
A. D. Mc Killop: *The Background of Thomson's "Seasons".* Minneapolis, 1942.

1363 Christian Braunman Tullin, 1728-1765.
En Maidag (1758).
Henr. Jaeger: "En Kristiania-poet fra forrige aarhundrede". (In: *Literaturhistoriske Pennetegninger.* Kjoebenhavn, 1878.)
Fr. Bull: *Fra Holberg til Nordal Brun.* Oslo, 1916.

1364 W. G. Johnson: *Thomson's Influence on Swedish Literature in the Eighteenth Century.* Urbana Ill., 1936.

1365 Cf. "O rococó", nota 1177.

1366 Johan Gabriel Oxenstjerna, 1750-1808.
Dagens stunder (1785).
M. Lamm: *Johan Gabriel Oxenstjerna.* Stockholm, 1911.

1367 Giovanni Meli, 1740-1815.
Bucolica (Primavera, Està, Autumnu, Invernu; 1787*).*
Edição por E. Alfano, 2 vols., Palermo, 1914/1915.
G. A. Cesareo: *La vita e l'arte de Giovanni Meli.* Palermo, 1924.

1368 M. M. Cameron: *L'influence de "Saisons" de Thomson sur la poésie descriptive in France.* Paris, 1927.

1369 K. Gjerset: *Der Einfluss von James Thomsons Jahreszeiten auf die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts.* Heidelberg, 1898.

1370 Barthold Heinrich Brockes, 1680-1747.
Irdisches Vergnügen in Gott (1721-1748); — Edição de poesias escolhidas por R. Delius, Braunschweig, 1917.
Traduções: *Strage degli Innocenti* de Marino (1715); *Essay on Man* de Pope (1740); *Seasons* de Thomson (1745).
G. Zanton: *Barthold Heinrich Brockes.* Firenze, 1927.
K. Lohmeyer: *Brockes in seinen Gedichten.* Hamburg, 1934.

1371 Ewald von Kleist, 1715-1759.
Der Frühling (1749); *Ode an die preussiche Armee* (1757); *Cissides und Paches* (1759).
A. Chuquet: *Études de littérature allemande.* Vol. II. Paris, 1902.
H. Guggenbuehl: *Ewald von Kleist.* Zuerich, 1948.

1372 Cf. "O rococó", nota 1173.

1373 P. Van Tieghem: "Les idylles de Gessner et le rêve pastoral". (In: *Le Préromantisme. Études d'historie littéraire europénne.* Vol. II. Paris, 1948.)

1374 W. Empson: *Some Versions of Pastoral.* London, 1936.

1375 William Collins, 1721-1759.
Odes on Several Descriptive and Allegorical Subjects (1746).
Edições por M. Thomas, 3.ª ed., London, 1894, e por E. Blunden, London, 1929.
H. W. Garrod: *Collins.* Oxford, 1928.
A. S. P. Woodhouse: "Collins and the Creative imagination". (In: *Studies in English.* Toronto, 1931.)
E. G. Ainsworth: *Poor Collins. His life, His Art and His Influence.* Ithaca, N. Y., 1937.
F. Rota: *William Collins,* Padova, 1953.

1376 Thomas Gray, 1716-1771.
Six Poems (1753); *Pindaric Odes* (1757); *Poems* (1768).
Edições das poesias por A. F. Bell, Oxford, 1915, e por A. L. Poole, Oxford, 1948.
E. Gosse: *Gray.* London, 1882.
A. L. Reed: *The Background of Gray's Elegy. A Study in the Taste of Melancholy Poetry, 1700-1750.* New York, 1924.
R. Bartin: *Essai sur Thomas Gray.* Paris, 1934.

R. W. Ketton-Cremer: *Thomas Gray, a Biography*. London, 1935. (2.ª ed., Cambridge, 1955.)

1377 Cf. nota 1452.

1378 George Crabbe, 1754-1832.
The Village (1783); *The Parish Register* (1807); *The Borough* (1810); *Tales of the Hall* (1819).
R. Huchon: *Un poète réaliste anglais, George Crabbe.* Paris, 1906.
J. H. Evans: *The Poems of George Crabbe.* London, 1933.
L. Haddakin: *The Poetry of Crabbe.* London, 1955.

1379 Ludwig Christian Hoelty, 1748-1776.
Gedichte (1782-1783).
H. Ruete: *Hoelty, sein Leben und Dichten.* Guben, 1883.
E. Albert: *Das Naturgefühl Hoelty's.* Bonn, 1910.

1380 Friedrich Müller, dito Maler Müller, 1749-1825.
Idílios: *Die Schafschur* (1775); *Das Nusskernen* (1775); etc.
Tragédias: *Fausts Leben dramatisiert* (1778); *Niobe* (1778); *Golo and Genoveva* (1781).
Edição dos idílios por O. Heuer, 3 vols., Leipzig, 1914.
W. Oeser: *Maler Müller.* Berlim, 1925.

1381 Cf. nota 1468.

1382 Gaspar Melchior de Jovellanos, 1744-1811.
Poesias (na edição das Obras, vol. I, Barcelona, 1839); *El delincuente honrado* (1773); *El informe en el expediente de Ley Agraria* (1795).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vols. XLVI, L.
G. Gonzalez Blanco: *Jovellanos, su vida y su obra.* Madrid, 1911.
Azorín: "Un poeta". (In: *Clásicos y Modernos.* Madrid, 1913.)
Fr. Ayala: *Jovellanos, su vida y su obra.* Buenos Aires, 1945.

1383 Albrech von Haller, 1708-1777.
Versuch schweizerischer Gedichte (1732); a 2.ª ed., de 1734, contém, entre outros poemas novos, *Die Alpen;* 11.ª ed., 1777; *Usong* (1771); *Alfred* (1773).
Edição por H. Maync, Leipzig, 1923.
St. D'Irsay: *Albrecht von Haller. Eine Studie zur Geistesgeschichte der Aufklärung.* Leipzig, 1930.
Ad. Haller: *Albrecht von Haller's Leben.* Bern, 1954.

1384 J. W. Draper: *The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism.* New York, 1929.

1385 Robert Blair, 1690-1746.
The Grave (1743).
C. Mueller: *Robert Blair's Grave und die Grabes-und Nachtdichtung,* Jena, 1909.

1386 Edward Young, 1683-1765.
Busiris (1719); *The Revenge* (1721); *The Brothers* (1728); *Love of Fame, or the Universal Passion* (1728); *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (1742/1745); *Conjectures on Original Composition* (1759).
Edição dos *Night Thoughts* por G. Gilfillan, Edinburg, 1853.
W. Thomas: *Le poète Edward Young.* Paris, 1901.
H. C. Shelley: *The Life and Letters of Edward Young.* London, 1914.
H. Mutschmann: *Englische Kultur in sprachwissenschaftlicher Deutung.* Leipzig, 1936.
K. Laux: *Das pseudoklassizistiche und das romantische in Edward Young's Night Thoughts.* Muenchen, 1938.

1387 James Hervey, 1714-1758.
"Meditations among the Tombs" (in: *Meditations and Contemplations,* vol. I, 1746); "Contemplations on the Night" (in: *Meditations and Contemplations,* vol. II, 1747).
L. Tyerman: *The Life and Times of Wesley.* Vol. I. London, 1870.

1388 P. Van Tieghem: "La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIIIe siècle". (In: *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire europeenne.* Vol. II. Paris, 1948.)

1389 J. Barnstorff: *Youngs Nachtgedanken und ihr Einfluss auf die deutsche Literatur.* Bamberg, 1895.
J. L. Kind: *Edward Young in Germany.* New York, 1906.

1390 G. Muoni: *Poesia notturna preromantica*. Milano, 1908.

1391 Cf. "O último classicismo", nota 1604.

1392 Cf. "O último classicismo", nota 1603.

1393 José Cadalso y Vázquez, 1741-1782.
Cartas marruecas (1793); *Noches lúgubres.* (In: *Obras,* edição de 1803, vol. III.)
Edição: *Biblioteca de Autores Españoles,* vol. LXI.
J. Tamayo Rubio: *"Cartas marruecas". Estudio crítico.* Granada, 1927.
G. Díaz Plaja: *Introducción al estudio del romanticismo español.* Madrid, 1936.

1394 F. Baldensperger: "Young et ses Nuits en France". (In: *Études d'histoire littéraire.* Paris, 1907.)

1395 Cf. nota 1430.

1396 Cf. nota 1363.

1397 Philip Freneau, 1752-1832.
Poems (1786), *Poems Whitten Between the Years 1768 and 1794* (1795).
Edição por L. F. Pattee, 3 vols. Princeton, 1902/1907, edição crítica por H. H. Clark, New York, 1929.
P. E. More: "Freneau". (In: *Shelburne Essays,* vol. V. New York, 1908.)
F. L. Pattee: "The Modernness of Freneau". (In: *Side Lights on American Literature.* New York, 1922.)
H. H. Clark: Introdução da edição citada.
L. Leary: *That Rascal Freneau. A Study in Literary Failure.* New Brunswick, 1941.

1398 William Cullen Bryant, 1794-1878.
Thanatopsis (1817); *Poems* (1821); *The Fountain and Other Poems* (1842); etc.
P. Godwin: *A Biography of William Cullen Bryant.* 2 vols. New York, 1883.
J. Bigelow: *William Cullen Bryant.* Boston, 1890.
W. A. Bradley: *William Cullen Bryant.* New York, 1905.

1399 Emanuel Swedenborg, 1688-1772.
Arcana Coelestia (1749); *De Coelo et de Inferno* (1758); *The nova Hierosolyma* (1758); etc.
M. Lamm: *Swedenborg.* 2.ª ed. Stockholm, 1925.
E. Benz: "Immanuel Swedenborg als geistiger Wegbereiter des deutschen Idealismus und der deutschen Romantik". (In: *Deutsche Vierteljahrsschrift fuer Literaturwissenschaft,* 1941.)

1400 Fr. Heer: *Europaeische Geistesgeschichte.* Stuttgart, 1953.

1401 Gottfried Arnold, 1666-1714.
Die erste Liebe, das ist die wahre Abbildung der ersten Christen nach ihrem lebendigen Glauben und heiligen Leben (1696); *Unpartheyische Kirchen-und Ketzerhistorie* (1699).
E. Seeberg: *Gottfried Arnold.* Berlin, 1923.

1402 Miguel de Molinos, 1627-1696.
Guia espiritual (1675).
P. Dudon: *Le quiétiste espagnol Molinos.* Paris, 1921.

1403 Jeanne-Marie Bouviers de la Mothe Guyon, 1648-1717.
Le moyen court et très facile de faire l'oraison (1685).
M. Masson: *Fénelon et Mme. Guyon.* Paris, 1907.

1404 E. Seillière: *Madame Guyon et Fénelon, précurseurs de Jean-Jacques Rousseau.* Paris, 1918.

1405 Pierre Poiret, 1646-1719.
Fundamenta atheismi eversa (1685); etc.
M. Wieser: *Peter Poiret, der Vater der romantischen Mystic in Deutschland.* Berlin, 1932.

1406 M. Waldberg: *Zur Entwickungsgeschichte der schönen Seele bei den spanischen Mystikern.* Berlin, 1910.
M. Wieser: *Der sentimentale Mensch, gesehen aus der Welt hollaendischer und deutscher Mystik im 18. Jahrhundert.* Berlin, 1924.

1407 Gerhard Tersteegen, 1697-1769.
Geistliches Blumengärtlein inniger Seelen (1727); etc.
J. Zwetz: *Die dichterische Persöenlichkeit Tersteegens.* Jena, 1915.
F. Forsthoff: "Tersteegen Mystik". (In: *Monatshefte für rheinische Kirchengeschichte,* XII/XIV, 1918/1920.)
G. Wolter: *Tersteegen's geistliche Lyrik.* Marburg, 1929.

1408 Br. Bauer: *Der Einfluss des englischen Quakertums auf die deutsche Kultur.* Berlin, 1878.

1409 A. Ritschl: *Geschichte des Pietismus.* 3 vols. Bonn, 1880/1886.
W. Mahrholz: *Der deutsche Pietismus*. Berlin, 1921.

1410 Philipp Jakob Spener, 1635-1705.
Pia desideria (1675).
P. Gruenberg: *Philipp Jakob Spener.* 3 vols. Goettingen, 1903/1906.

1411 W. Dilthey: "Gotthold Ephraim Lessing". (In: *Das Erlebnis und die Dichtung.* 7.ª ed. Leipzig, 1920.)

1412 Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf, 1700-1760.
O. Pfister: *Die Frömmigkeit des Grafen Ludwig von Zizendorf.* Wien, 1910.

1413 K. Pinson: *Pietism as a Factor in the Rise of German Nationalism.* New York, 1934.

1414 Isaac Watts, 1674-1748.
Horae lyricae (1706); *Hymns* (1707); *Psalms of David* (1719).
E. P. Hood: *Isaac Watts, His Life and Writings.* London, 1875.
V. de S. Pinto: "Isaac Watts and His Poetry". (In: *Wessex,* 3, 1935.)

1415 William Law, 1686-1761.
A Serious Call to a Devout and Holy Life. Adapted to the State and Condition of all Orders of Chritians (1728).
S. Hobhouse: *William Law and Eighteenth Century Quakerism.* London, 1927.

1416 John Wesley, 1703-1791.
Journal (1791); etc.; etc.
Edição do *Journal* por N. Curnock, 8 vols., London, 1909/1916.
L. Tyerman: *The Life and Times of John Wesley*. 3 vols. London, 1870/1871.
B. Dobrée: *John Wesley,* Oxford, 1933.
O. Kamm: *John Wesley und die englische Romantik.* Leipzig, 1939.

1417 Christopher Smart, 1722-1771.
A Song to David (1763); *Poems* (sem as poesias escritas no manicômio; 1791).
Edição do *Song to David* (com introdução importante) por R. A. Streatfield, London, 1901; Edição das poesias completas por N. Callan, 2 vols., London, 1949.
K. A. Mac Kenzie: *Christopher Smart, sa vie et ses oeuvres.* Paris, 1925.
L. Binyon: *The Case of Christopher Smart.* Oxford, 1934.
E. G. Ainsworth and C. E. Noyes: *Christopher Smart.* Oxford, 1943.

1418 William Cowper, 1731-1800.
Olney Hymns (1779); *Poems* (1782); *The Task and Other Poems* (1785); *The Castaway* (1799); Tradução de Homero (1791).
Edição por H. S. Milford, 3.ª ed. London, 1926.
H. J. Fausset: *William Cowper.* London, 1928.
D. Cecil: *The Stricken Deer, or The Life of Cowper.* London, 1929.
N. Nicholson: *William Cowper.* London, 1951.
M. J. Quinlan: *William Cowper, a Critical Life.* Minneapolis, 1954.

1419 William Blake, 1757-1827.
Poetical Sketches (1783); *Songs of Innocence* (1789); *The Book of Thel* (1789); *Tiriel* (1789); *The Marriage of Heaven and Hell* (1790); *The French Revolution* (1791); *Visions of the Daughters of Albion* (1793); *America* (1793); *Songs of Experience* (1794); *Europa* (1794); *The Book of Urizen* (1794); *The Book of Los* (1795); *The four Zoas* (1797); *Auguries of Innocence* (1803); *Milton* (1818); *The Everlasting Gospel* (1818); *Jerusalem* (1820); *The Ghost of Abel* (1822).
Edição das obras completas por G. Keynes, 3 vols., London, 1925.
Edição das poesias por J. Sampson, Oxford, 1913.
Edição dos livros proféticos por D. J. Sloss e J. P. R. Wallis, 2 vols., Oxford, 1926.
A. Symons: *William Blake.* London, 1907.
P. Berger: *William Blake, Mysticisme et Poésie.* Paris, 1907.
S. F. Damon: *William Blake, His Philosophy and Symbolism.* Boston, 1924.
M. Plowman: *An introduction to the study of Blake.* London, 1927.
M. Wilson: *The life of William Blake.* 2.ª ed. London, 1928.
M. Schorer: *William Blake. The Politics of Vision.* New York, 1946.
W. P. Wittcutt: *Blake, a Psychological Study.* London, 1947.
S. G. Davies: *The Theology of William Blake.* Oxford, 1948.
R. Blackstone: *English Blake.* Cambridge, 1949.
M. Margoliouthe: *William Blake.* Oxford, 1951.

K. Raine: *William Blake.* London, 1965.

1420 W. J. Warner: *The Wesleyan Movement in the Industrial Revolution.* London, 1930.
M. Lee: *The Hitorical Background of Early Methodist Enthusiasm.* New York, 1931.

1421 Abbé Antoine-François Prévost d'Exiles, 1697-1763.
Mémoires et aventures d'un homme de qualité (vol. I-IV, 1728; vol. V-VII, 1731; no vol. VII: *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut); Le philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cleveland* (1732)*; Le Doyen de Killerine* (1735/1740); semanário *Le Pour et le Contre* (1733/1740); tradução dos romances de Richardson: *Pamela* (1742); *Clarissa Harlowe* (1751); *Grandison* (1755).
Edição das obras completas, 55 vols., Paris, 1810/1816.
Inúmeras edições de *Manon Lescaut.*
Edição crítica do volume VII das *Mémoires et aventures* por F. Deloffre e R. Picard, Paris, 1965.
C.-A. Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi.* Vol. IX.
F. Brunetière: "Prévost". (In: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.* Vol. III. Paris, 1883.)
H. Harrisse: *L'abbé Prévost.* Paris, 1896.
V. Schroeder: *L'abbé Prévost, sa vie, ses romans.* Paris, 1899.
P. Hazard e outros: *Études critiques sur "Manon Lescaut".* Chicago, 1929.
C.-E. Engel: *L'abbé Prévost en Angleterre.* Paris, 1939.
H. Rodier: *L'abbé Prévost.* Paris, 1955.
Cl.-E. Engel: *Le véritable abbé Prévost.* Paris, 1957.

1422 Cf. nota 1339.

1423 Samuel Richardson, 1689-1761.
Pamela or Virtue Rewarded (1740); *Clarissa or the History of a Young Lady* (1747/1748); *Sir Charles Grandison* (1753/1754).
Edição por W. Lyon Phelps, 18 vols., New York, 1901/1903, e por E. M. Mac Kenna, 20 vols., London, 1902.
A. Dobson: *Samuel Richardson.* London, 1902.
L. Schuecking: "Die Grundlagen des Richardson'schen Romans". (In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift,* XII, 1920.)
L. Cazamian: "Richardson". (In: *The Cambridge History of English Literature.* Vol. X. 2.ª ed. Cambridge, 1921.)
E. Danielowsky: *Richardson's erster Roman.* Berlin, 1917.
B. W. Downs: *Richardson.* London, 1928.
J. W. Krutch: *Five Masters.* New York, 1930.
P. Dottin: *Samuel Richardson.* Paris, 1931.
A. D. Mac Killop: *Samuel Richardson, Printer and Novelist.* Chapel Hill N. C., 1936.
I. Watt: *The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding.* London, 1957.

1424 Er. Schmidt: *Richardson, Rousseau and Goethe.* 2.ª ed. Leipzig, 1902.
G. F. Singer: *The Epistolary Novel.* Philadelphia, 1933.
P. Van Tieghem: “Le roman sentimental en Europe de Richardson à Rousseau”. (In: *Revué de Littérature Comparée,* 1940.)

1425 Sarah Fielding, 1710-1768.
Adventures of David Simple in Quest of a Friend (1744).
G. Pfuegge: *Sarah Fielding als Romanschriftstellerin.* Leipzig, 1908.
A. Dobson: *Henry Fielding.* 2.ª ed. London, 1925.

1426 Jeanne-Marie Riccoboni, 1714-1792.
Lettres de Milady Juliette Catesby à Milady Henriette Campley (1759); *Histoire de Miss Jenny* (1764).
E. Grosby: *Une romancière oubliée, Mme. Riccoboni,* Paris, 1924.

1427 Cf. “Classicismo racionalista”, nota 1317.

1428 Cf. nota 1521.

1429 Cf. “O último classicismo”, notas 1567 e 1568.

1430 Rhijnvis Feith, 1753-1824. (Cf. nota 1395.)
Julia (1783); *Ferdinand en Constantia* (1785); — *Johanna Gray* (1791); *Het Graf* (1791); *Oden en Gedichten* (1796/1814).
H. G. ten Bruggencate: *Rhijnvis Feith. Een bijdrage tot de kennis van zijn werken en persoonlijkheid.* Haarlem, 1911.

1431 Cf. “Romantismos de evasão”, nota 1761.

1432 Jorge Isaacs, 1837-1895.
María (1867).
A. Aría Robalino: *Jorge Isaacs y su María.* Quito, 1937.
M. Carvajal: *Vida y pasión de Jorge Isaacs.* Santiago de Chile, 1937.

1433 Alfredo d’Escragnolle, Visconde de Taunay, 1843-1899.
Inocência (1872).
Ph. Serpa: *Visconde de Taunay.* Rio de Janeiro, 1952.

1434 Cf. “O último classicismo”, nota 1604.

1435 A. Eloesser: *Das bürgerliche Drama im 18. und 19. Jahrhundert*. Berlin, 1898.
E. Bernbaum: *The Drama of Sensibility*. Boston, 1915.

F. O. Nolte: *Early Class Drama*. Lancaster Pe., 1935.

1436 I. L. Davis: "Mystical versus Enthusiastic Sensibility". (In: *Journal of the History of Ideas.* IV/3. 1943.)

1437 C. H. Peake: *Domestic Tragedy in Relation to Theology in the First Half of the Eighteenth Century.* (Tese, Ann Arbor, 1941; citada por I. L. Davis. Cf. nota 1436.)

1438 George Lillo, 1693-1739.
The London Merchant or the History of George Barnwell (1731).
Edição por B. Dobrée, London, 1949.
L. Hoffman: *George Lillo.* London, 1888.

1439 Cf. nota 1506.

1440 Michael Sedaine, 1719-1797.
Le philosophe sans le savoir (1765); *La gageure imprévue* (1768).
L. Guenther: *L'oeuvre dramatique de Sedaine.* Paris, 1908.

1441 Sébastien Mercier, 1740-1814.
Le juge (1774); *La brouette du vinaigrier* (1775).
L. Béclard: *Sebastien Mercier, sa vie, son oeuvre, son temps.* Paris, 1903.

1442 Cf. "classicismo racionalista", nota 1334.

1443 Cf. nota 1382.

1444 Cf. "O último classicismo", nota 1566.

1445 Richard Cumberland, 1732-1811.
The West Indian (1771); *The Jew* (1794); etc.
S. T. Williams: *Richard Cumberland. His Life and Dramatic Works.* New Haven, 1917.

1446 August Friedrich Ferdinand von Kotzebue, 1761-1819.
Menschenhass und Reue (1789); *Die deutschen Kleinstädter* (1803); etc., etc.
Ch. Rabany: *Kotzebue, as vie et son temps.* Paris, 1893.
L. F. Thompson: *Kotzebue. A Survey of his Progress in France and England.* Paris, 1928.

1447 Jean-François Marmontel, 1723-1799. (Cf. nota 1510.)
Contes moraux (1761); *Bélisaire* (1766); *Les Incas* (1777).
S. Lenel: *Un homme de lettres au XVIIIe siècle: Marmontel.* Paris, 1902.

1448 H. Schoeffler: *Protestantismus und Literatur. Neue Wege zur englischen Literatur des 18. Jahrhunderts.* Leipzig, 1922.

1449 Gilbert White (White of Selborne), 1720-1793.
Natural History and Antiquities of Selborne (1789).
R. Holt-White: *Life and Lettres of George White of Selborne.* London, 1901.
W. S. Scott: *White of Selborne.* London, 1950.

1450 J. M. Creed e J. S. Boys: *Religious Thought in the Eighteen Century Ilustrated from Writers of the Period.* Cambridge, 1934.

1451 J. Woodforde: *The Diary of a Country Parson.* (Publicado por J. Beresford, 5 vols. London, 1926/1931.)

1452 Oliver Goldsmith, 1728-1774. (Cf. nota 1377.)
The Citizen of the World (1760/1761); *The Traveller* (1764); *Essays* (1765); *The Vicar of Wakefield* (1766); *The Good-Natur'd Man* (1768); *The Deserted Village* (1769); *She Stoops to Conquer* (1771).
Edição crítica do *Vicar of Wakefield* por C. E. Doble, Oxford, 1909.
J. Forster: *Oliver Goldsmith.* 2 vols. London, 1854. (Muitas edições.)
A. Mendt: *Goldsmith als Dramatiker.* Leipzig, 1911.
St. Gwynn: *Oliver Goldsmith.* London, 1935.
W. Freeman: *Oliver Goldsmith.* London, 1952.
R. M. Wardle: *Oliver Goldsmith.* Kansas City, 1957.

1453 Cf. nota 1468.

1454 Washington Irving, 1783-1859.
A History of New York, by Diedrich Knickerbocker (1809); *The Sketch-Book* (1819/1820); *Bracebridge Hall* (1822); *The Life of Oliver Goldsmith* (1849); etc., etc.
Edição crítica da *Knickerbocker's History,* por St. Williams e Th. Mac Dowell, New York, 1927.
C. D. Warner: *Washington Inving.* New York, 1881.
G. S. Hellman: *Washington Irving, Esquire.* New York, 1925.
St. T. Williams: *The Life of Washington Irving.* New York, 1935.

1455 E. Birkhead: *The Tale of Terror.* London, 1921.
A. M. Killen: *Le roman terrifiant et le roman noir.* Paris, 1923.
J. Brauchli: *Der englische Schauerroman um 1800.* Zuerich, 1928.
H. Garte: *Kunstform Schauerroman.* Berlin, 1935.
H. P. Lovecraft: *Supernatural Horror in Literature. A Study in English Gothic and Romantic Fiction.* New York, 1945.

1456 A. Viatte: *Les sources occultes du romantisme.* Paris, 1928.

1457 W. Sypher: "Social Ambiguity in a Gothic Novel". (In: *Partisan Review,* XII/1, 1945.)

1458 Horace Walpole, 1717-1797.
Letters (1732/1797); *The Castle of Otranto* (1765).
Edição das cartas por P. Toynbee, 19 vols., London, 1903/1925, e por W. S. Lewis, 12 vols., New Haven, 1937/1944.
A. Dobson: *Horace Walpole.* London, 1910.
P. Yvon: *Horace Walpole.* Paris, 1924.
K. H. Mehrotra: *Horace Walpole and the English Novel.* Oxford, 1934.
R. D. Ketton-Cremer: *Horace Walpole. A Biography.* London, 1940.

1459 William Beckford, 1760-1844.
History of the Caliph Vathek (1787).
Edição por R. Garnett, 2.ª ed., London, 1900.
J. W. Oliver: *The Life of William Beckford.* Oxford, 1932.
G. Chapman: *Beckford.* London, 1937.

1460 Ann Ward Radcliffe, 1764-1823.
The Mysteries of Udolpho (1794); *The Italian* (1797); etc., etc.
A. A. S. Wieten: *Mrs. Radcliffe. Her Relation towards Romanticism.* Amsterdam, 1926.

1461 Matthew Gregory Lewis, 1775-1818.
The Monk (1796).
Edição por E. A. Baker, London, 1907.
G. Bartone: *Fra il voto e l'amore. Note critiche sul Monaco di Lewis.* Napoli, 1908.

1462 Charles Robert Maturin, 1780-1824.
Melmoth the Wanderer (1820).
Edição Bentley, London, 1892.
N. Idman: *Charles Robert Maturin.* Oxford, 1923.
W. Scholten: *Charles Robert Maturin, the Terror-Novelist.* Amsterdam, 1933.

1463 Charles Brockden Brown, 1771-1810.
Wieland, or the Transformation (1798); *Ormond* (1799); *Arthur Mervyn* (1799-1800).
Edição de *Wieland* em American Authors Series, New York, 1927.
D. Lee Clark: *A Critical Biography of Charles Brockden Brown.* Philadelphia, 1923.
H. R. Warfel: *Charles Brockden Brown.* Gainesville, Fla., 1950.

1464 Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, 1707-1788.

Histoire naturelle ("Théorie de la Terre", 1749; "Les Quadrupèdes", 1753/1767; "Les Oiseaux", 1770/1783; "Les Minéraux", 1783/1788; "Supplément", incl. "Les époques de la Nature", 1774/1779).
L. Dimier: *Buffon.* Paris, 1919.
L. Roule: *Buffon et la description de la nature.* Paris, 1924.

1465 Louis Ramond de Carbonnières, 1755-1827.
Observations faites dans les Alpes (apêndice à tradução da obra de W. Coxe sobre a Suíça, 1782); *Observations faites dans les Pyrénées* (1789).
J. Reboul: *Un grand précurseur du romantisme: Ramond de Carbonnières.* Paris, 1910.

1466 D. Mornet: *Le sentiment de la nature en France, de Jean-Jaques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre.* Paris, 1907.

1467 Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, 1737-1814.
Études de la nature (1784); *Paul et Virginie* (1787); *La chaumière indienne* (1790).
Edição de *Paul et Virginie* por M. Souriau, Paris, 1930.
A. Barine: *Bernardin de Saint-Pierre.* Paris, 1891.
F. Maury: *Étude sur la vie et les oeuvres de Bernardin de Saint-Pierre.* Paris, 1892.
L. Roule: *Bernardin de Saint-Pierre et l'harmonie de la nature.* Paris, 1930.

1468 Johann Heinrich Voss, 1751-1826. (Cf. nota 1381.)
Gedichte (1785; nesta coleção os idílios "Winterawend", 1775, "De Geldhappers", 1775; "Der siebzigste Geburtstag", 1781); *Odyssee* (1781; 2.ª ed. 1793); *Ilias* (1793).
W. Herbst: *Johann Heinrich Voss.* 2 vols. Leipzig, 1872/1876.
A. Schroeder: *Geschichte der deutschen Homer-Uebersetzung.* Jena, 1882.

1469 Cf. "Classicismo racionalista", nota 1277.

1470 R. D. Havens: *The Influence of Milton on English Poetry.* Cambridge, Mass., 1922.

1471 J. G. Robertson: *Milton's Fame on the Continent.* London, 1909.

1472 Cf. "Classicismo racionalista", nota 1292.

1473 William Julius Mickle, 1734-1788.
Sir Martyn, A poem in the Manner of Spenser (1767); *Cumnor Hall* (1777); – tradução de *Os Lusíadas* (1776).
M. E. Taylor: *William Julius Mickle. A Critical Study.* Washington, 1937.

1474 G. C. D. Odell: *Shakespeare from Betterton to Irving.* 2 vols. New York, 1920.

1475 David Garrick, 1717-1779.
Comédias: *The Clandestine Marriage* (com George Colman, 1766); *The Irish Widow* (1772); *Bon Ton* (1775); etc.
Adaptações de peças shakespearianas: *Romeu and Juliet* (1748); *Catherine and Petruchio* (1756); *King Lear* (1756); *The Tempest* (1756); *Florizel and Perdita* (1756); *Antony and Cleopatra* (1759); *Cymbeline* (1761); *A Midsummer-Night's Dream* (1763); *Hamlet* (1772).
P. Fitzgerald: *The Life of David Garrick.* 2.ª ed., 2 vols. London, 1899.
E. P. Stein: *David Garrick Dramatist.* New York, 1938.

1476 P. Van Tieghem: *Le Préromantisme.* Vol. III. *La Découverte de Shakespeare sur le continent.* Paris, 1948.

1477 Giuseppe Baretti, 1719-1789.
La Frusta letteraria (1762-1765); *An Account of the Manners and Customs of Italy* (1768); *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire* (1777).
A. Serena: *La frusta letteraria di Giuseppe Baretti.* Milano, 1897.
C. J. M. Lubbers v. d. Brugge: *Some Aspects of Eighteenth Century Literary Life in England and Italy.* Groningen, 1951.

1478 J. G. Robertson: *Studies in the Genesis of the Romantic Theory in the Eighteenth Century.* Cambridge, 1923.

1479 Cf. "Classicismo racionalista", nota 1302.

1480 James Macpherson, 1736-1796.
Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Gaelic or Erse Language (1760); *Fingal, an Ancient Epic Poem* (1762); *Temora, an Epic Poem* (1763); *The Works of Ossian* (1765);
Edição por W. Sharp, Edinburg, 1896.
T. B. Saunders: *The Life and Lettres of James Macpherson.* London, 1894.
M. Scherillo: *Ossian.* Milano, 1895.
J. S. Smart: *James Macpherson.* London, 1905.
D. S. Thomson: *The Gaelic Sources of Macpherson's Ossian.* Aberdeen, 1952.

1481 P. Van Tieghem: *Le Préromantisme.* Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1948.

1482 P. Van Tieghem: *Ossian en France.* 2 vols. Paris, 1917.

1483 R. Tombo: *Ossian in Germany.* New York, 1901.

1484 Melchiorre Cesarotti, 1730-1808.
Poesie di Ossian (1763; 2.ª ed. Paris, 1772).

G. Marzot: *Il gran Cesarotti.* Firenze, 1949.

1485 P. Van Tieghem: "La découverte de la mythologie et le l'ancienne poésie scandinaves". (In: *Le Préromantisme.* Vol. I. 2.ª ed. Paris, 1948.)

1486 Cf. nota 1376.

1487 E. Ehrmann: *Die bardische Lyrik im 18. Jahrhundert.* Halle, 1892.

1488 Cf. "O último classicismo", nota 1545.

1489 Thomas Percy, 1729-1811.
Reliques of Ancient English Poetry (1765).
A. C. C. Gaussen: *Percy, Prelate and Poet.* London, 1908.
H. Marwell: *Thomas Percy. Studien zur Entstehungsgeschichte seine Werke.* Goettingen, 1934.

1490 Gottfried August Bürger, 1747-1794.
Gedichte (1778, 1789).
W. von Wurzbach: *Bürgers Leben und Werke.* Leipzig, 1900.
Er. Schmidt: "Bürgers Lenore". (In: *Charakteristiken,* 2.ª ed., vol. I. Berlin, 1902.)
L. Filippi: *La poesia di Bürger.* Firenze, 1920.
H. Schoeffler: *Bürger's Lenore.* Muenchen, 1947.

1491 Thomas Chatterton, 1752-1770.
Poems, supposed to have been written at Bristol by Thomas Rowley and others, in the Fifteenth Century (1770).
H. Richter: *Thomas Chatterton.* Wien, 1900.
E. P. Ellinger: *Thomas Chatterton, the Marvellous Boy.* Philadelphia, 1930.
J. C. Nevill: *Thomas Chatterton.* London, 1948.

1492 Cf. "O último classicismo", nota 1554.

1493 Matthias Claudius, 1740-1815.
Der Wandsbecker Bote (1771/1775); *Asmus omnia sua secum portans* (1790/1812).
Edição das poesias por G. Behrmann, Leipzig, 1907.
W. Stammler: *Matthias Claudius.* Halle, 1915.
M. Roedl: *Matthias Claudius. Sein Weg und seine Welt.* Berlin, 1934.

1494 Robert Burns, 1759-1796.
Poems, Chiefly in the Scottish Dialect (1786, 1787, 1793); *The Jolly Beggars* (publ. 1802).
Edição das poesias por C. S. Dougall, London, 1927.

L. M. Watt: *Burns.* Glasgow, 1913.
W. P. Ker: "The Politics of Burns". (In: *Two Essays.* Glasgow, 1918.)
A. Dakers: *Robert Burns. His Life and Genius.* London, 1923.
O. Heller: "Robert Burns. A Revaluation". (In: *Washington University Studies.* II, 1923/1924.)
J. Crichton-Browne: *Burns from a New Point of View.* Edinburg, 1924.
H. Hecht: *Robert Burns. The Man and his Work.* Edinburg, 1936.
D. Daiches: *Robert Burns.* London, 1952.
M. Lindsay: *Robert Burns.* London, 1954.
Chr. Keith: *The Russet Coat. A Critical Study of Burns Poetry and its Background.* London, 1956.
Th. Crawford: *Burns, a study of the poems and songs.* Edinburg, 1960.

1495 H. Hecht: "Die Merry Muses of Caledonia und Burns' Court of Equity". (In: *Archiv fuer das Stadium der neueren Sprachen und Literaturen,* CXXIX – CXXX, 1912.)
J. L. Ferguson: "The Suppressed Poems of Burns". (In: *Modern Philology,* XXX, 1932/1933.)

1496 Henry Fielding, 1707-1754.
The History of the Adventures of Joseph Andrews (1742); *The Life of Jonathan Wild the Great* (1743); *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749); *Amelia* (1751).
W. L. Cross: *The History of Henry Fielding.* 3 vols. New Haven, 1918.
A. Digeon: *Les Romans de Fielding.* Paris, 1923.
A. Dobson: *Henry Fielding.* 2.ª ed. London, 1925.
F. T. Blanchard: *Fielding, the Novelist.* New Haven, 1926.
F. O. Bissell: *Fielding's Theory of the Novel.* Ithaca, 1933.
E. Jenkins: *Henry Fielding.* London, 1947.
W. Iser: *Die Weltanschauung Henry Fieldings.* Tuebingen, 1952.
F. Homes Dudden: *Henry Fielding, his Life, Works and Times.* Oxford, 1952.
I. Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding.* London, 1957.

1497 John Cleland, 1709-1789.
Memoirs of a Woman of Pleasure (*Fanny Hill*) (1749).
Edição por Peter Quennell, New York, 1963.

1498 Tobias Smollett, 1721-1771.
The Adventures of Roderick Random (1748); *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751); *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753); *The Expedition of Humphrey Clinker* (1771).
Edição por G. Saintsbury, 12 vols., London, 1895/1902.
D. Hannay: *Smollett.* London, 1887.
O. Smeaton: *Tobias Smollett.* Edinburg, 1897.
H. Child: "Smollett". (In: *The Cambridge History of English Literature.* Vol. X. 2.ª ed. Cambridge, 1921.)

H. S. Buck: *A Study in Smollett.* New Haven, 1925.
G. Saintsbury: "Smollett". (In: *Prefaces and Essays.* London, 1933.)
L. M. Knapp: *Tobias Smollett, Doctor of Men and Matters.* Princeton, 1948.
L. Brander: *Tobias Smollett.* London, 1951.

1499 Claude-Prosper Jolyot de Crébillon fils, 1707-1777.
Les égarement du coeur et de l'esprit (1736); *Lettres de la Marquise de M... au Comte de R...*(1744); *Le Sopha* (1745); etc.
Cf. a introdução de O. Uzanne ao vol. V de: *Petits Conteurs du XVIIIe siècle*. Paris, 1880.

1500 Jacopo Casanova, 1725-1798.
Mémoires (1822/1828).
A única edição completa é a da Editora Plon, 12 vols., Paris, 1960-1962.
E. Maynial: *Casanova et son temps.* Paris, 1911.
A. Dubois La Chartre: *La vie de Casanova.* Paris, 1934.
E. Wilson: "Uncomfortable Casanova". (In: *The Wound and the Bow.* 6.ª ed. Cambridge, Mass., 1941.)
A. Zottoli: *Giacomo Casanova.* Bari, 1945.
P. Nettl: *Casanova und seine Zeit.* Esslingen, 1948.
F. Marceau: *Casanova ou l'anti-Don Juan.* Paris, 1948.
R. Abirached: *Casanova ou la dissipation.* Paris, 1961.

1501 Laurence Sterne, 1713-1768.
The Life and Opinions of Tristram Shandy (1759-1767); *Sermons of Mr. Yorick* (1760/1767); *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768).
Edição crítica de *Tristram Shandy* por I. A. York, London, 1940.
A. de Froe: *Laurence Sterne and his Novels, Studied in the Light of Modern Psychology.* Groningen, 1925.
W. L. Cross: *The Life and Times of Laurence Sterne.* 3.ª ed. New Haven, 1929.
R. Maack: *Laurence Sterne in Lichte seiner Zeit.* Hamburg, 1936.
P. Quennell: *Four Portraits. Studies of the Eighteenth Century.* London, 1945.
D. W. Jefferson: *Laurence Sterne.* London, 1954.
J. Traugott: *Tristram Shandy's World. Sterne's Philosophical Rhetoric.* Berkeley, 1955.

1502 Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos, 1741-1803.
Les Liaisons dangereuses (1782).
A. Augustin-Tierry: *"Les Liaisons dangereuses" de Laclos.* Paris, 1930.
E. Dard: *Le général Choderlos de Laclos, auteur des "Liaisons dangereuses".* Paris, 1936.
A. Malraux: "Laclos". (In: *Tableau de la Littérature Française, de Corneille à Chénier.* Paris, 1939.)
M. Turnell: *The Novel in France.* London, 1950.
L. Solaroli: *Laclos.* Roma, 1952.
R. Vailland: *Laclos par lui-même.* Paris, 1954.

L. Leylaz: "*Les Liaisons dangereuses" et la création romanesque chez Laclos.* Genève, 1962.
D. Thelander: *Laclos and the Epistolary Novel.* Genève, 1963.

1503 Donatien François, marquês de Sade, 1740-1814.
Justine (1791); *Aline et Valcourt* (1795); *Juliette* (1798); etc.
Edição dos textos escolhidos por M. Nadeau, Paris, 1947.
O. Flake: *Le marquis de Sade.* Paris, 1933.
M. Heine: *Le marquis de Sade.* Paris, 1950.
C. Gorer: *The Life and ideas of the Marquis de Sade.* 2.ª ed. London, 1953.
P. Klossowski: *Sade, mon prochain.* Paris, 1967.

1504 Louis-Antoine Léon de Saint-Just, 1767-1794.
A. Olliver: *Saint-Just et la force des choses.* Paris, 1955.

1505 Nicolas-Edme Restif de la Bretonne, 1734-1806.
Le paysan perverti (1776); *La paysanne pervertie* (1776); *La vie de mon père* (1778); *Les nuits de Paris* (1783); *Monsieur Nicolas ou Le coeur humain devoilé* (1797); etc.
Edição por H. Bachelin, 9 vols., Paris, 1931/1938.
F. Funck-Bretano: *Restif de la Bretonne.* Paris, 1928.
A. Tabarant: *Le vrai visage de Restif de la Bretonne.* Paris, 1936.
F. Fleuret: "Restif de la Bretonne". (In: *Tableau the la Littérature Française, de Corneille à Chénier.* Paris, 1939.)
C. R. Dawes: *Restif de la Bretonne.* London, 1946.
A. Bégué: *État présent des études sur Restif de la Bretonne.* Paris, 1948.
M. Chadourne: *Restif de la Bretonne ou Le siécle prophétique.* Paris, 1959.

1506 Denis Diderot, 1713-1784. (Cf. nota 1439.)
Les pensées philosophiques (1746); *Promenade du sceptique* (1747); *Les bijoux indiscrets* (1747); *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749); *Lettre sur les sourds-muets a l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751); *Le fils naturel* (1757); *Le père de famille* (1758); *La religieuse* (1760; publ. 1796); *Le neveu de Rameau* (1762; publ. 1805); *Le rêve de D'Alembert* (1769; publ. 1830); *Oeuvres morales* (1770); *Jacques le fataliste* (1773; publ, 1796); *Paradoxe sur le comédien* (1773; publ. 1796); *Salon de 1763* (publ. 1867), *Salon de 1765* (publ. 1795); *Salon de 1767* (publ. 1798); *Salon de 1771* (publ. 1867); *Salon de 1775* (publ. 1857); *Salon de 1781* (publ. 1857).
Edição por J. Assézat e M. Tourneux, 20 vols., Paris, 1875/1879.
Edição das cartas a Sophie Volland por A. Babelon, 2.ª ed., 2 vols., Paris, 1938.
A. Collignon: *Diderot, sa vie, ses oeuvres, sa correspondence.* Paris, 1895.
J. K. Luppol: *Diderot.* (Trad. do russo.) Paris, 1936.
H. Gillot: *Denis Diderot, l'homme, ses idées philosophiques, esthétiques et littéraires.* Paris, 1937.
J. Thomas: *L'humanisme de Diderot.* 2.ª ed. Paris, 1938.
J. Luc: *Diderot, l'artiste et le philosophe.* Paris, 1938.

O. E. Fellows e N. L. Torrey edit.: *Diderot Studies.* Syracuse, 1949.
D. Mornet: *Diderot, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1950.
H. Lefebvre: *Diderot.* Paris, 1950.
G. May: *Quatre visages de Diderot.* Paris, 1951.

1507 Denis Diderot, 1713-1784. (Cf. nota 1349.)
Les pensées philosophiques (1746); *Promenade du sceptique* (1747); *Les bijoux indiscrets* (1747); *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749); *Lettre sur les sourds-muets a l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751); *Le fils naturel* (1757); *Le père de famille* (1758); *La religieuse* (1760; publ. 1796); *Le neveu de Rameau* (1762; publ. 1805); *Le rêve de D'Alembert* (1769; publ. 1830); *Oeuvres morales* (1770); *Jacques le fataliste* (1773; publ, 1796); *Paradoxe sur le comédien* (1773; publ. 1796); *Salon de 1763* (publ. 1867), *Salon de 1765* (publ. 1795); *Salon de 1767* (publ. 1798); *Salon de 1771* (publ. 1867); *Salon de 1775* (publ. 1857); *Salon de 1781* (publ. 1857).
Edição por J. Assézat e M. Tourneux, 20 vols., Paris, 1875/1879.
Edição das cartas a Sophie Volland por A. Babelon, 2.ª ed., 2 vols., Paris, 1938.
A. Collignon: *Diderot, sa vie, ses oeuvres, sa correspondence.* Paris, 1895.
J. K. Luppol: *Diderot.* (Trad. do russo.) Paris, 1936.
H. Gillot: *Denis Diderot, l'homme, ses idées philosophiques, esthétiques et littéraires.* Paris, 1937.
J. Thomas: *L'humanisme de Diderot.* 2.ª ed. Paris, 1938.
J. Luc: *Diderot, l'artiste et le philosophe.* Paris, 1938.
O. E. Fellows e N. L. Torrey edit.: *Diderot Studies.* Syracuse, 1949.
D. Mornet: *Diderot, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1950.
H. Lefebvre: *Diderot.* Paris, 1950.
G. May: *Quatre visages de Diderot.* Paris, 1951.

1508 Jean Le Rond D'Alembert, 1717-1783.
Traité de dynamique (1743); *Discours préliminaire* (1750); *Sur la déstruction des Jésuites en France* (1765).
I. Bertrand: *D'Alembert.* Paris, 1889.

1509 Etienne Bonnot de Condillac, 1715-1780.
Traité des sensations (1754).
R. Lenoir: *Condillac.* Paris, 1911.

1510 Cf. nota 1447.

1511 François Quesnay, 1694-1774.
Physiocratie ou Constitution naturelle du gouvernement le plus avantageux au genre humain (1768).
H. Higgs: *The Physiocrates.* New York, 1952.

1512 Paul-Henri Thiry, baron d'Holbach, 1732-1789.

Le Christianisme dévoilé (1756); *Système de la Nature* (1770); *La Morale Universelle* (1776).
M. P. Cushing: *The Baron d'Holbach.* New York, 1914.

1513 Guillaume-Thomas-François abbé Raynal, 1713-1796.
Histoire philosophique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes (1770; edição definitiva, 1780).
A. Feugère: *Un précurseur: l'abbé Raynal.* Angoulême, 1922.

1514 Frédéric Melchior Grimm, 1723-1807.
Correspondence littéraire (1754/1773; primeira publicação em 1812).
Edição por M. Tourneaux, 16 vols., Paris, 1877/1882.
A. Cazes: *Grimm et les encyclopédistes.* Paris, 1934.
J. R. Smiley: *Diderot's Relations with Grimm.* Urbana, Ill., 1950.

1515 Claude-Adrien Helvetius, 1715-1771.
De l'esprit (1753); *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation* (1772); *Le Bonheur* (1772).
A. Keim: *Helvétius, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1907.

1516 Aleksandr Nikolaievitch Radichtchev, 1749-1802.
Viagem de Petersburgo a Moscou (1790); Edição por V. V. Kallas, 2 vols., Moscou, 1907.
J. Lapchin: *As Ideias Filosóficas de Radichtchev.* Leningrad, 1922.
V. P. Semennikov: *Os Estudos de Radichtchev.* Moscou, 1923.

1517 B. Fay: *The revolutionary Spirit in France and America. A Study of Moral and Intellectual Relations between France and the United States at the End of the Eighteenth Century.* New York, 1929.

1518 Benjamin Franklin, 1706-1790.
Poor Richard's Almanack (1732/1757); *Autobiography* (começada 1771, publicada 1791); etc.
J. B. Mac Master: *Benjamin Franklin as a Man of Letters.* Boston, 1887.
Ph. Russel: *Benjamin Franklin, the First Civilized American.* New York, 1926.
C. Van Doren: *Benjamin Franklin.* New York, 1938.

1519 Thomas Paine, 1737-1809.
The American Crisis (19 de dezembro de 1776 até 9 de dezembro de 1783); *The Rights of Man* (1791/1792); *The Age of Reason, being an Investigation of True and Fabulous Theology* (1794/1795).
Edição por M. D. Conway, 4 vols., New York, 1894/1896.
M. D. Conway: *The Life of Thomas Paine.* 2 vols. New York, 1892.

H. Pearson: *Tom Paine.* New York, 1936.
M. A. Pardee: *Thomas Paine, 1737-1809.* Paris, 1938.
A. O. Aldridge: *Man of Reason.* New York, 1959.

1520 William Godwin, 1756-1836.
An Enquiry concerning the Principles of Polítical Justice and its Influence on General Virtue and Happiness (1793); *Things as they Are, or The Adventures of Caleb Williams* (1794).
H. Simon: *William Godwin und Mary Wollstonecraft.* Muenchen, 1909.
H. Roussin: *William Godwin.* Paris, 1913.
G. Woodcock: *Godwin.* London, 1946.
R. Glynn Grylls: *William Godwin and his Circle.* London, 1953.

1521 Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778. (Cf. notas 1355 e 1404.)
Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs (1750); *Discours sur l'origine et les fondements de l'énégalité parmi les hommes* (1754); *Lettre à d'Alembert* (1758); *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761); *Du Contrat Social* (1762); *Émile ou De l'éducation* (1762); *Lettres écrites de la montagne* (1765); *Rêveries d'un Promeneur solitaire* (1782); *Les Confessions* (escr. 1765/1770, publ. 1781/1788).
Edição da *Nouvelle Héloïse* por D. Mornet, 4 vols. Paris, 1925/1926.
Edição dos escritos políticos por C. E. Vaughan, 2 vols., Cambridge, 1915.
Edição das *Confessions* (com as *Rêveries*) por A. Van Bever. Paris, 1927.
J. Morley: *Rousseau.* London, 1873.
A. Chuquet: *Jean-Jacques Rousseau.* Paris, 1893.
B. Bouvier: *Jean-Jacques Rousseau.* Genève, 1912.
P.-M. Masson: *La religion de Jean-Jacques Rousseau.* 3 vols. Paris, 1916.
E. Seillière: *Jean-Jacques Rousseau.* Paris, 1921.
E. H. Wright: *The Meaning of Rousseau.* Oxford, 1929.
A. Schinz: *La pensée de Jean-Jacques Rousseau.* 2 vols. Northampton, Mass., 1929.
B. Grothuysen: *Rousseau.* Paris, 1949.
D. Mornet: *Rousseau.* Paris, 1950.
J. Guehenno: *Jean-Jacques.* Paris, 1950.
F. C. Green: *Jean-Jacques Rousseau. A Critical Study of his Life and Writings.* Cambridge, 1955.
R. D. Masters: *The Political Phylosophy of Rousseau.* Princeton, 1970.

1522 J. L. Talmon: *The Origins of Totalitarian Democracy.* London, 1952.

Capítulo IV

O ÚLTIMO CLASSICISMO

O PRÉ-ROMANTISMO acabou transformando-se, contra todas as expectativas, em um novo classicismo. Os girondinos e jacobinos gostavam de referir-se a Plutarco e a Tácito e ornar os seus discursos com alusões mitológicas, e o império de Napoleão I produziu um estilo de arquitetura, pintura e artes decorativas, conhecido como "Style Empire", classicismo dos mais rigorosos. Basta citar o nome de Jacques-Louis David. A literatura do "Style Empire", na França e em outras partes, é bastante fraca; só na Alemanha se produziu o fenômeno poderoso do classicismo de Weimar, com Goethe no centro. Se o classicismo alemão estivesse isolado no meio de uma Europa pré-romântica, seria perfeitamente incompreensível; os nomes de Alfieri, André Chénier, Monti e Quintana completam, porém, o panorama de um classicismo internacional; são nomes de valor muito diferente, decerto; mas a questão não é de valores, e sim de situação histórica. Nesse sentido pode-se acrescentar que a Inglaterra está representada por Samuel Rogers e Thomas Campbell, não faltando sequer a América espanhola, com Olmedo e Andrés Bello.

Apesar disso, continua de pé a dificuldade de interpretar Weimar como acontecimento europeu. Pois Goethe, que parece aos alemães o maior clássico ou classicista da literatura europeia é considerado pelos estrangeiros como um dos maiores românticos. Em comparação com os classicistas de outras nações, Goethe é diferente. A sua *Iphigenie auf Tauris*, tão grega aos

olhos dos alemães, é menos grega e mais cristã do que a *Iphigénie en Aulide*, de Racine; e o terceiro ato da Segunda Parte de *Faust*, a "tragédia de Helena", o mais grego de tudo o que existe em literatura alemã, está enquadrado entre atos e cenas de ambiente medieval e pensamento moderno. Compreende-se que os primeiros românticos considerassem Goethe como chefe do seu movimento, embora ele se recusasse a tal, renegando o seu próprio passado pré-romântico. Com efeito, Goethe, o autor de *Werther* e da Primeira Parte de *Faust*, é o maior poeta do pré-romantismo, ao qual também pertence a parte mais importante da sua poesia lírica; a diferença tão fundamental entre pré-romantismo e classicismo só parece existir como diferença entre as fases da sua evolução pessoal. Mas isso não acontece apenas com Goethe. A evolução de Schiller é exatamente a mesma, no mesmo prazo de poucos anos. E Friedrich Schlegel, o maior teórico do romantismo, começou a carreira com estudos profundos sobre a literatura grega. Na verdade, a cronologia está confusa. Os manuais costumam separar nitidamente três fases: o *Sturm und Drang*, isto é, o pré-romantismo alemão, mais ou menos entre 1760 e 1780; o classicismo de Weimar, entre 1780 e 1800; e o romantismo entre 1800 e 1830; a vida de Goethe (1749 a 1832) compreende toda a época das três fases, das quais cada uma é estranhamente curta; parecem, antes, efêmeras, mais três modas literárias do que três estilos. Os pré-românticos, classicistas e românticos alemães, são, todos eles, contemporâneos. A rapidez da evolução explica-se pelo fato de que a literatura alemã, inteiramente separada das outras no começo do século XVIII, recuperou, em duas gerações, um atraso de dois séculos. As mesmas condições especiais da civilização alemã, que causaram o atraso da sua literatura, também deram origem, depois, às características do pré-romantismo, do classicismo e do romantismo na Alemanha.

Disse-se sempre, e Nietzsche o repetiu com energia, que a Reforma luterana matou a Renascença alemã ou, antes, a possibilidade nascente de uma Renascença alemã. A consequência teria sido o rompimento da Alemanha com o resto da Europa. As devastações da Guerra de Trinta Anos, à qual os historiadores alemães atribuem o seu atraso cultural de então, teriam sido apenas a consumação material de um "fait accompli" no reino das ideias. A Reforma tonificou o feudalismo alemão, transformando os senhores feudais em príncipes soberanos de pequenos Estados; daí a

impossibilidade da unificação política e econômica, do nascimento de uma burguesia independente. É possível estudar mais de perto as origens ideológicas da civilização alemã, quando se aplicam critérios e métodos da "sociologia do saber"[1523].

A Reforma luterana substituiu a autoridade central da Igreja, em Roma, por duas outras autoridades nacionais que já estavam preestabelecidas na representação da *Natio Germanica* pelos príncipes e doutores, nos concílios medievais: a administração da Igreja ficou com os príncipes, a autoridade do magistério eclesiástico com os professores das Universidades. Iniciou-se assim a separação tipicamente alemã entre o poder material e o poder espiritual, a coexistência de uma organização política, na base da obediência passiva dos súditos, e de uma organização universitária, de liberdade ilimitada. O resultado foi um tipo nacional: o mesmo alemão, submisso como um servo na repartição pública e rebelde como um titão no auditório universitário. Uma nação de burocratas e sargentos e de professores e doutores. A autoridade política desistiu da invenção no terreno espiritual; em compensação, a pesquisa científica e atividade literária e artística ficavam excluídas da vida pública. Primeira consequência: o catolicismo, que não se podia conformar com aquela separação, ficou incompatível com a civilização alemã; e as regiões recatolicizadas pela Contra-Reforma – o Sul da Alemanha e a Áustria – retiraram a sua colaboração. Entre 1600 e 1800, a literatura alemã é quase exclusivamente protestante e principalmente luterana. As tradições clássicas, sobretudo latinas, que o catolicismo sempre cultivou – que sobreviveram por isso à Contra-Reforma na Itália e Espanha; que o catolicismo francês tinha em comum com os livres-pensadores; que o "catolicismo nacional" da Igreja anglicana defendeu contra os sectários – essas tradições clássicas perderam a força atuante na Alemanha, sendo a Antiguidade reduzida a mero objeto de estudos filológicos por parte de especialistas. Nas seitas calvinistas, o humanismo foi transferido para o terreno político; serviram-se dos conceitos humanistas para defender a sua situação de minoria. Na Alemanha luterana, porém – e esta é a segunda consequência da Reforma alemã – a ilimitada liberdade espiritual do alemão tornou-lhe possível, sem se tornar herético ou indiferente, continuar nas igrejas estatais, que eram simples administrações públicas; não precisava formar seitas, e com a inexistência das seitas não surgiram jamais as

reivindicações do *jus resistendi* nem, mais tarde, da tolerância religiosa e da democracia. Com o humanismo literário desapareceu também o humanismo político. No terreno comum de uma ou outra forma do humanismo podiam entender-se, em outros países, os católicos, os calvinistas e os livres-pensadores; reside nisso a comunidade espiritual da Europa. Os alemães ficaram excluídos, como se falassem uma língua não-europeia. A particularidade religiosa e política da Alemanha e a ausência do humanismo são dois aspectos do mesmo fenômeno. Desempenhando o luteranismo a função de uma barreira, a Alemanha separou-se da Europa. O humanismo degenerou em mera erudição sem consequências, ficando a transmissão dos conhecimentos greco-latinos confiada a mestres-escolas de condição ínfima. Não houve Renascença alemã.

O chamado Barroco alemão do século XVII é uma tentativa para recuperar a Renascença malograda[1524]: funcionários públicos altamente cultos da Silésia, sentindo dolorosamente o atraso cultural da Alemanha, criaram uma literatura que se distingue pelas formas latinas de expressão, pela linguagem intencionalmente culta, pelo zelo em traduzir obras estrangeiras – qualidades típicas das literaturas renascentistas. A tentativa fracassou, não por falta de base popular – pois desta carecem todas as Renascenças – nem pela incompatibilidade do espírito alemão com os modelos romanos. Tal explicação adota, anacronicamente, o ponto de vista do grecismo de Winckelmann e de Weimar. A experiência silesiana malogrou, porém, devido à intervenção do luteranismo, que é uma forma essencialmente gótica do cristianismo. Essa combinação do humanismo com elementos cristãos-góticos deu, em vez da Renascença malograda, um resultado diferente: o barroco alemão.

Mas por volta de 1700, esse Barroco já estava esgotado; pelo menos literariamente. Observou-se um fenômeno quase inexplicável: no tempo em que Bach e Handel elevaram a música alemã às maiores alturas, a Alemanha não possui, praticamente, literatura alguma. Bach teve de contentar-se, para as suas Paixões e cantatas, com textos de poetastros lamentáveis. É uma fase de silêncio misterioso da poesia, em torno de criações colossais e admiráveis da música e da arquitetura[1525].

A Renascença da literatura emudecida só se tornou possível por meio de sucessivos enfraquecimentos da ortodoxia luterana. A primeira brecha

foi aberta pelo pietismo. Não é o pietismo uma seita. Os seus adeptos continuam no seio das igrejas estatais. Nos conventículos não se duvida do dogma. Apenas se aprofunda a devoção, que vira emocional, sentimental, enfim lírica. Deseja manifestar-se em palavras. Criam-se numerosos termos e expressões que enriquecem a língua. Nasce a ambição de possuir uma literatura religiosa em língua materna, e não só tratados de dogmática luterana. O pietismo foi fator de grande importância na gênese da consciência nacional alemã[1526].

O primeiro centro do pietismo foi a cidade de Halle. A Universidade da mesma cidade é a porta de entrada do racionalismo filosófico na Alemanha. Christian von Wolff (1679/1754), informado pela filosofia de Leibniz, deu ao racionalimo importado uma feição idealista[1527] mais compatível com o espírito alemão. Ao mesmo tempo, a cidade de Hamburgo, meio anglicizada, abre-se a influências do racionalismo inglês que se estenderão até Leipzig. E em Leipzig[1528], um discípulo de Wolff, Gottsched, acredita encontrar um modelo para se formar uma literatura alemã racionalista: o classicismo racional à maneira francesa, a literatura de Corneille e Molière, La Fontaine e La Bruyère.

A história literária alemã do século XVIII[1529] foi dominada por um grande espírito crítico: Lessing, o inimigo mortal de Gottsched e do classicismo francês, introdutor principal da influência inglesa e precursor do classicismo grecista de Weimar. Nota-se que a poesia cristã e pré-romântica de Klopstock não arrancou ao grande crítico a admiração incondicional dos outros contemporâneos. Nada mais natural, porém, do que a doação dos seus pontos de vista pelos maiores e menores historiadores da literatura: Gottsched continua sendo apreciado como pedante ridículo, e Klopstock como precursor imperfeito do verdadeiro classicismo. Assim, uma posição de polêmica crítica transformou-se em tese histórica, criando uma *fable convenue*, que precisa de revisão. Mas antes será conveniente apresentar o panorama convencional, para entrar no conhecimento dos fatos.

Gottsched[1530], introduzindo as regras e gêneros do classicismo francês, pretendeu civilizar e europeizar a literatura alemã. Não notou, porém, que o classicismo francês era incompatível com o espírito alemão. Em consequência, fracassaram as tentativas de uma produção literária criadora

segundo as regras francesas. *Der sterbende Cato*, a admirada tragédia de Gottsched, não passa de uma pálida imitação do *Cato*, de Addison. O ditador literário teve, além disso, a pouca sorte de os seus melhores discípulos, sobretudo Johann Elias Schlegel[1531], morrerem antes do tempo. Os poetas mais lidos da época eram independentes de Gottsched: o anacreôntico Hagedorn[1532], o fabulista Gellert[1533], o suíço pietista Haller[1534]. Este último já antecipou sentimentos pré-românticos, que também prevalecem nos imitadores da poesia descritiva de Thomson: em Brockes[1535] e Ewald von Kleist[1536]. Os protagonistas teóricos do pré-romantismo foram os críticos suíços Bodmer e Breitinger[1537], imitando os "semanários morais" de Addison e Steele, traduzindo Milton, defendendo o uso do milagre na poesia, citando, pela primeira vez na Alemanha, o nome de Shakespeare, substituindo a influência francesa pela influência inglesa. Numa luta épica, os críticos de Zurique derrubaram o poder ditatorial do professor de Leipzig; Gottsched só teve que opor uma epopeia ridícula de Schoenaich ao grande poema miltoniano de Klopstock. Ao lado dele surgiu o habilíssimo Wieland, criador de um pré-classicismo ainda bastante afrancesado, mas já com inclinações pré-românticas. Ao mesmo tempo, Winckelmann chamou a atenção para a "verdadeira" Antiguidade, a grega. Lessing, acabando definitivamente com o falso classicismo de Gottsched, propôs à nação um classicismo autêntico; e este foi realizado por Goethe e Schiller, depois de terem passado pelo pré-romantismo do *Sturm und Drang*.

Nesse panorama notam-se logo algumas incoerências. O pré-romantismo aparece, nada menos do que três vezes, sempre de novo: nos poemas descritivos Brockes e Ewald von Kleist; em Klopstock; no "Sturm und Drang". A relativa aversão de Lessing por Klopstock continua a produzir efeito nos historiadores modernos, que não podem negar a importância decisiva da sua obra, mas sugerem a impressão de que teria sido logo substituída pela influência mais decisiva de Lessing. Contudo, tem-se que admitir a influência de Klopstock sobre os pré-românticos do "Sturm und Drang", que, aliás, não gostavam de Lessing. Mas isso teria sido um "erro dos moços", logo depois curado. Outro embaraço é a posição de Wieland: embora a sua obra tenha envelhecido, a ponto de hoje já quase não ser lida, é incontestável a sua posição de destaque como um dos poetas mais

influentes da segunda metade do século XVIII. Infelizmente, Wieland é um classicista à maneira francesa. Como fazer? Dá-se importância ao fato de ele ter residido, na velhice, em Weimar; e consideram-no, sem muita hesitação, como um dos grandes clássicos de Weimar, embora nem o estilo nem o valor justifiquem essa classificação artificial, que nunca foi reconhecida pela consciência da nação. A verdade histórica deve ser outra. O pré-romantismo atacou três vezes, porque o seu adversário era mais forte do que se pensa: Lessing não o matara de todo, e a sua importância deve ser procurada em outra parte – tarefa já realizada por Dilthey, que lhe revelou as fontes místicas do pensamento. O verdadeiro grande adversário de Gottsched é Klopstock, o primeiro chefe do pré-romantismo alemão. Mas Gottsched sobreviveu a todos os ataques mortíferos, porque conseguiu o seu objetivo: havia criado, na Alemanha, um poderoso classicismo à maneira francesa, do qual Wieland é o representante principal.

Gottsched[1538] foi poeta menos do que medíocre e crítico literário de conhecimentos reduzidos e opiniões estreitas. Pela segunda vez – o primeiro caso é o de Opitz – a renovação literária da Alemanha estava confiada a uma personalidade insignificante. Não se pode negar, no entanto, que Gottsched cumpriu a sua missão histórica, embora ela lhe excedesse as forças, com decência e com um sucesso maior do que se admite. Gottsched era patriota; admirando a literatura francesa, doeu-lhe o atraso da alemã, as extravagâncias estilísticas do Barroco sobrevivente, a grosseria do gosto popular, a incorreção da linguagem até nos autores mais apreciados. O seu patriotismo literário chegou a ponto de vencer a aversão contra o Barroco: encarregando o seu discípulo Johann Elias Schlegel da refutação dos elogios suíços de Shakespeare, propôs-lhe demonstrar a superioridade de Gryphius. O seu *Noetiger Vorrat* continua sendo até hoje a coleção mais completa da antiga dramaturgia alemã, indispensável aos estudiosos. O mérito de Gottsched no que diz respeito à língua ainda é maior: conseguiu extirpar as irregularidades dialetais, impondo o domínio da língua falada na Saxônia. Até Haller corrigiu a segunda edição das suas poesias segundo os preceitos de Gottsched, enquanto que só os seus inimigos Bodmer e Breitinger continuavam a escrever em língua realmente inadmissível, cheia de idiotismos suíços e palavras estrangeiras. Um discípulo de Gottsched, Adelung, compôs o primeiro grande dicionário alemão, autoridade à qual

Goethe e Schiller se submeteram. Pode-se afirmar: tudo o que foi escrito depois de Gottsched, continua legível; tudo o que foi escrito antes precisa de certas adaptações linguísticas para ser compreensível. Enfim, Gottsched conseguiu impor o gosto francês. A revista gottschediana *Beitraege zur critischen Historie der deutschen Sprache*, *Poesie und Beredsamkeit*, editada em Leipzig entre 1732 e 1744, mantinha o monopólio do bom-gosto literário. Gellert, sem se entregar inteiramente, adotou a linguagem de Gottsched e o modelo francês de La Fontaine; e Gellert foi o escritor alemão mais lido do século XVIII. O classicismo gottschediano triunfou, enfim, em Wieland.

Wieland[1539] pertence ao número dos chamados "clássicos", aos quais se retribui um culto dos lábios; já quase não é lido. No seu tempo, a sua influência foi imensa; a sua carreira literária empolgou o século. Veio de ambiente pietista, adquiriu erudição greco-latina muito vasta, tornou-se, sob a influência de Bodmer, cristão entusiástico, interpretando com o entusiasmo de Shaftesbury o cristianismo de Milton; fugiu, porém, logo, do sentimentalismo, transformou-se em libertino alegre, levando durante cinquenta anos a vida de um epicureu estudioso, licencioso sem excessos. Da mocidade conservou o interesse pela literatura inglesa. Adaptou a *Johanna Gray*, de Rowe; e a sua tradução de Shakespeare em prosa teve repercussão enorme, apesar das notas restritivas em sentido classicista. O único escritor inglês, do qual gostava intimamente, era Sterne, e isso é significativo. O pré-romantismo de Wieland, manifestando-se nas suas versões de contos de fadas e romances de cavalaria, tratou sempre esses assuntos como meio-cômicos, em espírito cervantino; e isto também no poema "romântico" *Oberon*, de um encanto até hoje não apagado, que é a sua obra-prima. Os antigos que a sua erudição preferiu foram Luciano e Horácio, os voltairianos da Antiguidade. Os seus *Komische Erzaehlungen* (*Contos Cômicos*) e pequenas poesias, engraçadas e licenciosas até a obscenidade, situam-se entre os de Voltaire, Piron e Bernis, modelos de um grecismo alexandrino, de um classicismo rococó. Os romances de Wieland, todos de assuntos gregos, são obras de erudição sólida, ainda hoje interessantes pela atitude de oposição contra a Grécia idealizada, meio cristã, de Weimar; descobrindo a significação do cinismo grego e dos sofistas, Wieland é um precursor de Nietzsche, ao passo que o romance autobiográfico *Agathon* se situa entre os

"romances de formação", entre *Simplicissimus* e *Wilhelm Meister*. A erudição de Wieland é ainda de tipo barroco; e ele escolheu um gênero barroco, o dos "espelhos de príncipes", para expor, no *Goldener Spiegel* (*Espelho de Ouro*), as suas ideias políticas de um absolutismo ilustrado. Wieland é representante amável e respeitável de altos ideais humanitários.

O sucesso de Wieland é significativo. A sua revista *Teutscher Merkur*, editada entre 1773 e 1789, foi o órgão líder da literatura alemã. Wieland conseguiu – o que nem Gellert conseguira – atravessar as fronteiras da Alemanha luterana, conquistar o Sul católico e a Áustria, ensinando-lhes a língua de Gottsched e incorporando-os à literatura alemã, depois de uma separação de quase dois séculos. Essa vitória foi a do classicismo da Ilustração do qual Wieland é o principal representante alemão. Por intermédio de Wieland, Gottsched vencera. A Alemanha tinha, enfim, o seu classicismo; estava re-europeizada.

Mas esse classicismo não é o de Goethe e Schiller. Wieland não é de Weimar, senão pelo acaso de ter fixado ali sua residência nos últimos anos da vida. Goethe e Schiller chegaram ao classicismo através do pré-romantismo; comparados com Wieland, revelam a particularidade pré-romântica do classicismo de Weimar, bastante diferente do classicismo europeu da Ilustração. O classicista Wieland pertence ao ciclo Pope-Voltaire-Parini; os seus contemporâneos em Weimar pertencem a um outro classicismo, o de Alfieri e Chénier. O classicismo da ilustração apoia-se, como todos os classicismos modernos, em base burguesa; a base burguesa do "último classicismo" – de Weimar e dos seus contemporâneos – deve ser algo diferente, e as suas fontes ideológicas tampouco podem ser encontradas no racionalismo que informou Pope, Voltaire e Wieland. As origens ideológicas do classicismo alemão devem residir no próprio pré-romantismo; e, sendo assim, torna-se o pré-romântico Klopstock a figura central da evolução literária. Lessing chegou ao auge da sua atividade quando as obras decisivas de Klopstock já haviam sido publicadas; mas encontrou logo a resistência dos pré-românticos do "Sturm und Drang", que se inspiraram em Klopstock; a sua crítica religiosa, antiortodoxa, só repercutiu muito mais tarde, através de Schleiermacher. Lessing, como classicista, não é posterior, mas anterior a Klopstock, e o seu predecessor imediato é Winckelmann – mais um classicista alemão que se distingue

profundamente dos classicistas da Ilustração. Estudando-se Winckelmann, revelam-se as origens ideológicas que produziram a particularidade do classicismo alemão.

O classicismo alemão não se inspirou na França, como Gottsched exigiu, nem na Grécia, como Weimar alegou, mas na mesma fonte, em que irá inspirar-se o pré-romantismo: a mística. A afirmação parecerá estranha a quem conheça a prosa equilibrada e a ideologia pagã de Winckelmann. O caso de Brockes[1540] serve, porém, para demonstrar as possibilidades de divergência entre forma e estilo: em Brockes, a forma é sentimental, a ideologia é racionalista, o estilo é barroco. O caso de Winckelmann[1541] é algo parecido. Era um pobre mestre-escola prussiano, encarregado de ensinar o grego a meninos estúpidos. Continuou os seus estudos na maior miséria; uma força íntima, misteriosa, atraiu-o das letras gregas para a arte grega, que era então apenas objeto de pesquisas arqueológicas; as cópias de estátuas gregas, que viu em Dresden, comoveram-no com a força de uma revelação religiosa. Foi para Roma, converteu-se, com facilidade quase leviana, ao catolicismo para poder residir na cidade papal; chegou a ser nomeado diretor do Museu das Antiguidades do Vaticano. O fim terrível do grande entusiasta, apunhalado por um ladrão que se fingiu de vendedor de objetos de arte, já sugeriu romances e peças em várias literaturas; provavelmente o criminoso se havia introduzido como amante, pois Winckelmann era pederasta – a tal ponto estava identificado com os costumes gregos.

Winckelmann é uma figura europeia; a primeira figura europeia da literatura alemã. A sua história da arte antiga, traduzida para todas as línguas, substituiu os modelos romanos pelos modelos gregos, criou um novo classicismo europeu, o de Goethe e Chénier, criou a imagem da Grécia serena e olímpica – ele mesmo fala de "edle Einfalt und stille Groesse" ("simplicidade nobre e grandeza tranquila") das esculturas gregas – imagem que prevalecerá até Burckhardt e Nietzsche descobrirem, um século depois, a Grécia trágica e pessimista. O proletário Winckelmann, fazendo uma carreira vertiginosa, é modelo da atitude antipopular, pseudo-aristocrática, que será a de Weimar; e a maneira como ele disciplinou o Demônio na sua alma, constituirá exemplo para os Goethe, Stifter, Moerike. Todos eles escondem, por trás da calma aparente, as tentações superadas; e em Winckelmann há mais um segredo, além da patologia sexual. As maravilhosas descrições do

Laocoonte, do Apolo do Belvedere, da Juno Ludovisi, nas *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke* (*Ideias sobre a Imitação das Obras Gregas*) – às quais essas esculturas devem a celebridade europeia – revelam uma emoção profunda, religiosa; a condição proletária de Winckelmann faz pensar em religiosidade extraoficial, sectária, e a sua indiferença em questões de mudança de religião lembra aquelas seitas que atenuaram o rigor dogmático para promover a união das Igrejas separadas. Será preciso meditar no famoso trecho da *Nachahmung*: "A qualidade geral e significativa das obras-primas gregas é uma simplicidade nobre e grandeza tranquila, na atitude e na expressão. Assim como a profundeza do mar continua sempre calma, por mais que a superfície se torne tempestuosa, assim também a expressão das estátuas gregas revela, acima das paixões, uma grande alma, quieta." Não é possível ler isso sem pensar na "luz íntima" dos "quietos no país", dos místicos renanos, e na "Schoene Seele", a "alma hermosa" dos místicos teresianos. Winckelmann transformou o sentido religioso em sentido estético, e essa secularização terá consequências enormes: a "síntese greco-alemã" como base de uma cultura de perfeição universal, nos indivíduos, e de uma "religião da cultura", na nação. A liberdade religiosa do alemão transformar-se-á em liberdade estético-científica, subsistindo, porém, a indiferença política.

A relação entre Winckelmann e Lessing é das mais complicadas; um trecho da *Geschichte der Kunst des Altertums* (*História da Arte da Antiguidade*) sobre o Laocoonte, inspirou o *Laokoon* de Lessing, cuja estética irá inspirar, por sua vez, o classicismo de Goethe e Schiller. Mas, interpretando-se assim a sucessão dos fatos históricos, não se compreende a existência do pré-romantismo alemão, do "Sturm und Drang", entre Lessing e Goethe; e a obra de Klopstock perderia toda a significação. Na verdade, Lessing, em vez de "continuar Winckelmann", percorreu um caminho que parece o oposto ao de Winckelmann: do classicismo francês à "mística da cultura".

Lessing[1542], é o maior crítico literário do século XVIII. O superlativo não passará sem sofrer restrições, porque Lessing não era um mestre de interpretação; nisto, Coleridge é superior. As análises de Lessing, sobretudo as famosas análises de peças francesas, na *Hamburgische Dramaturgie*, serviram-lhe para fins polêmicos ou fins doutrinários, para destruir a

celebridade dos objetos da análise ou para extrair deles lições teóricas. Lessing pôs toda a sua erudição imensa a serviço de lutas literárias; a sua crítica é sempre polêmica, é jornalismo no mais alto sentido da palavra, jornalismo de um lutador de coragem inédita para atingir o idealismo mais puro, servindo-se de um estilo rápido, epigramático, mordaz, eloquente: a primeira prosa moderna em língua alemã. Possuía o talento de matar os seus adversários; mas só empregou a arma terrível com o fim de contribuir para a vitória das suas ideias justas. Nas *Briefe*, *die neueste Literatur betreffend* (*Cartas sobre a Literatura Recente*), matou Gottsched, para livrar o teatro alemão das influências francesas e preparar uma nova arte cênica, baseada nas lições dos gregos e de Shakespeare. No *Laokoon*, matou a poesia descritiva, estabelecendo a fronteira entre a poesia e a pintura – lição de valor permanente, que nem sempre foi ouvida, mas já pertence ao pequeno número das teorias estéticas indiscutidas. Lessing pretendeu excluir da poesia os gêneros descritivo e didático, os gêneros estáticos, porque identificou poesia com movimento. O teatro, isto é, a poesia em movimento físico, significou para ele, como para todo o século XVIII, o cume mais alto da literatura. A *Hamburgische Dramaturgie* (*Dramaturgia de Hamburgo*) ressente-se, apesar da perspicácia inigualada das análises, de muitos erros: cometeu a injustiça enorme de estender a Racine e Corneille a condenação do teatro de Voltaire; e, continuando crente ortodoxo da infalibilidade dos antigos, empregou os sofismas mais artificiais para apoiar nas expressões ambíguas de Aristóteles a nova dramaturgia. Mas a lição principal da obra – a dignidade literária e humana do teatro como uma das supremas instituições nacionais – inspirou durante mais de um século a cena alemã e continua como inspiração de todas as nações cultas. Como crítico-lutador, Lessing não tem paralelo na história da literatura.

A sensibilidade moral de Lessing não lhe permitiu limitar à literatura a sua atividade crítica. Com a mesma coragem investiu contra o eruditismo pedante dos falsos humanistas; interpretou a Antiguidade não como objeto morto da arqueologia, mas como parte da nossa vida intelectual. O pequeno tratado *Como os Antigos Imaginaram a Morte* (*Wie die Alten den Tod gebildet*) – demonstrando que os antigos representaram a Morte, não como esqueleto horrível, mas como irmã do sono e como gênio consolador – marca época na história do espírito europeu: em vez do protesto racionalista contra

o cristianismo, surge o protesto estético, neopagão, de um novo helenismo. Contudo, a crítica religiosa de Lessing, dirigida contra a ortodoxia luterana, superou em intensidade todos os ataques dos "free-thinkers" e "philosophes". Sob o pretexto de ter encontrado, na biblioteca de Wolfenbuettel, que dirigia, fragmentos de um autor desconhecido, publicou, sob o título de *Wolfenbuetteler Fragmente*, capítulos de um manuscrito inédito do velho deísta Reimarus, obra audaciosa que ridiculariza os milagres do Velho Testamento, duvidando da veracidade histórica da Ressurreição de Cristo, e afirmando, enfim, que Jesus não se proclamara redentor do mundo e sim, apenas, Messias dos judeus; o resto teria sido invenção dos apóstolos. Lessing não se identificou com as opiniões de Reimarus, com as quais, no entanto, começam os estudos modernos sobre a vida de Jesus; mas defendeu o direito de publicar todas as objeções possíveis contra a verdade do cristianismo; e defendeu esse direito com tanta força, contra o poderoso pastor hamburguense Goeze e contra todo o clero luterano, que este, à falta de contra-argumentos, pediu e conseguiu a proibição de publicações teológicas da parte de Lessing. Ainda assim o crítico continuou a luta, escrevendo o drama *Nathan der Weise* (*Natan*, *o Sábio*), peça literariamente fraca, mas eficiente e admirável pela emoção sincera em favor da tolerância. A parábola do judeu Nathan – comparando as três religiões principais a três anéis iguais, que um pai legara aos filhos, e dos quais ninguém sabe qual o anel autêntico – foi a coisa mais forte que se disse no século XVIII contra as religiões positivas.

Nisso, assim como em outros aspectos, é Lessing, o francófobo, um filho da Ilustração francesa. Começou ele com pequenas comédias no estilo de Destouches; a sua crítica, embora dirigida contra a dramaturgia de Voltaire, é largamente voltairiana; o próprio *Nathan der Weise*, "pièce à thèse", lembrando a *Zaire* e *Orphelin de la Chine*, revela o discípulo dos franceses. E isso não é tudo. Lessing cedeu pouco às influências inglesas que ele mesmo defendeu. A tragédia burguesa *Miss Sara Sampson* parece-se, apesar dos nomes ingleses, mais com os dramas burgueses de Diderot do que com qualquer modelo inglês. A excelente comédia *Minna von Barnhelm*, embora desenrolando-se em ambiente prussiano, é uma comédia à maneira francesa, se bem que muito aprofundada. A grande tragédia *Emilia Galotti*, obra-prima do teatro lessinguiano, pela qual pretendeu o autor

exemplificar as suas teorias dramatúrgicas – tragédia de composição magistral, apesar de certas fraquezas da motivação psicológica revelarem que Lessing foi mais crítico do que criador – está muito mais perto dos franceses do que de Shakespeare. Lessing é classicista, mais à maneira de Voltaire que à de Goethe. O seu pensamento parece racionalista; todas as suas atitudes são as de um lutador da Ilustração, sobretudo as suas últimas atitudes contra a ortodoxia luterana. Além do Nathan, não se esquecem o diálogo *Ernst und Falk*, expondo doutrinas da maçonaria, e o último tratado *Ueber die Erziehung des Menschengeschlechtes*, entrevendo uma "Educação da Humanidade" para uma nova Igreja humanitária, para além do cristianismo.

Lessing afirmou não ser inimigo da ortodoxia, e recusou qualquer ligação com o racionalismo; e a veracidade superior desse grande homem de bem não permite interpretar aquelas afirmações como medidas de precaução. Devemos a Wilhelm Dilthey a análise penetrante que revelou um Lessing desconhecido, um antirracionalista visceral, pensador de inclinações místicas, ocupado com estudos gnósticos, dando interpretação mística ao credo maçônico. Esse antirracionalismo explica, talvez, a sua aversão aos franceses, então os partidários principais do racionalismo; explica-a melhor do que a tese de um estreito patriotismo de Lessing, que foi grande cosmopolita. A sua atitude em face do cristianismo não é a negação, é antes a dúvida. Pelo menos foi interpretada assim uma das suas passagens mais famosas: "Se Deus tivesse na mão direita a Verdade, e na mão esquerda o desejo de encontrar a Verdade, embora com o destino de procurá-la sempre e sempre, e me dissesse: – escolhe! – eu, humildemente, pegaria a esquerda, dizendo: dá esta, Pai, a própria Verdade só é para Vós." Se isso é cepticismo, não é o de Bayle e Hume. É antes um cepticismo pascaliano, uma religiosidade em busca de caminho; em todo o caso, não é uma religiosidade cristã, nem tampouco anticristã. Dilthey conseguiu demonstrar – e Leisegang o confirmou – que Lessing era um gnóstico moderno, procurando uma religião além do cristianismo dogmático, uma Terceira Igreja. Por isso, a alternativa "Ortodoxia – Racionalismo" não tinha sentido para ele. A sua atitude era, purificada e racionalizada, a dos místicos renanos ou mesmo a dos franciscanos "espirituais"; mas a fé do seu século na

onipotência da educação levou-o a falar em "educação do gênero humano" para esse fim.

Como pensador, Lessing chegou, no fim da vida, às origens espirituais de Winckelmann; e como poeta é discípulo dos franceses. Essa combinação paradoxal explica-lhe a ambiguidade: grande libertador no sentido do racionalismo, e profeta secreto no sentido da mística. Daí decorrem as suas repercussões diferentes: como teórico da literatura e dramaturgo inspirou o classicismo de Weimar; como pensador inspirou a "Bildungsreligion", o cristianismo estético e adogmático de Schleiermacher. Nem como poeta nem como pensador Lessing podia inspirar confiança aos pré-românticos: não estava bastante entusiasmado por Shakespeare, não era bastante antirracionalista, nem gostava da poesia cristã de Klopstock. O que havia de pré-romântico em Lessing, tornando-o capaz de influenciar o futuro, é o elemento místico do seu pensamento. A parte melancólica, populista, "inglesa", do pré-romantismo não encontra apoio nesse discípulo dos franceses. Dentro da literatura alemã, Lessing é o purificador da atmosfera, o libertador indispensável; dentro da literatura europeia, Lessing é um anacrônico, chegando tarde demais como classicista à maneira francesa, ou cedo demais como classicista à maneira de Weimar. Com Lessing só, a literatura alemã teria ficado, mais uma vez, isolada na Europa pré-romântica. Paradoxalmente, o papel de incorporar a literatura alemã à literatura europeia não coube ao grande europeu Lessing, mas ao patriota cristão Klopstock.

Klopstock é saxônico como Lessing; carrega, como este, a herança luterana. Mas em vez de formar-se, como Lessing, na afrancesada Berlim de Frederico o Grande, formou-se na Suíça. A Suíça alemã terá os seus maiores escritores no século XIX: Gotthelf, Burckhardt, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer. Mas estes, embora de categoria europeia, serão provincianos quanto à repercussão. Os suíços do século XVIII, muito menores quanto ao valor – Haller, Bodmer, Breitinger, Gessner – foram europeus quanto à repercussão. São calvinistas que não conhecem o isolamento luterano; são republicanos insubmissos, vivem em contato perpétuo com os seus patrícios de língua francesa, têm relações com os italianos ilustrados da Lombardia, participam da descoberta poética dos seus Alpes pelos estrangeiros; são mediadores natos[1543], desempenhando na literatura alemã do século XVIII um papel de semeadores meio estrangeiros, semelhante ao

papel do suíço Rousseau na França. Entre as influências estrangeiras que a Suíça trouxe aos alemães, prevalece a inglesa, de importância tão fundamental que se pode afirmar: a literatura alemã do século XVIII é filha da inglesa[1544]. A prioridade cabe aos suíços Bodmer e Breitinger, tradutores e defensores de Milton, autor que causou na Alemanha impressão profundíssima. Chamaram a atenção para Thomson, do qual Brockes traduziu as *Seasons*. Para apoiar a doutrina pré-romântica dos críticos de Zurique, que já falavam em Homero e na Bíblia, Young será um aliado precioso. Wieland, durante o seu estágio na Suíça, recebeu a sugestão de traduzir Shakespeare.

A Bíblia luterana e o Homero grego na escola confirmaram o jovem estudante Klopstock[1545] no propósito de tornar-se o Milton da sua nação – conheceu Milton através dos suíços. Os primeiros três cantos do *Messias* saíram em 1748; é a data histórica mais importante da história literária alemã. Klopstock criou uma nova linguagem poética, igualmente distante do gongorismo dos últimos poetas barrocos, da trivialidade seca dos gottschedianos e da ternura superficial dos anacreônticos: uma língua grave, solene e digna, a de Goethe, Schiller, Hölderlin e de todos os maiores poetas alemães até George. Klopstock criou um metro: o hexâmetro homérico, adaptado de maneira admirável à língua alemã; será esse o metro da tradução de *Homero*, de Voss, de *Hermann und Dorothea*, de Goethe, do *Archipelagus*, de Hölderlin. Klopstock criou o primeiro poema da literatura alemã moderna ao qual se pode chamar "diretamente inspirado" – apesar da influência decisiva de Milton – porque não proveio da vontade de imitar e sim de uma necessidade íntima, do entusiasmo religioso e poético do adolescente genial. No entanto, o *Messias* não é lido hoje por ninguém, a não ser em trechos seletos na escola secundária; até se pode afirmar que a obra, em conjunto, é ilegível. A epopeia compõe-se de grandes blocos, cenas imaginadas com força criadora superior, mas nunca realmente vistas; o entusiasmo religioso derrama-se em discursos e diálogos intermináveis, em descrições das mais vagas, em lágrimas abundantes – tudo celeste, celeste demais, irreal, nebuloso, como se fora visto através de véus. Os contornos se perdem, os corpos se desfazem, resta apenas uma vaga música, um "gloria in excelsis" em língua alemã. Estamos bem longe da disciplina clássica do calvinista Milton e mais perto da religiosidade luterana que criou a

música cósmica de Bach, antes de a alma alemã se tornar capaz de exprimir-se em palavras. Por isso, Klopstock foi incapaz de compor um drama, embora *Der Tod Adams* (*A Morte de Adão*) comovesse a Europa inteira, exercendo influência até sobre Alfieri e na França. O gênio de Klopstock é principalmente lírico; quando não peca por experimentos métricos – introduziu na poesia alemã todos os metros antigos –, está cheio de lirismo. Mas até nas poesias religiosas sofre da mesma falta de clareza que se observa no *Messias*, perdendo-se em lugares-comuns retumbantes. Nas odes, o primeiro verso cria logo uma atmosfera poética que se impõe à mente do leitor, como na maravilhosa ode *Der Zürchersee* – mas o resto, prolongando-se muito, torna-se dispensável. Klopstock estava consciente dessa falta de realidade na sua poesia; procurava o chão sob os pés, e acreditava encontrá-lo no sentimento nacional. O patriotismo literário de Gottsched e Lessing, compatível com a tolerância de cosmopolitas do século XVIII, transforma-se, em Klopstock, em nacionalismo teutônico, ciumento até dos ingleses-modelos. Mesmo aí, Klopstock estava fora da realidade: em vez de encontrar o povo alemão real, evadiu-se para o falso escandinavismo das odes bárdicas e das peças dramáticas, chamadas "Bardiete", nas quais glorificou o herói nacional Armínio. Em virtude disso mesmo, com o nacionalismo e o escandinavismo, é Klopstock um pré-romântico típico, um poeta da sua época.

Por motivos diferentes, Gottsched e Lessing foram anacrônicos; Klopstock, ao contrário, é o contemporâneo autêntico de Young e Macpherson; e nos últimos anos da vida, entusiasmando-se pela Revolução Francesa, revelar-se-á contemporâneo de Rousseau. Com Klopstock, a literatura alemã enquadrou-se enfim na literatura europeia. Mas é preciso verificar que – com poucos anos de distância – se seguiram dois pré-romantismos alemães, muito diferentes: um, inspirando-se em Klopstock, pré-romantismo cristão e alemão-nacionalista, o dos poetas do "Hainbund"; e outro, shakespeariano, rousseauniano e revolucionário, o "Sturm und Drang".

Klopstockianos foram todos os "bardos" alemães, que fingiram cantar em "Hainen", quer dizer, os bosques da Alemanha antiga. O próprio "Hainbund" foi uma sociedade poética de estudantes da Universidade de Goettingen; fundaram em 1770 uma publicação periódica, o *Goettinger*

Musenalmanach, e em 1772 a associação efêmera daquele nome; reuniam-se de noite nos bosques, cantando ao luar, queimando os livros indecentes de Wieland e jurando querer morrer pela pátria. Bürger[1546] foi um dos chefes do "Hainbund", do qual se afastou depois, pelo seu imoralismo revolucionário e pelo espírito realista que lhe inspirou a balada alemã. Hoelty[1547] representou a parte humanista do gênio de Klopstock, a arte de compor em complicados metros antigos. O mais klopstockiano entre todos foi Fritz Stolberg[1548], grande aristocrata ou antes *junker*, que também preferiu os metros clássicos para exprimir um violento nacionalismo alemão e – o que surpreende – um ódio veemente contra reis, príncipes, aristocratas e o clero. Esse tradutor da *Ilíada* – antes de Voss e em espírito alemão, popular – e tradutor do *Ossian* completo parece pertencer ao "Sturm und Drang"; mas em vez de aderir a esse pré-romantismo revolucionário, converteu-se, depois, ao catolicismo – ato que suscitou indignação na Alemanha protestante e contribuiu para o esquecimento das suas poesias posteriores, das quais várias são superiores às de todos os seus contemporâneos e, às vezes, dignas de Goethe. Quem atacou implacavelmente o convertido foi o seu antigo companheiro no "Hainbund", Voss[1549], que, como tradutor clássico de Homero, preparara os caminhos do classicismo de Weimar.

As diferenças entre os classicismos dos klopstockianos Hoelty, Stolberg e Voss contribuem para esclarecer a significação do classicismo métrico do pré-romântico Klopstock e precisar a sua posição dentro da literatura alemã. A arte poética de Klopstock propõe, com efeito, um problema delicado: o espírito da sua poesia é pré-romântico, a forma é classicista. A ligação só foi possível por meio de uma qualidade de Klopstock que se revela na grandiloquência das suas metáforas: é sua mentalidade barroca[1550]. Klopstock é o único poeta alemão algo comparável a Bach, o maior músico barroco, que também reuniu a inspiração melódica popular às formas clássicas da música renascentista. É o Barroco protestante. Os precursores poéticos de Klopstock, é mister procurá-los entre os poetas pós-barrocos do século XVIII: Brockes e Haller. E o único verdadeiro sucessor de Klopstock, pelo estilo e pela mentalidade, é um luterano barroco, perdido na Grécia dos seus sonhos: Hölderlin. O classicismo dos poetas do

“Hainbund” é diferente; é, ou pretende ser, mais “popular”, no sentido em que Homero foi interpretado pelos pré-românticos ingleses. Existem, pois, no pré-romantismo alemão, resíduos de misticismos diferentes. Um desses misticismos provém do Barroco protestante, revela afinidades com Milton, aparece em Haller e Klopstock, estraga os poetas do “Hainbund”, enquanto não conseguem fugir para a inspiração popular; e acaba em Hölderlin. Outro misticismo, o renano de Poiret e da “Schoene Seele”, aparece em Winckelmann, revela afinidades com o sentimentalismo inglês, e leva a Goethe, primeiro ao Goethe do *Werther*, depois ao Goethe grego de Weimar. Ambos são incapazes de aliar-se ao espírito nacional alemão, e tampouco ao rousseauismo. Só um terceiro misticismo consegue unir-se com o populismo pré-romântico, nacionalista e revolucionário, produzindo o “Sturm und Drang”. É um misticismo originado na Europa oriental, provavelmente eslavo. E é digno de nota o fato de serem os representantes mais típicos do “Sturm und Drang” “orientais”; Hamann e Herder, da Prússia Oriental, Lenz, do Báltico. Os outros “Stürmers”, os renanos Goethe e Klinger, o suábio Schiller, só passam pelo movimento para chegar a outros resultados.

Hamann[1551] é o primeiro daqueles místicos orientais: teólogo malogrado, comerciante fracassado, devasso e arruinado – recebe em Londres, em 1758, lendo a Bíblia, uma revelação repentina que o transforma em membro dos conventículos agitados da sua terra meio prussiana, meio eslava. Eis um místico autêntico; estudos modernos reconhecem nele um precursor do existencialismo cristão. Hamann considera o racionalismo como inimigo de Deus e do homem. É algo como um metodista, muito longe do sentimentalismo quietista e da “Schoene Seele”; odeia o humanismo, pretende revolucionar a literatura. Como místico do “Reino dos Céus”, aproxima-se do checo Comenius. Como “cabalista”, que reconhece nas coisas do mundo as siglas misteriosas da “língua divina”, está perto do místico silesiano Boehme. Em linguagem confusa, em fragmentos incoerentes, Hamann propõe uma teoria mística da poesia. Os objetos da Natureza são os elementos e letras da língua divina, que não têm nada a ver com a língua racional. “Poesia, porém, é a língua materna do gênero humano.” Pela língua poética, o homem cria uma imagem do mundo divino. O poeta é o homem que se entende com Deus diretamente, sem intervenção da

"Ratio". A capacidade de se comunicar assim com Deus, comparável à união mística do "gênio religioso", constitui o gênio poético.

Esse conceito encontrou-se com o conceito de "gênio original" de Young, fazendo nessa época sensação na Alemanha[1552]. As suas *Conjectures on Original Composition* são de 1759; e já no mesmo ano Moses Mendelssohn, o amigo de Lessing, lhe acompanha as ideias, proclamando Shakespeare como gênio, apesar de ter desconhecido os antigos e as "regras". Em 1760, Teubern traduziu a obra inglesa; Lessing a aprova, Hamann e Herder estão entusiasmados. Em Shakespeare encontrara-se o modelo do gênio original, em comunicação direta com Deus. Entre 1762 e 1766, Wieland dá a tradução alemã, em prosa, de 22 peças shakespearianas. Na prosa algo dura, como de gravuras góticas em madeira, dessa tradução, os jovens alemães reconhecem o próprio espírito germânico[1553]. O profeta desse espírito foi Herder.

A contribuição de Herder[1554], conterrâneo, discípulo e amigo de Hamann, para o pensamento pré-romântico alemão consiste, primeiro, na aplicação do conceito "gênio", já revelado em Homero, na Bíblia, em Shakespeare e Ossian, na poesia popular. Mas os critérios estéticos que emprega, embora não menos pré-românticos, são de outra proveniência: de Shaftesbury. Por isso, Herder não caiu no anti-humanismo radical de Hamann; não cedeu, como os "Sturmers", ao desprezo da forma; conservou sempre o respeito da qualidade literária e podia servir de guia ao futuro classicista Goethe. No começo, Herder só se parece limitar a dar expressão compreensível e coerente aos fragmentos confusos da estética irracionalista de Hamann: sobretudo no tratado sobre a origem da língua. Com o fervor místico do seu mestre, Herder proclamou a descoberta da poesia na Bíblia. Enfim, conheceu Shakespeare e Ossian, e estourou, por assim dizer, nos ensaios da coleção *Von deutscher Art und Kunst (Da Mentalidade e Arte Alemãs)*. Não é fácil, hoje, apreciar devidamente esse trabalho: primeiro, porque a forma rapsódica, abrupta, do estilo prejudica a expressão; depois, porque as descobertas estéticas ali expostas se tornaram, desde então, lugares-comuns. Herder é um espírito precursor: um dos maiores pensadores da humanidade, experimentando a desgraça de terem sido as suas ideias geralmente aceitas a ponto de se lhes esquecer a origem. Sem dúvida, aquelas páginas *Von deutscher Art und Kunst* constituem a maior peça de

crítica literária em língua alemã e um dos grandes documentos da história literária europeia. O ensaio sobre Shakespeare é a primeira interpretação síntética do maior dos poetas, a primeira interpretação de uma obra literária – no caso, do *Macbeth* – como estrutura coerente e viva; Schlegel, Coleridge e De Sanctis lhe devem muito. Em vão, o patriotismo germânico de Herder procurou coisa de valor parecido na antiga literatura alemã, mas encontrou-a na arquitetura; nas catedrais medievais. Ao seu jovem discípulo Goethe mandou escrever o ensaio sobre a catedral de Estrasburgo, com o qual começa a se esboçar o medievalismo romântico. Essas grandes obras de arte, as catedrais, foram o resultado do trabalho coletivo de séculos inteiros, obras anônimas como a poesia popular. Nela, Herder encontrou o máximo de gênio poético. O ensaio sobre Ossian ainda repete os esquemas da crítica inglesa. A compreensão madura dos gênios diferentes das várias nações encontra-se na introdução à antologia *Stimmen der Völker in Liedern* (*Vozes dos Povos em Canções*); é uma antologia de *lieds* alemães, canções inglesas, escandinavas, eslavos e até “romances espanhóis”. Então, o termo *lied*, de origem anacreôntica, mudou de significação, começando a definir o gênero mais autêntico da poesia alemã. O modelo da antologia foram os *Reliques*, de Percy, do qual Herder traduziu algumas baladas. Entre as suas descobertas pessoais, figuram as baladas iugoslavas. E todas essas expressões poéticas, Herder as traduziu com a mesma mestria com que traduzirá, no fim da vida, o *Poema de mío Cid*.

Herder não tinha talento para fazer poesia original. Como tradutor, era um mestre, pela capacidade da *empathy*, do sentir com almas alheias, individuais ou coletivas. Herder é o primeiro europeu que, conservando-se cosmopolita no sentido da Ilustração, interpretou a Europa como sinfonia de múltiplas vozes diferentes, das vozes nacionais, sabendo distingui-las e caracterizá-las. Eis a segunda grande contribuição de Herder para o pensamento pré-romântico e romântico: criou o nacionalismo literário. Substituiu a uniformidade da estética classicista pela consciência das particularidades nacionais, criou a consciência nacional dos alemães, dos escandinavos, dos eslavos. E esta parte do seu pensamento de um homem do século XVIII terá um futuro imenso e nefasto: no pangermanismo e no paneslavismo. Desse futuro, Herder não é o culpado. As suas ideias eram diferentes. É verdade que atribuiu a cada nação e a cada raça uma “missão

histórica", que corresponderia às particularidades nacionais, antecipando assim uma ideia central de Hegel. Mas Herder não é hegeliano *avant la lettre*; quando muito, ele se situa entre Rousseau e Hegel, substituindo a evolução histórica, desultória e revolucionária do primeiro, pela evolução histórica, coerente e lógica do outro. Como filho do século ilustrado, Herder acreditava no progresso infinito da humanidade para o humanitarismo; viu, porém, esse progresso não em linha reta e sim apenas nas espirais complicadas da História. Evitando os anacronismos de Voltaire, aproximou-se das distinções de Vico e sobretudo das "condições da evolução histórica" de Montesquieu; entretanto, interpretou essas condições menos como geofísicas – embora prestando toda a atenção a esse aspecto – do que como condições espirituais, resultados da cooperação entre o "espírito dominante" das diferentes épocas e o "espírito particular" das nações e raças. Considerava como a expressão mais completa dessas condições históricas as literaturas, e tornou-se deste modo o criador da história literária comparada. O novo método histórico de Herder era o instrumento de sensibilidade inédita para compreender e caracterizar as diferenças de espírito e expressão das diferentes épocas históricas. Herder é o criador do historismo, isto é, do método que dominará o trabalho científico do século XIX; o método utilizado primeiro pela ciência romântica e, depois, pela ciência positivista.

O historismo é uma expressão máxima do espírito burguês. A sua significação sociológica reside no fato de que a burguesia, depois de ter feito a Revolução, já não precisa de outras revoluções, confiando-se ao progresso lento e "natural". Herder parece-se algo com Burke, inimigo da Revolução Francesa porque a burguesia inglesa já tinha feito a sua revolução, em 1688. Herder foi o profeta revolucionário da não-revolução. Explica-se assim o seu trágico destino pessoal, a cujo pensamento se preparava um futuro tão grande. O novo classicismo de Weimar teve que negar as suas ideias estéticas pré-românticas; e o pré-romantismo do "Sturm und Drang", sendo revolucionário, teve que negar as suas ideias de evolução histórica. Os jovens preferiram Rousseau. Herder morreu meio esquecido; mas, a esse tempo, o pré-romantismo já havia sido substituído pelo romantismo. E das doutrinas de Herder surgirá o conservantismo nacional da Prússia e de

todos os conservadores que confiam na História – e dos revolucionários que também confiam na História.

Não é fácil traduzir as palavras "Sturm und Drang": "Angústia e Entusiasmo", "Ânsia e Explosão" seriam expressões algo equivalentes. *Sturm und Drang* é o título de uma peça do "Sturmer" Maximilian Klinger, publicada em 1776. O título impôs-se como apelido do movimento, porque exprimiu bem a mentalidade alemã por volta de 1770, a mistura de mística, à maneira da Alemanha oriental, e de populismo revolucionário, à maneira de Rousseau. Os "Sturmer" eram jovens que, fugidos do seio de famílias e escolas pietistas, chegavam a chocar-se com a realidade feudal da sociedade alemã. Com o fervor místico, herdado dos antepassados, fizeram a propaganda das ideias inglesas de poesia popular e das ideias de revolução popular de Rousseau. Eis o ambiente e os motivos do "Sturm und Drang"[1555].

O instrumento com o qual os "Sturmer" pretenderam derrubar a literatura e a sociedade do *ancien régime*, foi o conceito do "gênio". Hamann dera a esse conceito um acento religioso, já pré-existente no uso da palavra por Lowth que, descobrindo a poesia na Bíblia, misturou o conceito teológico da Inspiração e o conceito estético. Os jovens criaram uma "religião do gênio"[1556]. A identificação entre gênio poético e gênio popular foi interpretada de maneira revolucionária. "Gênio" é consequência de uma inspiração, sem consideração das diferenças sociais; o gênio confere a nobreza a qualquer homem bem dotado, mesmo das classes médias ou baixas da sociedade. Qualquer um pode ser herói como os heróis de Plutarco. Na leitura assídua de Plutarco pelos "Sturmer" reflete-se a educação nas escolas humanistas; mas Rousseau e Alfieri também gostavam muito do biógrafo grego. E qualquer um, mesmo o plebeu, pode ser herói como os de Shakespeare e como o próprio Shakespeare, se tiver gênio. Os conceitos "gênio"' e "herói" misturam-se, confundem-se: o herói é considerado como o gênio das épocas e nações primitivas – e "primitivismo" é palavra de ordem do século – que reage contra os requintes da civilização aristocrática, assim como o plebeu Rousseau reagiu contra os salões de Paris. Contra as *bienséances* do classicismo, dissimulando as verdades desagradáveis, os "Sturmer" apregoam o realismo duro, a ocupação com problemas sociais e sexuais, as expressões fortes e até os palavrões da gíria, a prosa em vez do

verso, assim como fala o homem do povo. Esse realismo, os "Sturmer" acreditavam encontrá-lo em Shakespeare.

A influência de Shakespeare sobre a nova literatura alemã é enorme[1557]. Já não eram possíveis o desprezo de Gottsched nem a prudência de Lessing. Contra as restrições, inspiradas na estética classicista, das notas da tradução de Wieland surgiram protestos veementes. Shakespeare foi idolatrado. Mas só se adivinharam aspectos parciais do seu gênio. O século XVIII não conhecia outras convenções teatrais além das do classicismo francês. A técnica dramática de Shakespeare não foi reconhecida pelos "Sturmer", como resultado de convenções teatrais diferentes, e sim considerada como ausência de técnica dramática – teatro sem lei, privilégio do gênio exuberante. Não teriam compreendido o papel do verso neste "teatro em liberdade"; e, com efeito, os "Sturmers" só conheciam o Shakespeare em prosa, o de Wieland (em prosa também traduziu Eschenburg as peças restantes), o que fortaleceu a impressão de um teatro fora de todas as convenções de estilo e estilização; de uma arte realista. E essa impressão chegou ao auge, quando as peças de Shakespeare se viram representadas, nos palcos da Alemanha[1558]. A princípio, os atores alemães eram incapazes de representar papéis de Shakespeare; os diretores de teatro receavam o protesto indignado dos espectadores "cultos"; quando muito, fizeram adaptações ao gosto classicista, como o *Richard III*, de Weisse. O mérito imenso de ter introduzido Shakespeare no teatro alemão, onde ele devia dominar até hoje, cabe ao grande ator Schröder[1559] que, como diretor do Teatro Municipal de Hamburgo, fez representar, a 20 de setembro de 1776, o *Hamlet*. Depois, representou mais 6 peças, em Hamburgo e no Teatro Nacional de Viena, educando o público e educando uma plêiade de atores famosos. Schröder era homem prudente; conhecendo o sentimentalismo e os preconceitos do público alemão, não representou versões integrais de Shakespeare. Tirou as expressões e cenas que lhe pareciam fortes demais, deu a algumas tragédias um *happy end* – e em suma, Schröder, que era também autor de dramas sentimentais ao gosto inglês, transformou as peças de Shakespeare em dramas bugueses-sentimentais, ao gosto alemão. Deste modo, os espectadores sentiam esse Shakespeare schröderiano como poeta contemporâneo, tanto mais que os atores usavam trajes "modernos", quer dizer, de 1770. Foi

assim que Shakespeare se incorporou à literatura alemã, em cuja história o dia 20 de setembro de 1776 é uma data decisiva.

A data gravou-se na memória da época. Ainda em *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*), a ação gira em torno de uma representação de *Hamlet*. Todos os romances daquele tempo estão cheios de discussões dramatúrgicas – ter um teatro shakespeariano era a suprema ambição dessa nação apolítica; e mais do que uma vida de intelectual pequeno-burguês estragou-se no ambiente dos bastidores. Deu-se isso na vida e no romance de Moritz[1560], que é, com exceção de um fato, o representante mais típico do "Sturm und Drang": filho de um artesão, criando-se na pobreza, angustiado pelo pietismo do ambiente, fugindo dos fantasmas da sua imaginação, fracassando como ator no teatro – eis o enredo do seu romance autobiográfico *Anton Reiser*, um dos livros mais interessantes do século pela exatidão da auto-observação psicológica. Moritz cultivava a psicologia como ciência, antecipando várias doutrinas do romantismo e da psicanálise sobre os sonhos e o subconsciente. O destino, porém, levou-o depois para a Itália e para os estudos gregos – eis o elemento atípico da sua biografia, aproximando-o de Goethe. O caso de Jung-Stilling[1561] é parecido: origem humilde, pobreza, educação pietista, obra autobiográfica – só o desfecho é diferente. Jung não era, como Moritz, uma natureza fáustica, inquieta, mas um místico angustiado que acabou no ocultismo mais fantástico; os seus escritos apocalípticos são o último produto deformado da ideia da "Ecclesia spiritualis". Nem sequer se adivinha isso, lendo-lhe a autobiografia, história de uma mocidade resignada e panorama atraente da vida das classes baixas no século XVIII, livro que Nietzsche considerou um dos cinco melhores livros da literatura alemã. O mesmo Jung-Stilling foi, depois, capaz de perturbar a mente da visionária Juliane von Kruedener, cujos sonhos de reunião das Igrejas e nações cristãs empolgaram o tzar Alexandre I. Assim – os caminhos da divulgação tornam-se misteriosos – as ideias de Jung-Stilling se propagaram na Rússia e aparecerão, no fim do século XIX, como reminiscências literais, nas *Três conversações*, de Soloviev.

Moritz e Jung-Stilling pertenceram, pelas origens ao ambiente pietista da Renânia, agitado então pela importação de misticismos da Alemanha oriental, de origem eslava; Hamann fora desses "orientais" fascinantes. O

chefe desse "neopietismo" era o suíço Lavater[1562], o criador da fisiognomonia e propagandista de uma religiosidade altamente sentimental, chorosa e com acessos de sensualidade. A sua influência sobre a juventude intelectual da Alemanha foi, durante alguns anos, ilimitada; o próprio Goethe o adorava. Lavater representa o aspecto sentimentalista do "Sturm und Drang". A parte rousseauiana estava encarnada em literatos boêmios, como o lendário Christoph Kauffmann, que andava de cidade em cidade, julgando-se herói de Plutarco ou Shakespeare, porque viveu como os selvagens imaginários de Rousseau, e que, sem ter escrito uma linha, virou famoso como "gênio". Era o tipo do "Kerl", quer dizer, "homem rude e forte", ideal dos "Sturmers" e herói das peças turbulentas de Klinger[1563], um "Kerl" e Wild (o nome significa "selvagem"), herói da peça "Sturm und Drang", que deu o nome ao movimento literário. Série de cenas incoerentes, personagens meio loucos, sintaxe violada, palavrões – o autor acreditava assim ter feito uma tragédia shakespeariana. Contudo, Klinger, amigo de infância de Goethe, mas separado dele pela condição humilde dos seus pais, foi um escritor de grande talento e um caráter independente. Após a tentativa de "out-Herod Herod", escreveu duas tragédias sobre Medeia, adaptações interessantes do assunto grego em estilo shakespeariano, e uma longa série de romances sobre Fausto – já então o personagem lendário parecia aos "Stürmers" a personificação das suas próprias ambições ilimitadas. Como o Fausto de Goethe, Klinger acabou na corte, alto funcionário do tzar dos russos, mas conservando a sua independência pessoal. Sua obra de velhice, o livro de aforismos *Betrachtungen und Gedanken*, revela algo do espírito das conversações de Goethe com Eckermann. Klinger situa-se entre o conformismo político do luterano alemão espiritualmente insubmisso, e o conformismo político do classicista Goethe. Quem, entre os "Sturmers", não fosse capaz de conformar-se acabava mal: assim o maior entre eles, Lenz[1564], filho do Báltico. Ganhou fama em pouco tempo; depois, incompatibilizou-se com toda a gente; enfim submergiu na noite da loucura. Lenz foi um gênio malogrado; em outras condições e com mais firmeza de caráter teria sido um dos maiores escritores da literatura alemã. No seu drama burguês *Die Soldaten* (*Os Soldados*) conseguiu criar um estilo dramático próprio, que de vez em quando reaparecerá na dramaturgia alemã: cenas fortemente realistas em sequência incoerente e rápida,

desfecho brutalmente trágico, diálogo lacônico em linguagem popular, humorismo grosseiro e emoções que ferem o coração, ataque vigoroso a problemas políticos e sexuais; essas obras dramáticas serão no século XX revivificadas por Brecht. A sua poesia lírica, publicada decênios depois da sua morte, revelou um grande talento, talvez não muito inferior ao gênio de Goethe.

O próprio Lenz, amigo invejoso de Goethe, sentiu-se dolorosamente eclipsado pelo poeta maior. Quando o romântico Tieck publicou, em 1828, as obras inéditas de Lenz, aproveitou-se da ocasião para esboçar um panorama da literatura alemã de 1775, colocando Lenz, em vez de Goethe, no centro. Mas a obra de Lenz não bastava para justificar a inversão dos valores; na verdade, Tieck jogou o próprio Goethe contra Goethe, quer dizer, o "Sturmer" Goethe contra o classicista Goethe.

Goethe[1565] pertence ao "Sturm und Drang" pelas suas obras mais populares: a tragédia histórica, "shakespeariana", *Goetz von Berlichingen*, até hoje muito representada na Alemanha. Depois, sua obra de mais larga repercussão internacional, o *Werther*, o único dos romances sentimentais do século XVIII que ainda continua legível; enfim, uma parte considerável da sua obra lírica. Ainda como "Sturmer" redigiu Goethe as primeiras versões das suas obras mais definitivas: o *Urfaust*, primeiro esboço de *Faust*, e o romance *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (*A Vocação Teatral de Wilhelm Meister*), primeira versão de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Medievalismo e shakespereolatria, sentimentalismo revoltado e desesperado com reminiscências de Ossian, poesia popular, ambições titânicas, fáusticas, problemas da relação entre os sexos, vagabundagem letrada, discussões sobre *Hamlet* – aí estão, naquelas primeiras obras de Goethe, todos os motivos e preocupações do "Sturm und Drang". Se porventura falta qualquer coisa, seria possível encontrá-la na fase correspondente do seu companheiro de tempos posteriores, Schiller[1566]; o entusiasmo shaftesburyano das primeiras poesias; a revolta anarquista dos *Räuber* (*Os Bandoleiros*), que continua uma peça querida da mocidade alemã; o republicanismo de *Fiesco*, a corajosa tragédia social *Kabale und Liebe* (*Intriga e Amor*) mal construída, mas de irresistível efeito no palco. As diferenças são, no entanto, consideráveis: diferenças de origens, de repercussão e de evolução. Goethe, filho da classe média superior, após ter sido poeta anacreôntico e de ter passado pelo

pietismo sentimental da Renânia, foi amigo e discípulo de Herder; os seus modelos são os do pré-romantismo inglês, Shakespeare e a Bíblia, Homero e Ossian; e assim dará nova vida revolucionária ao drama histórico, ao romance sentimental à maneira de Richardson e Rousseau, e ao *lied*. Schiller veio de Klopstock, o estilo o revela; libertou-se do vago entusiasmo religioso pela influência de Rousseau e pela leitura de Plutarco – em tradução francesa, aliás, porque não sabia o grego – e inspira nova vida revolucionária ao choroso drama burguês.

São diferentes, também as repercussões. *Werthers junge Leiden* (*Os Sofrimentos do Jovem Werther*) é o livro alemão de mais larga repercussão internacional[1567], impressionou em toda a parte onde os filhos da classe média superior se revoltaram, desesperados, contra a sociedade feudal. Daí o êxito limitado na Inglaterra, de estrutura social diferente – mais tarde, porém, o aristocrata Byron tornou-se wertheriano, porque encontrava-se em situação semelhante diante da sociedade burguesa. O sucesso do romance foi enorme na França, desde a primeira tradução, já de 1776; Napoleão leu o *Werther* nada menos que sete vezes, Chateaubriand o imitará, no *René*. Na França surgirá até um Werther às avessas, o Julien Sorel, de Stendhal. E houve, na Itália, o Werther patriota, o Jacopo Ortis, de Foscolo.

Schiller parece muito mais revolucionário – foi filho da classe média inferior; mas esta estava oprimida demais, na Alemanha, para poder pensar em emancipação política. Só na França foi o jovem Schiller festejado como revolucionário; a Convenção conferiu-lhe o título de cidadão honorário da República. No resto, só encontrou ressonância, fora da Alemanha, onde uma juventude precisava, como ele mesmo, reagir ao entusiasmo religioso. Eis a tonalidade particular do "Sturm und Drang" escandinavo, colocado entre Klopstock e Schiller.

As primeiras influências pré-românticas na Suécia foram inglesas: Thomson, Young, Ossian. Ideias de Rousseau entraram através do famoso salão literário de Hedwig Charlotte Nordenflycht[1568], mulher apaixonada pelo "progresso", mas sentimental e angustiada na poesia. O pleno impacto de Rousseau e Klopstock juntos produziu em Lidner[1569] um sentimentalismo febril e histérico; é um Schiller sem saída para o classicismo, mas de uma força admirável para exprimir visões estranhas. Na Dinamarca, porém, nasceu o maior poeta pré-romântico do Norte: Johannes Ewald[1570], um dos

mais típicos entre os “Sturmers”, mas um gênio malogrado. Fugiu do pietismo da casa paterna, fracassou na vida; e voltou para morrer, com 38 anos de idade, na miséria. Deixou – isso já não surpreende – uma autobiografia arrependida e muita poesia lírica, canções eróticas, patrióticas e religiosas que Ewald costumava inserir em tragédias classicistas de assuntos nacionais – e no *vaudeville Fiskerne*, mistura de pastoral lírico e opereta de colorido nacional; *Fiskerne* é o primeiro espécime de um gênero particular da literatura dinamarquesa, da qual Ewald foi o primeiro grande poeta lírico. Baggesen[1571], enfim, que começara como folhetinista espirituoso, à maneira de Sterne, preferiu escrever, em vez do dinamarquês materno, em língua alemã, na língua e no estilo de Schiller, exprimindo, como Rousseau, a emoção religiosa e os seus sentimentos de indignação revolucionária perante a paisagem majestosa dos Alpes. Mais tarde, o boêmio aventureiro voltará ao estilo picante, satírico, afrancesado, para lutar contra Oehlenschlaeger e o romantismo dinamarquês; no foro íntimo, tinha-se conformado com a burguesia.

Quem, entre todos os contemporâneos de Schiller, mais se parece com ele é Alfieri, que não o conheceu. Pessoalmente, não tinham muito em comum: o desdenhoso aristocrata italiano e o ambicioso pequeno-burguês alemão. Mas por mais diferentes que fossem os motivos, acabaram na mesma condenação da Revolução Francesa que tinham saudado com entusiasmo. O burguês Goethe nunca tivera ilusões a respeito; em compensação, era mais capaz de compreender a significação do acontecimento e profetizar, já em 1792, o advento de uma nova era da História. O conformismo é característico de todos os classicismos; e no caso do classicismo alemão também existe um fundo burguês, embora de importância reduzida.

Durante todo o século XVII, apesar de épocas de paz prolongadas e de certos progressos, a Alemanha não se refizera dos estragos da Guerra de Trinta Anos; a vida suntuosa das pequenas cortes, iludindo pelas aparências artísticas, não era índice de situação econômica melhor. Só nos últimos decênios do século se torna notável o comércio marítimo de Hamburgo, alimentado pela indústria de linho e pela mineração na Prússia e na Saxônia. A Alemanha assistiu, então, a algo como os começos tímidos de uma “revolução industrial” em tamanho provinciano, que só tomará vulto depois de

1830. O próprio Goethe, como ministro de Estado em Weimar, ocupou-se com os negócios da mineração. Certas poesias suas, dos seus primeiros anos de Weimar e já depois do "Sturm und Drang", sobre os benefícios da paz e do trabalho, lembram as apóstrofes de Pope – "Hail, sacred peace!..." – depois da revolução de 1688. Afinal, poder-se-ia estabelecer um paralelo entre o plutarquismo rousseauiano do "Sturm und Drang" e o classicismo afetado e violento dos jacobinos; e mais outro paralelo, entre o classicismo majestoso de Weimar e o estilo *Empire* dos palácios e móveis de Napoleão. Mas este confronto seria esquemático demais; e não daria a atenção devida à diferença entre o grecismo de Goethe, e o classicismo neo-romano de Alfieri e dos jacobinos, do qual Schiller está mais perto. Este mesmo criou, para formular a diferença, as expressões "poesia ingênua" e "poesia sentimental", distinção que aprofundou os conceitos pré-românticos a respeito de Homero e Virgílio. O senso histórico, conquista dos pré-românticos e de Herder, destruiu a antiga identificação simplista das coisas gregas e das coisas romanas; os estudos arqueológicos de Caylus e Winckelmann contribuíram para o mesmo fim. Reconheceram-se na arte e literatura romana os artifícios de uma civilização imitadora, requintada e decadente, enquanto a Grécia aparecia como o paraíso dos gênios originais, primitivos sem vulgaridade. Homero foi considerado como o Ossian de um país mediterrâneo e de uma Idade Áurea. Para os alemães, a distinção entre Atenas e Roma significou uma revelação de primeira ordem. Três vezes – antes da Reforma, no século barroco, e na época de Gottsched – pretenderam construir um classicismo alemão; e cada vez fracassaram, porque a Antiguidade se lhes apresentou vestida à romana. Os alemães não são de origem latina nem de religião romana como os italianos e franceses, nem possuem a tradição latinista dos ingleses. Com a Grécia, porém, nenhuma das nações europeias está ligada pelo sangue ou pelas tradições religiosas, de modo que os alemães não se encontravam, a esse respeito, em situação de inferioridade. E a interpretação da Grécia como país da poesia original, da aurora da humanidade, facilitou a identificação mental dela com a Alemanha, nação jovem, isto é, que só então começara a ter uma literatura própria. O grecismo tornou-se parte integral da "cultura", da *Bildungsreligion*; a síntese greco-alemã tornou-se a suprema ambição[1572], a Grécia, uma religião.

Homero, na tradução de Voss, e Platão, na tradução de Schleiermacher, pareciam autores alemães.

Não é preciso dizer quanta ilusão havia em tudo isso. A Alemanha não era "jovem": tinha tradições, se bem que incompatíveis com a tradição geral europeia; e a influência francesa, inevitável apesar de toda a francofobia, era afinal uma tradição latina, mais acessível aos alemães do que a Grécia longínqua e remota. Já Schiller, pequeno-burguês sem formação grega, menos "elite" do que Goethe, preferiu formas latinas, aproximando-se, depois, cada vez mais da tragédia francesa. A procura de épocas de "genialidade original" não parou depois da descoberta da Grécia; e já na época de Weimar, Heinse descobriu a Renascença italiana, que tinha para ele cores pré-românticas. No fundo, os "gregos" de Weimar são pré-românticos, vestidos à moda de Atenas. O último classicismo é o último capítulo do pré-romantismo.

Esse classicismo pré-romântico não se limita à Alemanha; é um movimento europeu ao qual pertencem Alfieri, Monti, Foscolo, Meléndez Valdés, Chénier[1573]. Não é o artifício de um grupo de evasionistas, assustados pela Revolução. Ao contrário, é a consequência da Revolução que, começando como explosão pequeno-burguesa, logo se transformou em vitória da burguesia; e à base burguesa corresponde a forma classicista, *conspicuous consumption*, que imita o classicismo da aristocracia derrotada.

Dentro do último classicismo é possível distinguir três fases estilísticas: na primeira ainda prevalecem os elementos romanos; na segunda, o fundo pré-romântico é mais sensível; na terceira estabelece-se o equilíbrio de um classicismo burguês. As três fases não se sucedem em ordem rigorosamente cronológica. Não se trata de uma evolução, e sim de três soluções diferentes de um mesmo problema: romper a aliança entre o Classicismo e a Ilustração, para chegar do classicismo aristocrático ao classicismo burguês.

Ainda meio "romano" era o conde de Caylus[1574], ao qual Winckelmann deveu sugestões preciosas. As suas grandes obras de gravuras de objetos arqueológicos respiram a atmosfera dos museus do Vaticano construídos no século XVIII: vastas salas bem iluminadas, de arquitetura simples, cheias de uma multidão de estátuas brancas. O classicismo "romano" do grande pintor jacobino Jacques-Louis David realizou a arte que Caylus desejara

ver. As estátuas de Caylus em movimento, eis o romance do abbé Barthélemy[1575], o *Jeune Anacharsis*: um enredo simples serve para dar fundo novelístico a um guia de antiguidades gregas. E esta obra de erudição considerável e impotência criadora absoluta foi um dos livros mais lidos do fim do século, a ponto de tornar-se popular e de aparecerem entre os jacobinos diversos sujeitos com o nome de Anacharsis. Toda a literatura do jacobinismo e do *Empire*[1576] é assim: literatura de homens e mulheres em toga romana e *chlamynx* grega, estas deitadas em sofás "antigos", na atitude de madame Récamier, aqueles agitando pateticamente os braços na tribuna. O ditador da poesia é o frio poeta descritivo Fontanes[1577], pouco sensível às emoções humanas, mas homem de grande dignidade pessoal. O gênero específico da literatura jacobina é a eloquência[1578], que logo se afasta da solidez e do vigor epigramático de Mirabeau, para derramar-se em declamações sentimentais ou terrificantes. O orador típico da Revolução é o girondino Pierre-Victurnien Vergniaud (1753/1793), senhor de eloquência de advogado, salgada de citações e reminiscências latinas. O seu inimigo Robespierre falava melhor, mas no mesmo estilo. Camille Desmoulins[1579], como orador, é apenas o tribuno vulgar do Palais-Royal; como redator do *Vieux Cordelier* é um jornalista de primeira ordem. Mas nunca antes nem depois se viu jornal destinado ao povo, em que tão grande parte do texto consistisse em citações de Lívio e Tácito, sem esquecer os versos de Ovídio e Lucano. E não foi mera afetação: Desmoulins era uma natureza de Graco e caiu como um Graco.

Se a eloquência é um meio de *mettre-en-scène* a própria personalidade, não nos espanta a popularidade do teatro nessa época de políticos-atores e tragédias históricas vividas[1580]. O dramaturgo mais notável do teatro jacobino é Marie-Joseph de Chénier[1581], irmão do grande e infeliz poeta guilhotinado, ao qual defendeu no *Discours sur la calomnie*. As tragédias de M.-J. Chénier são voltairianas; apenas, a alusão "filosófica" é substituída pela alusão política. Não faltam vigor de expressão e coragem de atitude contra os terroristas.

"Des lois et non du sang: ne souillez pas vos mains!"

Menos franco era Nepomucène Lemercier[1582]; August Whilhelm Schlegel saudou-lhe o *Agamemnon* como renovação da tragédia francesa – mas Lemercier só pilhara, e com prudência, Shakespeare, que conheceu através das traduções e versões e Le Tourneur e Ducis. A sua obra realmente original é a "comédia histórica" *Pinto*, antecipação da dramaturgia de Scribe, explicando acontecimentos históricos por pequenas intrigas pessoais. Lemercier já não é um jacobino e sim um burguês do *Empire*.

O teatro jacobino não tem muito valor nem é independente. Soube aproveitar-se de várias lições estrangeiras, sobretudo do teatro "pré-jacobino" de Alfieri, com o qual Marie-Joseph de Chénier tem mais do que um ponto de contato[1583].

Alfieri[1584] realizou o que aqueles escritores jacobinos tentaram em vão: eternizou em grande estilo clássico a tempestade furiosa da sua época, de que ele era a expressão mais perfeita. À primeira vista, não parece assim: o classicismo de Alfieri é retórico, seco, criando tipos sem vida, estátuas que andam, movidas por paixões artificiais, última decadência da tragédia francesa. Pelo esquema, as suas tragédias não se distinguem muito dos melodramas de Metastasio; e assim com os espectadores do grande libretista, Alfieri também é um aristocrata decadente e neurastênico em vésperas da Revolução. Na verdade, a inegável neurastenia de Alfieri é a sua força; agitou uma vida que parecia destinada a encharcar-se no vício. Durante quase trinta anos, o aristocrata piemontês levou a vida fútil dos seus companheiros de classe do rococó, até que em 1775, uma espécie de revelação ou conversão repentina o esclareceu sobre "l'ozio mio stupido". Até aquela data só tinha falado francês; aprendeu, então "l'idioma gentil", leu os antigos, e, como ele mesmo diz, "entre muitas lágrimas", características do sentimentalismo do século, escreveu sua primeira tragédia. Conheceu a condessa Luísa Albany, que fora amante do último rebento da casa Stuart; levou com ela uma vida meio de grande senhor, meio de vagabundo; escapou em Paris ao terrorismo da Revolução que tinha saudado; passou os últimos anos em Florença, evitando os homens, olhando só para os grandes monumentos do passado, sonhando com associar-se a Dante e Petrarca, Ariosto e Tasso como o quinto grande poeta da Itália e seu primeiro trágico; e foi sepultado no Panteão nacional de Santa Croce; ali ficou lembrado pelo epitáfio que ele mesmo compusera: "Optimis perpaucis acceptus, nemini nisi

fortasse sibimet ipsi despectus." Eis o homem que se nos apresenta na *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, uma das maiores autobiografias de todos os tempos e a maior das suas obras. Uma grande alma viril entre as máscaras do Rococó.

Um grande homem, mas não um igualmente grande poeta. Orgulhava-se da dureza intencional dos seus versos –

> "Son duri, duri...
> Non son cantati,
> Stentati, oscuri...
> Saran pensati."

Após dois séculos de música doce pretendeu ensinar à língua italiana a pensar e agir. Sem dúvida, naquela dureza havia incapacidade involuntária de cantar. Alfieri é o único poeta notável da literatura universal que precisava aprender a poetar, que se forçou a poetar. Só é poeta espontâneo nos sonetos, expressões imediatas da sua grande alma; muitas vezes, são auto-retratos ou instantâneos dos seus estados de alma, muito variáveis:

> "Sperar, temere, rimembrar, dolersi..."

É raro o uso do soneto para confissões assim, e por isso, é tanto mais espantosa a arquitetura magistral dos sonetos personalíssimos de Alfieri. Evidentemente, aquele classicismo que parece seco lhe era indispensável para disciplinar sua alma apaixonada. Por isso Alfieri acreditava ter inventado o seu sistema dramatúrgico que, na verdade, pouco se distingue do sistema de Voltaire: concentração máxima do diálogo, falta (típica do século XVIII) de colorido local e histórico, ausência das banalidades amorosas, rapidez quase precipitada da ação. Dentro desse sistema, a sua técnica é magistral. A sua *Merope* é superior à *Merope*, de Voltaire; a sua *Virginia* é superior a todas as numerosas versões do assunto; a sua *Mirra* é um *pendant* digno de *Phèdre*. Seu *Oreste* é o que, no teatro moderno, mais

se aproxima do grego. Em *Agamemnone* há cenas de vigor shakespeariano; e *Timoleone* é o cume do "teatro jacobino". Quando são lidos parecem frios; no palco, ardem de paixão. "Scrivere tragedie vuol dir essere appassionato e bollente." A sua retórica retumbante mas lacônica até o mínimo possível de palavras é expressão de uma paixão violenta; às vezes, os seus personagens parecem estar com vontade de se dilacerar um ao outro. São, todos eles, retratos do autor

"Irato sempre, e non maligno mai;
La mente e il cor meco in perpetua lite."

O próprio Alfieri é o maior dos seus personagens trágicos. É um individualista furioso, com o desejo violento de não ver ninguém acima de si, um inimigo mortal dos "tiranos" –

"... In trono
Trema chi fa tremar"

– de todas as tiranias, seja a dos reis, seja a outra tirania, a da multidão que ele denunciou, enfim, em sátiras tremendas contra a Revolução Francesa. Já se notou que o autor de *Della tirannide* tratou os tiranos nas suas tragédias com simpatia secreta; no fundo, ele mesmo era um tirano nato, um anarquista, possesso de paixões demoníacas, rebentando contra quem podia limitar-lhe a "liberdade" que só a sua situação histórica o fez confundir com revolução e patriotismo italiano. Não teria aguentado regime nenhum. Por isso, era um homem melancólico e desesperado, tal como se retratou nos versos do *Saul,* sua maior tragédia, inspirada pela dramaturgia de Shakespeare e pelos versos ossiânicos de Cesarotti.

Alfieri parece classicista, porque foi italiano. Na verdade, é o maior poeta do "Sturm und Drang", inibido pelas tradições clássicas da língua neolatina. Parece-se muito com Schiller, com quem se encontrou em dois assuntos, *Filippo* e *Maria Stuarda*. A sua atitude política é, porém, mais nítida do

que a do conformista alemão. Nas suas *Satire* aparece uma classe que ele odeia mais ainda do que os "reis" e "tiranos": a "Sesqui-Plebe" dos advogados, comerciantes e escribas; a classe média. Odeia o absolutismo dos reis católicos, a tirania prussiana, a tirania jacobina, e simpatiza só com a Inglaterra aristocrática. Não é burguês, de modo algum, e por isso o seu classicismo é falso. Os contemporâneos consideravam-no, deveriam considerá-lo jacobino. Os críticos do século XIX admiravam-no como profeta da Itália unificada, monárquica e constitucional, assim como profeta de dias melhores da pátria então humilhada:

"Gli odo gia dirmi: o vate nostro, in pravi
Secoli nato, eppur create hai queste
Sublimi età, que profetando andavi."

Patriotismo sincero, mas tão ilusório como o seu democratismo – atitudes falsas que estragaram a obra do grande individualista. Não fica muito: *Saul*, um grupo de sonetos, e sobretudo a *Vita*. Alfieri só exprimiu, apresentou e profetizou a sua própria pessoa. Não é poeta pelo gênio poético, nem sequer pelo talento poético. É poeta autêntico, porque foi um grande homem.

O personagem ideal de Alfieri não é o jacobino tiranicida, mas o grande indivíduo; mesmo que fosse tirano. Personagem alfieriano é Napoleão Bonaparte[1585], jacobino insubordinado, general da República, primeiro-cônsul, e, enfim, imperador dos franceses. Lanson notou o grande estilo, classicista e pessoal, das suas proclamações e discursos, a força epigramática das suas metáforas, as reminiscências de leituras latinas. Não consta que Napoleão tenha conhecido Alfieri; as suas leituras preferidas eram Plutarco, César e o *Werther*; no teatro, gostava de Corneille, cujas tragédias o grande ator clássico Talma lhe representava de tal modo que devem ter parecido tragédias do poeta que preferira aqueles mesmos livros: Alfieri. Assim como este, Napoleão também não era propriamente poeta, mas grande escritor porque era grande homem. De fora da literatura, dominava a literatura do seu tempo, como dominava exércitos, países e nações.

Aos escritores do tempo de Napoleão custou muito acompanhar-lhe o caminho tortuoso de jacobino, general, cônsul, imperador. Caracteres mais fortes escaparam-lhe, fazendo oposição; e, como se fosse consequência inelutável da atitude oposicionista, Chateaubriand e madame de Staël abandonaram o classicismo, tornando-se românticos. Fiéis ao "grande estilo" só podiam ficar os conformistas e oportunistas, como Bilderdijk[1586], que os holandeses consideravam, durante o século XIX, o seu maior poeta depois de Vondel; até hoje o apreciam muito os círculos calvinistas da sua pátria. Com efeito, Bilderdijk possuiu o domínio absoluto da língua. Soube insuflar certo lirismo a um poema didático à maneira de Pope, *De Ziekte der Geleerden*; também soube fazer poesia anacreôntica; as suas canções religiosas revelam emoção sincera, se bem que em linguagem retórica. A sua ode a Napoleão, conquistador da Holanda, é mesmo uma obra-prima do grande estilo; mas não é sincera. Bilderdijk mostrou coragem cívica só depois, como lutador reacionaríssimo contra o liberalismo e a democracia do seu tempo. Na verdade, era um egoísta e comodista, oportunista e hipócrita, ortodoxo intolerante e libertino devasso, leitor confuso de mil livros, classicista à maneira de Pope pelo hábito e acompanhando a moda de Ossian. A mistura deu, às vezes, certo: no poema bíblico *De Ondergang der eerste Wereld* (*O Fim do Primeiro Mundo*) há algo de Milton; e nas poesias religiosas há algo de Wordsworth. A literatura holandesa moderna devia condenar este último classicista malogrado pelo conformismo e a intolerância. O mesmo destino de "ser o último" foi, em outro polo da literatura europeia, o de Monti; com a diferença de que o enobreceu a grande tradição da literatura italiana, na qual ele foi o último representante do estilo antigo.

O germe desse fim encontra-se nas poesias eróticas de Ludovico Savioli[1587], encantadoras miniaturas ao gosto do Rococó, poesias que parecem anacreônticas, mas que, na verdade, são ovidianas; Savioli traduzira mesmo Ovídio. Por mais estranho que pareça, Ovídio, o poeta mais querido entre os latinos, durante tantos séculos, estava meio esquecido no século XVIII. Savioli lembrou-se do erótico latino, porque ele, como toda a sua época, tinha perdido a fé em tudo menos no prazer; é um poeta puramente pagão, e isso sem afetação; por essa razão mesma é poeta autêntico. O neopaganismo de Savioli é o sinal do aparecimento do neoclassicismo na literatura italiana; mas o resultado psicológico foi apenas certa falta de resistência

contra influências e imposições alheias. O primeiro impacto veio do ossianismo de Cesarotti, tornando a língua clássica capaz da expressão de meiostons e nuanças. Depois veio o impacto da Revolução francesa, produzindo uma literatura jacobina em língua italiana[1588]. Poucos são os que resistem: entre estes, significativamente, se encontram os liberais pré-revolucionários que adotam, contra o classicismo dos jacobinos, o estilo pré-romântico, como Alessandro Verri[1589], o irmão do liberal Pietro Verri; em uma espécie de meditação dialogada em prosa, *Le notti romane al sepolcro degli Scipioni* usou expressões de Young para defender um vago patriotismo romano-italiano. Monti partirá de atitude semelhante. Com tudo mais, o classicismo jacobino conquistou as novas repúblicas, criadas pelos franceses: a República Cisalpina, na Lombardia, a República Cispadana, na Romagna, a República Partenopeia, em Nápoles. Testemunha desses tempos agitados é Carlo Botta[1590], jacobino, depois partidário de Napoleão, autor de um poema classicista *Camillo*; e, sobretudo, historiador da Itália jacobina em estilo clássico, eloquente e conciso, grave, sereno e, por vezes, ligeiramente irônico. As tragédias de Alfieri, até então pouco conhecidas e quase nunca representadas (*perpaucis acceptus*), revelaram, naquele tempo a sua eficiência revolucionária, constituindo a *pièce de résistance* do teatro jacobino; e Botta descreve-lhes o sucesso popular: “Em Nápoles, durante a época da República Partenopeia, as tragédias de Alfieri foram representadas em presença de uma multidão enorme, e de vez em quando levantaram-se oradores, interrompendo os atores e dizendo: − Notai, cidadãos, que esse caso é o nosso caso, seja o do Bruto ou da Virgínia ou do Timolião. Todos aplaudiram, e os atores continuaram, até se levantar outro orador, exigindo a morte de todos os tiranos. Os gritos dos napolitanos subiram até o céu.”

O Marie-Joseph Chénier dos jacobinos italianos foi Giovanni Pindemonte[1591], irmão do pré-romântico Ippolito Pindemonte, autor de grandes odes, de atitude profética, à República Cisalpina e sobre as vítimas da derrota da República Partenopeia; Pindemonte também foi dramaturgo, em estilo mais de Voltaire do que de Alfieri.

A obra poética de Vincenzo Monti[1592] é de uma abundância perturbadora. Durante 50 anos soube cantar os assuntos mais diferentes, em versos dos mais harmoniosos, nunca profundo, sempre brilhante, aberto a todas as

influências tradicionais e estrangeiras, sem revelar jamais a sua alma, talvez porque não tivesse uma. Não cantou para exprimir-se, mas para encantar os outros. Nesse objetivismo reside, não obstante as reminiscências de Shakespeare e Ossian, a sua qualidade essencial de classicista antirromântico e, também, a sua semelhança com Metastasio, enfeitador de festas aristocráticas. Monti enfeitou festas aristocráticas, eclesiásticas, revolucionárias, imperiais, austríacas, tudo com a mesma facilidade – e isso importa – com a mesma sinceridade ingênua. Era conformista por índole, e as suas obras só se compreendem tomando-se o ano da publicação como critério. Os *Versi* de 1783 são pré-revolucionários; imitam Ovídio e Savioli, embora não faltem reminiscências do então "moderníssimo" Young. A ode *Al signor di Montgolfier*, celebrando o primeiro voo de balão, lembra os "vers antiques sur des pensers nouveaux", de Chénier, mas a Monti não importam os pensamentos, e sim os versos. *Aristodemo*, tragédia classicista, era nova pela doce melancolia que o poeta aprendera no *Ossian* de Cesarotti. A Revolução francesa ameaça, também na Itália, a vida aristocrático-literária que é o mundo de Monti. Em Roma, o povo fanatizado assassinou o agente francês Bassville, e logo Monti inventa, na *Bassvilliana*, os remorsos póstumos do revolucionário; à alma arrependida do assassinado, o poeta apresenta, em grandes quadros dantescos, os horrores do terrorismo, a morte de Luís XVI no patíbulo e a reação das forças divinas e monárquicas. E imitou a linguagem grave de Dante com tanta habilidade que a *Bassvilliana* se tornou o seu poema mais belo e um dos mais belos da literatura italiana. Mas Monti não era medievalista; sentiu com instinto infalível o *trend* do futuro: quase ao mesmo tempo imitou, na *Musogonia*, o *Progress of Poesy*, de Gray, profetizando uma nova era. Esta veio com a invasão da Itália pelo general republicano Napoleão Bonaparte – e Monti lhe dedicou o *Prometeo*, celebrando-o como vencedor luminoso sobre reis tirânicos e monges obscurantistas. Foi para Paris. Lá, escreveu a tragédia *Caio Gracco*, acompanhando de perto o *Caius Gracchus*, de M. J. Chénier, mas inserindo imponentes cenas de massas, ao gosto de Shakespeare. Depois da batalha de Marengo, Monti festejou a *Liberazione d'Italia*; e a *Mascheroniana*, dedicada aos manes de um amigo e grande matemático, canta os heróis e os benefícios da paz, lembrando o *Windsor Forest*, de Pope, mas com quadros descritivos e bucólicos à maneira do "Cinquecento"

italiano – a *Mascheroniana* é a obra mais perfeita de Monti. No *Il Bardo della Selva Nera* sacrifica à moda da poesia bárdica, para glorificar as vitórias de Napoleão na Alemanha "nórdica"; enfim, na *Palingenesia politica*, dedicada a Eugène Beauharnais, vice-rei da Itália, Monti conseguiu a maravilha de se declarar, ao mesmo tempo, partidário de Napoleão e patriota italiano. Vieram os anos da Restauração monárquica, e então, submetendo-se de novo aos poderes reestabelecidos, Monti revelou, pela primeira vez, independência corajosa, resistindo ao romantismo vitorioso, permanecendo fiel ao classicismo. No *Sermone sulla mitologia* defendeu os deuses olímpicos, as ninfas e os faunos, contra as divindades bárbaras do Norte, às quais ele mesmo tinha sacrificado mais de uma vez. É um poema sincero e belo, este em que a melancolia ossiânica chora a morte das criaturas divinas do céu grego. É o canto fúnebre de um mundo que já desaparecera.

Monti, dotado e uma habilidade eclética sem par, sabia dizer tudo em versos italianos. A sua tradução da *Ilíada* não é uma modernização como a de Pope, nem uma romantização como a de Cowper, e é mais latina do que a de Voss; o

"... cantor di Bassville,
cantor, che di care itale note
vesti l'ira d'Achille..."

pretendeu demonstrar o caráter greco-romano da sua língua poética. Incorporou à literatura italiana todos os estilos e todos os sentimentos novos, transformando tudo em decoração suntuosa e, no entanto, harmoniosa. Em todos os disfarces estilísticos e ideológicos, é sempre o artista do *Empire*, o mais autêntico dos neoclassicistas. A sua poesia é menos fruto de experiências que de leituras e impressões alheias, é poesia de segunda mão; mas a forma é sempre sua, a forma é tudo: o conteúdo e o endereço não importam, as vacilações políticas de Monti não têm significação alguma. Nada ou pouco de emoção pessoal, mas grande arte,

"De gentil poesia fonte perenne."

Pela indiferença de formalista poético, Monti ainda se aproxima de Metastasio; neste também já havia alguns elementos pré-românticos, os que Monti empregou com maior liberdade e com a mesma incompreensão. No fundo, a atualidade política que o inspirou constantemente significou, para ele, bem pouco. A sua verdadeira pátria era o reino das divindades olímpicas, que defendeu, por isso, com tanta emoção anacrônica, em pleno romantismo:

"Audace scuola boreal, dannando
Tutti a morte gli dei, che di leggiadre
Fantasie già fiorir le carte argive
E la latine, di spaventi ha pieno
Delle Muse il bel regno..."

Monti sabia que a mitologia poética era o último meio de comunicação supranacional entre os poetas de tantas línguas europeias; a mesma alusão mitológica era entendida imediatamente e da mesma maneira em Lisboa e Estocolmo, em Londres e Petersburgo, em Paris, Milão e Berlim. Com a expulsão definitiva dos deuses olímpicos pelos bárbaros do romantismo, acabou a última comunhão internacional da literatura europeia. Monti, como último mitólogo entre os poetas, ainda pertence ao *Ancien Régime*; mas representa também a grande união europeia que era o *Empire* de Napoleão. Depois, os burgueses tiveram que criar os novos Estados nacionais, adotando o nacionalismo que a Revolução lhes ensinara. Eis a tarefa do "classicismo pré-romântico", quer dizer, do classicismo revolucionário e nacional, se bem que revolucionário e nacional apenas na literatura.

Os primeiros elementos pré-românticos dentro do classicismo *ancien régime* já apareceram em Metastasio, e as primeiras reações se manifestaram na Espanha. No século XVIII, assim como no século XVI, a literatura espanhola sofreu fortes influências italianas[1593]. Luzán deve a sua relativa

liberdade a respeito de Boileau às leituras de Muratori e Gravina, que inspiraram, por outro lado, as heresias estéticas do padre Feijóo. Chiabrera e Filicaja, assim como Petrarca e Tasso, são lidos e imitados pelos dois Fernández de Moratín, Nicolás e Leandro, e os seus amigos. A atitude de Jovellanos em face da aristocracia revela conhecimento de Parini, e o seu poema *Anfriso a Belisa* inspirou-se na *canzonetta La Libertà*, de Metastasio. Os melodramas de Metastasio foram importados, na Espanha, pelo famoso cantor Carlo Farinelli, e gozaram, da parte do público espanhol do século XVIII, o favor de mais de 50 edições. A ternura de Metastasio substituiu aos espanhóis o sentimentalismo pré-romântico; e Metastasio era árcade. A Arcádia espanhola nasceu já contaminada pelo germe do pré-romantismo. O sinal da influência metastasiana é o uso da sua forma métrica, da *octavilla*[1594], e esse metro aparece primeiro em Meléndez Valdés, que é algo como um Monti espanhol.

Meléndez Valdés[1595] foi, sem dúvida, uma natureza profundamente poética. Sua poesia é delicada, pálida, nuançada, quase sempre em tom menor; admirável decerto, mas sem nos transmitir o porquê do enorme prestígio de que gozou. Talvez o motivo tenha sido a versatilidade do poeta. Por um lado, é um árcade, cantor anacreôntico, às vezes até um pouco obsceno, como em *Los besos de Amor*. Poesias bucólicas, horacianas, e sonetos revelam a mestria de forma de um classicista em tom menor. Por outro lado, é até um "classicista da Ilustração", festejando em odes pomposas os progressos da humanidade, como em *La Gloria de las Artes*. Dentro desses estilos século XVIII, causam surpresa as poesias religiosas, profundamente sentidas, das quais a mais famosa é *Presencia de Dios*; e justamente esta é versão livre de uma ária, "Dovunque il guardo giro", do oratório *Passione di Cristo*, de Metastasio. Deste, que Meléndez Valdés imitou fartamente, lhe vieram o sentimentalismo e as finas nuanças musicais que ainda hoje podem encantar e foram devidamente salientados pelo poeta moderno Pedro Salinas. Em poesias noturnas, como *La Noche y la soledad*, não se dissimulam influências da poesia pré-romântica, e a *Elegia V* –

"Luna! piadosa luna! cuánto peno.
No, jamás otro en tu carrera viste

A otro infeliz, cual yo, de angustias lleno."

− revela claramente leituras de Young, que o poeta, aliás, confessou. Acrescentaram-se influências de Rousseau, transformando-se Meléndez Valdés, o autor da famosa *Elegía de las miserias humanas*, em cantor da filantropia chorosa:

"El dano universal mi propia pena
Me hizo, luna, olvidar; miro a mi hermano."

Meléndez Valdés conserva, no entanto, a dignidade estilística do classicismo; era "afrancesado", partidário de Napoleão, e morreu exilado na França.

O aburguesamento do classicismo espanhol pelas influências pré-românticas continua em Reinoso[1596], cujo forte poema, *La innocencia perdida*, se parece com o *Paradise Lost*, de Milton – guardando-se as dimensões – não apenas pelo assunto, mas também pelo sentimento moderno em forma clássica. As mesmas palavras definiram a poesia de Alberto Lista[1597], quase tão famoso no seu tempo como pouco antes fora Meléndez Valdés. Lista é ainda menos original; é um mestre de todas as formas clássicas, quase como Monti, mas com maior profundidade de sentimento, de um sentimento algo mais moderno: cristão, liberal e romântico. Imita Horácio e Virgílio, Fray Luis de Léon e Rioja; entre os modelos estrangeiros aparece até Pope, do qual traduziu a *Dunciad* (*El Imperio de la estupidez*), mas principalmente Metastasio. O poeta Lista é um classicista digno; o homem Lista é um padre de ideias liberais e cultura europeia. Espronceda e vários outros românticos foram seus discípulos. Ele mesmo, porém, atacou o romantismo nas conferências do Ateneo, em 1835 e 1838. Continuou fiel ao classicismo, embora pertencesse à ala pré-romântica.

O neoclassicismo pré-romântico – a própria expressão é contraditória – pretende conservar um equilíbrio que é bastante precário. Talvez por isso mesmo tivesse encontrado a sua expressão mais perfeita não em palavras,

cujas significações racionais sempre ameaçam aquele equilíbrio, mas na arte mais vaga, mais irracional dos sons: na música dramática de Gluck[1598]. O ponto de partida do grande compositor alemão foi, mais uma vez, Metastasio, do qual compôs vários melodramas, sempre à maneira dos maestros italianos, até encontrar, em Viena, o homem que pensava, como ele mesmo, em uma reforma da ópera: o italiano Calsabigi. O intuito era a purificação da ópera, o retrocesso às fontes, caminho do Rococó à tragédia grega. E logo na primeira ópera de Gluck e Calsabigi, *Orfeo ed Euridice*, deu-se como resultado a união de nobres linhas clássicas com emoções românticas. *Alceste* está, talvez, mais perto do classicismo sentimental do *Hainbund*. É significativo o fato de ter Gluck feito também a música para odes de Klopstock. Depois, em Paris, trabalhou com fracos imitadores de Racine; e conseguiu, no entanto, em *Iphigénie en Aulide* e *Iphigénie en Tauride*, a vitória do neoclassicismo mais nobre sobre a hostilidade de falsos classicistas da espécie de La Harpe e Marmontel. Mas é digno de nota que Rousseau e Suard, o tradutor de Ossian, o apoiassem. A obra de Gluck, à qual os historiadores da literatura, em geral, nem sequer aludem, teve as mais importantes repercussões literárias. Nas casas de ópera europeias, as obras de Gluck não gozam, hoje, de grande popularidade, com exceção talvez de Paris, onde continuam a constituir a base histórica do repertório; na ópera de Gluck sobrevive algo do espírito autêntico da grande tragédia francesa, não de Voltaire, mas de Racine. Para os alemães, Gluck é o precursor de Wagner, do restabelecimento da tragédia mitológica em vez do teatro histórico dos epígonos de Schiller. As repercussões imediatas foram diferentes. As óperas da fase vienense de Gluck contribuíram em muitos espíritos, na Alemanha, à transição do "Sturm und Drang" para o classicismo de Weimar; existe uma relação subterrânea entre *Iphigenie en Tauride* (1779), de Gluck, e *Iphigenie auf Tauris* (versão em prosa 1779, versão metrificada 1787), de Goethe. A fase parisiense de Gluck enquadra-se estilisticamente no movimento grecista de Caylus e Barthélemy. Em Paris não obterá importância o teatro "romano" à maneira de Alfieri; mas surgirá uma poesia grega, à maneira de André Chénier.

As poesias de André Chenier[1599] foram publicadas em 1819, quer dizer vinte e cinco anos depois da sua morte e um ano antes de Lamartine iniciar a série de volumes de poesia romântica francesa. Chénier deveria ter

parecido, então, anacrônico; mas foi logo saudado como o precursor do romantismo. Descobriram-se nas suas poesias certas qualidades românticas – o *enjambement* frequente, o adjetivo "pitoresco"; mas, antes de tudo, parecia "romântica" a sua vida e a sua morte: o poeta, encarcerado na prisão de St. Lazaire, escrevendo os últimos versos na noite anterior à execução na guilhotina; e morrera tão jovem como é o monopólio dos poetas românticos. Fizeram dele um Chatterton francês. A posteridade melhor esclarecida preferiu compará-lo aos "novos gregos", Hölderlin e Keats. Os últimos fanáticos do classicismo, porém, não lhe admitiram nada de grego, dizendo Baour-Lormian aos românticos:

"Nous, nous datons d'Homère, et vous d'André Chénier." E este Baour-Lormian havia traduzido Ossian! Contudo, tinha razão: Chénier não era dos gregos de Homero, e sim dos gregos de Constantinopla do século XVIII; nascera lá, de mãe grega. Raça e formação incompatibilizaram-se, de antemão, com o classicismo à maneira romana: e por isso, o grego parecia romântico aos franceses de tradição latina. Chénier era menos romano que Caylus, para não falar de David; era um grego mais autêntico do que o "jeune Anacharsis", do abbé Barthélemy. As suas tradições não eram as do grecismo francês, grecismo arqueológico. Nota-se o erotismo brutal de várias de suas *Elégies*, mas que são ao mesmo tempo *pendants* da perversidade dissimulada, de gente sexualmente exausta, de certos quadros de Boucher e Fragonard. Daí Chénier fugiu para o mundo idílico das *Bucoliques*, diferentes do idílio de salão dos poetas anacreônticos e também diferentes do idílio sentimental de Diderot e Greuze. Escreveu algumas falsidades à maneira de Delille. Mas *L'Aveugle*, *Le Malade*, *Le Mendiant*, *La Liberté* lembram menos Paris do que Paros, as ilhas do mar jônico. Versos como estes –

> "Diamant ceint d'azur, Paros, oeil de la Grèce,
> De l'onde Egée astre éclatant" –

pareceram, realmente, de um novo Teócrito; se não houvesse, também em Chénier vestígios do racionalismo pouco idílico dos "philosophes" do século XVIII.

"Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques",

eis o verso mais citado de Chénier, e os "pensers nouveaux" eram os de Buffon, de Condillac, de Holbach. Chénier era materialista; como admirador de Lucrécio concebeu o plano do poema didático *Hermès*, e os fragmentos conservados lembram a perda do que teria sido uma das maiores criações poéticas em língua francesa. Mas teria sido um poema francês, e não um poema grego.

Chénier é um poeta ambíguo: muito grego e muito moderno ao mesmo tempo. Dentro dos conceitos e termos da crítica francesa, girando em torno da antítese "clássico-romântico", a discussão sobre a verdadeira qualidade do seu estilo – "Classique ou Romantique" – não apresenta uma solução definitiva; e o caráter fragmentário da obra não contribui para esclarecer a situação de Chénier. Era um grego autêntico, mas no mundo grego já decadente; e era um homem moderno, no sentido de 1780. A Grécia reflete-se na sua poesia através de uma saudade melancólica que ele aprendera em Young; apenas com a diferença de que o "Ronsard encyclopédiste" soube exprimir essa melancolia em imagens francesas –

"Ô Versailles, ô bois, ô portiques,
Marbres vivants, berceaux antiques..." –,

quase antecipando o Verlaine das *Fêtes galantes*. "Classicismo pré-romântico" ou "Pré-romantismo classicista" seria a palavra-chave para resolver o problema daquelas discussões intermináveis. Havia algo mais do que isso em Chénier; o famoso verso que constitui a confissão do seu "orfismo" pré-romântico –

"Salut, Thrace, ma mère, et la mère d'Orphée…" –

deixa adivinhar evoluções futuras que o teriam levado para junto de Hölderlin; mas que não chegaram a realizar-se. Interveio a morte, em face da qual Chénier revelou um estoicismo quase romano; e surpreende o realismo dos seus versos satíricos contra os jacobinos – de coragem e *directness* inéditas de expressão, empregando até a palavra proibida "merde". Outro aspecto, mais grego, dessa *directness* de Chénier é o estilo de certas *Bucoliques*, lembrando as estatuetas realistas da época alexandrina. Por fim Chénier é ainda racionalista, pretende transfigurar em poesia a ciência de Newton e a técnica da *Encyclopédie*. Teria sido poeta da burguesia? Não fora daqueles que fizeram a Revolução; não tinha nada com a pequena-burguesia jacobina. Nem foi ele da nova burguesia, fantasiada de trajes gregos, do Diretório, que se aproveitou da Revolução para fazer grandes negociações e negociatas; então, o poeta já estava morto. Chénier estava tão fora da política de 1794 como da literatura de 1794; é mais anacrônico do que se pensa. O seu verdadeiro lugar seria entre os tardios classicistas ingleses, burgueses cultos da época vitoriana, humanistas com uma saudade sincera da Grécia no coração. A Grécia de Chénier é como a Pérsia de Fitzgerald, que também era descrente. Classicismo é uma atitude burguesa; e o classicismo de Chénier não é o falso classicismo dos *nouveaux riches* da Revolução, e sim o da burguesia culta, muito depois da Revolução – ou muito antes. Muito antes: então, seria o grecismo de Racine, com o qual Chénier não deixa de revelar certas semelhanças. Muito depois: então, seria o classicismo que já passara pelas experiências do romantismo. E nesse sentido, Chénier fora precursor do romantismo. A sua atitude burguesa – mais do que as origens raciais – determinou-lhe o classicismo; a época inspirou-lhe as nuanças pré-românticas; o seu gênio estava inspirado pela "órfica" na qual reside o encanto inefável da sua poesia luminosa e fragmentária.

Apesar da sua situação e gênio todo pessoais, teve Chénier autênticos contemporâneos. O mais longínquo deles foi Daniel Berzsenyi[1600], ao qual os seus próprios patrícios chamam "o Chénier húngaro". Poeta horaciano e poeta patriótico – esse classicismo atualizado ainda não faria um Chénier, se não houvesse em Berzsenyi algo da magia verbal de Chénier; atrás das

formas rígidas do classicista aparecem metáforas que só os simbolistas húngaros voltarão a apreciar, um século mais tarde. Em ponto geograficamente oposto situa-se o inglês Thomas Campbell[1601]. Organizou a antologia *Specimens of the British Poets*, o grande repositório da poesia classicista dos tempos de Pope e Gray; e no mesmo estilo escreveu as canções patrióticas que lhe imortalizaram o nome: *Ye Mariners of England* que os meninos ingleses sabem de cor; *Hohenlinden*, celebrando uma batalha vitoriosa sobre os franceses; e *Battle of the Baltic*, sobre o bombardeio pouco glorioso de Copenhague, pela esquadra inglesa. Mas em *Hohenlinden* –

> "On Linden, when the sun was low,
> All bloodness lay the untrodden snow;
> And dark a winter was the flow
> Of Iser…"

– há algo das nuanças atmosféricas de William Collins; e em *Ode to Winter* as reminiscências da moda escandinava e as rimas convencionais não conseguem estragar a música "órfica" de um verso como

> "But Man will ask no truce to death,
> No bounds to human woe."

Campbell volta a ser apreciado como notável poeta; nota-se que *The Battle of the Baltic* foi uma poesia da preferência de Gerard Manley Hopkins.

O neoclassicismo de Monti tem tampouco colorido pré-romântico, inspirado apenas por certo oportunismo poético, que já se chegou a duvidar da existência de um verdadeiro pré-romantismo italiano. Pois Alfieri, o "Stürmer" piemontês, é exceção personalíssima; e no fim do século já surge um neoclássico tão puro como o de Foscolo. Mas este é antes um reconvertido ao classicismo, depois de seus começos pré-românticos. Binni[1602]

conseguiu esclarecer melhor a evolução e as particularidades do pré-romantismo italiano, que é um "compromisso" muito especial entre "revolta romântica" e "permanência da tradição clássica". Os primeiros vestígios dessa síntese precária já se encontram em Parini; depois, na forma clássica do ossianista Cesarotti e no sentimento romântico do tradicionalista Alessandro Verri. Encontra-se a mesma ambiguidade na crítica literária de Baretti e na dramaturgia voltairiana de Alfieri. Só Foscolo chegará a um equilíbrio perfeito que já se anuncia, porém, na poesia de Ippolito Pindemonte[1603], o irmão do tragediógrafo Giovanni Pindemonte. Acreditava ser romântico, embora a sua ode *La malinconia* tenha mais de Metastasio do que de Young. A excelente tradução da *Odisseia* coloca-o entre os discípulos de Monti; e "questo mar pieno d'incanti" – assim apostrofou o mar de Ulisses – fica longe das lagunas da sua terra vêneta. Lá, na Grécia, nascera-lhe o amigo Foscolo, ao qual Pindemonte dedicou a *Epistola*, abandonando o plano de escrever *I cimiteri*; porque o amigo já tinha esboçado o *Carme dei Sepolcri*. E há quem pense que a *Epistola* é mais romântica do que o poema do grande romântico italiano: na verdade, Foscolo foi um grande clássico grego.

Ugo Foscolo[1604], uma das mais nobres figuras da literatura italiana, foi patrício de Chénier: nasceu, cidadão da República de Veneza, em uma das ilhas do mar jônico, em

"Zacinto mia, che te specchi nell'onde
Del grego mar..."

É o mensageiro da beleza grega, num país e num momento histórico em que a tradição clássica estava representada por um latinista como Savioli ou por um "oportunista" poético como Monti. No pindarismo de Chiabrera, que redescobriu, acreditara encontrar uma arte mais grega, até que a Revolução o arrancou da biblioteca de filólogo, indicando-lhe o "verdadeiro" caminho para a Grécia: através da Natureza livre. O romantismo de Foscolo não é o dos românticos, é o de Rousseau. A revolução decepcionou-o, porém, profundamente; Napoleão traiu a Itália, desmembrando-a e

sacrificando-a, em vez de libertá-la. Até então, Foscolo fora o poeta principal do jacobinismo italiano; tinha publicado, em 1797, *Bonaparte Liberatore*, "oda del liber'uomo Ugo Foscolo". E logo depois, pelo tratado de paz de Campoformio que entregou Veneza aos austríacos, viu-se, outra vez, "escravo". A desilusão política confundiu-se com desilusões eróticas, e assim escreveu *Le últime lettere di Jacopo Ortis,* o *Werther* italiano. Mas Ortis não é Werther; é um

> "Figlio infelice, e disperato amante,
> E senza patria...",

principalmente "sem patria", até que a encontrou no reino ideal da poesia. Desiludido do evangelho rousseauiano da Natureza, Foscolo voltou, através de uma fase de vida devassa, ao humanismo livresco; curou-se, voltando à tradição humanista, na qual descobriu a herança grega e a consciência nacional, a pátria imperecível dos italianos. Foscolo, tendo passado pelo nacionalismo principiante da Revolução jacobina, é mais italiano do que Chénier fora francês. Define os seus versos como "corde eolie derivate su la grave itala cetra"; está consciente de uma missão de renovação nacional, mas cumpre-a – e nisso reside o milagre – por meio de uma poesia toda pessoal. As poesias *A Luigia Pallavicini* e *Alla amica risanata*, os sonetos *Alla sera, A Zacinto, Di se stesso*, nasceram da emoção subjetiva, cristalizada, sem resíduo, em forma objetiva. Por essa objetividade revela-se Foscolo como grego; é um clássico autêntico. Acreditava-se romântico, pretendeu imitar os *Night Thoughts*, de Young, quando começou o *Carme dei Sepolcri:*

> "All'ombra de' cipressi e dentro l'urne
> Confortate di pianto..."

Mas além de Young havia outras influências inglesas, diferentes. Na melancolia younguiana de Foscolo há certo sentimentalismo filantrópico, à

maneira de Sterne, do qual o poeta italiano traduziu a *Sentimental Journey*; e a página aberta ao lado dos *Night Thoughts* é a *Elegy written in a Country Churchyard*, de Gray. Como este, Foscolo é um intelectual revoltado, e a sua nova religião humanitária, já não rousseauiana, é algo burguesa, utilitarista; talvez não fosse casualmente que ao exilado Foscolo estava predestinado a viver na Inglaterra, onde chegará a ficar enterrado –

"... a noi prescrisse
Il fato illacrimata sepoltura."

Lá, entre as brumas inglesas, reencontrou, em espírito, a pátria grega. *Le Grazie* são o seu poema mais clássico, mais pagão –

"Alle Grazie immortali
Le tre di Citerea figlie gemelle
È sacro il tempio...
... Entra ed adora."

Foscolo não podia guardar ilusões quanto ao caráter teórico, por assim dizer filosófico, deste último resultado dos seus esforços poéticos. Abandonou a poesia, tornando-se crítico da poesia. Na crítica, enfim, é romântico: é discípulo de Herder. O antigo humanista introduziu na literatura italiana a crítica histórica, interpretando Dante, Petrarca e Boccaccio como figuras e expressões do tempo deles. Foscolo é um grande crítico – e, dolorosamente, sente a crítica como o fim da poesia. Já tinha antecipado essa emoção:

"Non son chi fui; perì di noi gran parte:
Questo che avanza è sol languore e pianto.
E secco è il mirto..."

"Secco è il mirto", as palavras têm significação profunda. No exílio defendeu a sua atitude: "Bensi mi vergogno che queste opinioni nella mia gioventù io le scriveva adirato... mi doleva troppo sdegnosamente di molti individui; e poscia troppo del mondo; e poscia della fortuna; e con l'andare degli anni anche troppo di me; finchè disingannato della vanità de' lamenti, e non dolendomi più di cosa veruna, mi sperai d'invecchiare tacitamente." Esse estoicismo é o de Chénier, e a situação histórica dos dois poetas é análoga. Chénier foi guilhotinado como inimigo da Revolução; e Foscolo teve, exilado, que defender-se contra a acusação de incoerência política. Continuava ele a galofobia patriótica de Alfieri? Ou continuava a defender os princípios da Revolução contra o traidor Napoleão? Ou se tornara reacionário? "Secco è il mirto." O historismo é uma atitude tipicamente burguesa, pós-revolucionária. Foscolo fora o último poeta no estilo antigo, um "vate". Depois, haverá os críticos e os boêmios, os intelectuais e os revoltados da burguesia.

O processo do neoclassicismo repetiu-se em toda a parte; até na Espanha e na América espanhola. O Foscolo espanhol – mas é preciso pedir licença para comparar "o deus ao macaco" – é Gallego[1605], retórico retumbante da famosa ode patriótica *El dos de Mayo*; contudo, há algo de melancolia foscoliana na sua *Elegía a la muerte de la Duquesa de Frías*. O patriotismo classicista inspirou o versificador habilíssimo Arriaza[1606] até a *verve* profética da *Canción del Pirineu* – críticos modernos chegam, aliás, a comparar com *Le Grazie*, de Foscolo, a "beleza escultural" do seu poema *Terpsícore o las gracias del baile*. Entre classicismo e pré-romantismo também se situa o bem dotado José Marchena[1607], cuja *Oda a Cristo crucificado* ficou, com razão, famosa. Um pseudo-Foscolo burguês é o outrora célebre Quintana[1608] – Ménendez y Pelayo ainda ousou comparar-lhe a poesia classicista com a de Fray Luis de León. Foi um liberal do século XVIII, depois poeta cívico da Espanha constitucional de 1812 e rapsodo patriótico e pomposo da guerrilha popular contra os franceses. Cantou as grandes invenções libertadoras da humanidade (*A la invención de la Imprenta*), a ressurreição nacional (*A España después de la Revolución de Marzo*); apresentou aos espanhóis do seu tempo o novo Plutarco das suas *Vidas de españoles célebres*, como modelos, às vezes aparece o motivo, tão típico do século XIX espanhol, da decadência nacional:

"... La heroica España
De entre el estrago universal y horror
Levanta la cabeza esangrentada
Y vencedora de su mal destino..."

O "mal destino" de Quintana quis que ele, vestido no fraque burguês, recebesse a coroa de poeta, das mãos da indigna rainha Isabel II – a farsa aconteceu em pleno *juste-milieu*.

A arte de Quintana hipnotizou e dominou durante decênios a poesia espanhola, e igualmente a hispano-americana. Forneceu aos poetas das novas repúblicas o estilo para amaldiçoar os espanhóis, saudar os libertadores e bajular os caudilhos. O equatoriano Olmedo[1609], que em 1808 dedicara uma grande ode quintaniana *A María Antonia de Borbón*, dedicou, em 1825, ao libertador Bolívar o famoso *Canto a la victoria de Junín*; e, em 1833, dedicou a um caudilho qualquer o maior dos seus poemas, a ode *A Miñarica*. A carreira de Olmedo é como que uma antecipação da evolução da burguesia colonial. Menos arte e mais caráter revelou o cubano Heredia[1610]; à pomposa retórica da ode *Al Niágara* prefere-se a outra, *Ante el Teocalli de Cholula*: sob a eloquência liberal, indignada pelas superstições sangrentas dos velhos mexicanos, aparece a melancolia pré-romântica dos reinos que se foram e das gerações que passam, deixando apenas monumentos mudos. Mas Olmedo é um provinciano e Heredia um pobre-diabo ao lado da figura imponente de Don Andrés Bello[1611]. A poesia é a parte menos volumosa da obra imensa do grande jurista e polígrafo venezuelano. Na *Silva a la agricultura de la zona torrida* refutou, sem propósito, as futuras teorias de poesia nativista, demonstrando que um assunto americano pode servir para uma grande peça de eloquência poética bem europeia. A *Oración por todos*, versão livre da *Prière pour tous*, de Victor Hugo, é a profissão de fé de Bello, que foi liberal cristão. "Liberal" é, aliás, maneira de dizer; no Chile, sua segunda pátria, o grande humanista restabeleceu, no setor do ensino superior, uma ditadura ferrenha, correspondendo à sua política autoritária. Desde os tempos de Andrés Bello, humanismo e reação política são quase sinônimos na América espanhola. A nova burguesia semicolonial tinha encontrado a sua expressão.

Na Europa não aconteceu exatamente o mesmo. Os últimos representantes do neoclassicismo permaneceram fiéis ao patriotismo, e o estilo atrasado dos seus produtos harmonizou-se bem com um liberalismo moderado de saturados. Delavigne[1612] é um tipo: as poesias *Les Messéniennes* e a tragédia *Les Vépres siciliennes*, no *lendemain* da derrota de Napoleão deveram o sucesso à expressão de sentimentos patrióticos, antialiados, em estilo século XVIII; o resto da produção de Delavigne, comédias pseudomolièrianas e tragédias pseudovoltairianas, já serve à oposição contra o teatro romântico. Pois para os burgueses de Paris, romantismo parecia significar ressurgimento dos vícios aristocráticos. Aí está Ponsard[1613], ao qual coube a vitória definitiva na campanha que começara com a "bataille d'Hernani"; treze anos depois, o êxito da sua *Lucrèce* derrotou o teatro romântico. O tema, a resistência da virtude republicana contra o déspota arrogante, é significativo. Ponsard, que nunca se cansou de exaltar as virtudes burguesas, é um dramaturgo de 1770, colocado por um erro da História em 1840, nas vésperas de um outro teatro antirromântico, o do burguês Augier.

O reacionarismo literário desses últimos classicistas não deve ser confundido com reacionarismo político; ao contrário. Na demonstração disso reside o motivo principal para falar, em uma história literária, de Béranger[1614], poeta tão famoso como medíocre. O estilo de *chanson parisienne* das suas mofas contra o "roi d'Yvetot" e o arrogante "marquis de Carabas", contribuiu para a eficiência da sua "poesia" política, a ponto de iludir os estrangeiros, de tal modo que Béranger se tornou celebérrimo; até um Goethe o admirava. Infelizmente, essa popularidade não acabou de todo, e algumas das suas piores poesias sentimentais continuam a figurar nas antologias escolares, estragando o gosto dos meninos. A oposição de Béranger contra a aristocracia restaurada e a sua criação de uma lenda popular em torno do exilado Napoleão, constituem mais uma tentativa da burguesia de aproveitar-se dos pequenos-burgueses para os seus fins. Em 1830, a tentativa foi coroada de êxito; e da nova monarquia burguesa do *juste-milieu* foi Béranger o poeta oficial, a glória poética do reino dos banqueiros. As canções de Béranger são típicas de literatura falsa, feita por intelectuais para um mau gosto popular; o tradicionalismo da sua forma não é classicista, é um resíduo do classicismo. Na Inglaterra, a situação social adiantada não permitiu a existência de um Béranger; os cantores do

"Chartist Movement" são proletários revolucionários. É a diferença entre fábrica e *atelier*. Então, os próprios burgueses se encarregam de cultivar com teimosia o estilo "clássico", como o banqueiro Samuel Rogers[1615], que cantou, não sem talento, as belezas da paisagem e arte italianas. A *Edinburgh Review* do crítico temido Francis Jeffrey teceu-lhe os maiores elogios, jogando-o contra o "italianismo vicioso" de Shelley e Keats. Mas a *Edinburgh Review*, tão reacionária na literatura, era liberal em matéria política; entre os colaboradores principais, estava Lord Brougham, que conseguiu, em 1832, a "Reform Bill", o aburguesamento da Casa dos Comuns.

A burguesia continuava, depois de 1800 a 1815, favorecendo o classicismo *sans phrase*, sem intervenções pré-românticas. Este já não era capaz de produzir uma grande poesia, mas houve um "fenômeno de compensação", que ainda não foi devidamente reconhecido pela historiografia literária: em vez de produzir uma grande poesia, o "prosaísmo burguês" exprimiu-se através de um grande romance classicista. Este é representado por Jane Austen; e só assim se explica a existência isolada dessa grande escritora.

O neoclassicismo, a princípio, não soube dominar o gênero essencialmente moderno: só repetiu os "clichês" do grecismo artificial do abbé Barthélemy. No fim, o neoclassicismo revela a sua feição burguesa, falhando na poesia e produzindo uma arte novelística de primeira ordem. Através dessa reflexão, Jane Austen é libertada do seu isolamento histórico; continua, porém, isolada em função do seu gênio; não se pretenderá transformar o fenômeno individual em movimento literário, por meio de aproximações artificiais. Contudo, há que assinalar o caso análogo, e mais ou menos contemporâneo, das escritoras Elizabeth Wolff-Bekker e Aagje Deken[1616], um dos casos mais felizes de colaboração literária. Eram holandesas e de ambiente calvinista, dois fatos que bastam para explicar a tendência pedagógica da sua literatura. Mas a sua pedagogia já não era a de Comenius e sim a de Rousseau, e seu processo novelístico é o epistolográfico, de Richardson. Contudo, e isso completa a enumeração das influências estrangeiras, as duas damas não sacrificaram ao sentimentalismo choroso, porque tinham lido Sterne, aprendendo o seu estilo vivo, o seu humorismo fino. Surgiram, assim, os primeiros romances legíveis da literatura holandesa. A tendência pedagógica, nas obras do século XVIII, costuma sufocar

o interesse do leitor moderno; mas isso não acontece com o primeiro romance, *Sara Burgerhart*, que é um modelo de caracterização penetrante, quase dramática. Os romances de Wolff-Bekker e Deken foram, durante um século inteiro, a leitura preferida das classes médias, na Holanda; e os precursores do movimento simbolista de 1880 consideraram essas leituras como fontes do prosaísmo que estragara a literatura holandesa; o grande crítico Busken Huet escreveu um ensaio fulminante contra "os velhos romances". É preciso, porém, encarar bem a mentalidade que se esconde atrás da forma desse romance burguês; é uma ironia discreta, mas contínua, contra o próprio sentimentalismo, uma tendência ligeiramente racionalista. E a própria revalorização de 1920, na Inglaterra, contribuiu para reconhecer-se em Mejuffrouw Sara Burgerhart a irmã, a única irmã de Emma e Elizabeth, de Jane Austen.

A grande romancista inglesa foi precedida por outras senhoras que cultivaram um gênero, hoje pouco apreciado, o "tea-table romance". Fanny Burney[1617], madame d'Arblay pelo casamento com um *émigrant* francês, criou o romance para moças; mas também foi lida pelos homens, e Macaulay ainda considerava *Eveline* como um dos grandes romances ingleses. Madame d'Arblay não tinha nada do humorismo brutal de Smollett; por outro lado, a sua pretensão de "not to show the world what it actually is, but what it appears to a young girl" não é mera simplificação – também pode ser interpretada como "perspectivismo" filosófico, lembrando processos de Henry James. Mais perto daquelas duas holandesas, situa-se Maria Edgeworth[1618], cuja outrora famosa *Belinda* pertence ao mesmo gênero; cultivava tendências de pedagogia racionalista, aproximando-se do utilitarismo burguês de Bentham. Superou-se a si mesma em *Castle Rackrent*, romance da vida provincial irlandesa, que sugeriu a Walter Scott a escolha de ambientes provincianos; mas não foi conservadora, e sim imbuída de ideias rousseauianas; e a descrição indignada da sorte dos camponeses da Irlanda – ocorre o nome a Crabbe – encontrará um eco longínquo nos romances de Elizabeth Gaskell. Em Maria Edgeworth, o processo de contar a história do ponto de vista de um personagem de segundo plano também antecipa, segundo a observação de Mood, a técnica de Henry James. Duas vezes, o "tea-table romance" ofereceu, deste modo, oportunidade para citar o nome

do grande romancista americano, que admirava, não pouco, a arte de Jane Austen.

Em Madame d'Arblay e Maria Edgeworth já se encontram elementos que compõem a arte de Jane Austen[1619], mas a diferença não é gradual: pois Jane Austen é um gênio. Tennyson comparou-a a Shakespeare; e a opinião geral na Inglaterra não seria muito diferente. Veja-se, também, o entusiasmo ilimitado do severo crítico F. R. Leavis. Fora da Inglaterra, a glória demorou muito; Jane Austen é estritamente inglesa, e o leitor superficial só vê "tea-table romances", onde aqueles viram Shakespeare. Jane Austen foi uma moça provinciana inglesa; viveu sempre no seio da família. Relações familiares, noivado e casamento, são os seus únicos temas. O seu panorama do mundo era tradicionalista, o da *gentry* da Inglaterra de 1800: rei, aristocracia, "upper middle class", as autoridades civis, militares e da Igreja anglicana em perfeita harmonia dos poderes, mesmo que fossem indignos ou ridículos os representantes dessa hierarquia. Não foi casualmente que Jane Austen foi sepultada em Winchester, numa das grandes catedrais medievais, em meio de gente prosaica. O tradicionalismo e provincianismo, porém, não lhe inibiram a liberdade da criação literária; e a estreiteza do seu campo de observação intensificou-lhe a análise psicológica. Os enredos dos seus romances não são mais impressionantes do que os de Maria Edgeworth, e o juízo de um leitor superficial concordaria com a confissão melancólica da própria Jane Austen sobre "the little bit of ivory on which I work with so fine a brush as produces little effect after much labour". O trabalho beneditino de Jane Austen não se manifesta nos enredos, mas na criação de caracteres. Realizado o romance, desapareceram todos os vestígios de análise psicológica, revelando-se os personagens apenas no diálogo. Esse processo de autocaracterização dos personagens é eminentemente dramático, explicando-se assim a opinião de Tennyson de que "the realism and life-likeness of miss Austen's *dramatis personae* come nearest to those of Shakespeare". Caracteres como Elizabeth Bennett e Fitzwilliam Darcy, em *Pride and Prejudice*, estão entre as criaturas mais completas da literatura universal. Jane Austen era míope; e em consequência disso não apresenta o aspecto exterior dos personagens; a sua incapacidade para descrever objetos e ambiente material lembra até a falta de colorido local, na tragédia clássica francesa; e às vezes, como em *Mansfield Park*, escondem-

se, atrás de cenas triviais, graves conflitos trágicos. Em Jane Austen há algo de Racine. Mas é mais "moderna" que os clássicos franceses, que tinha, aliás, lido muito. É uma grande precursora. Os seus personagens podem ser shakespearianos, mas a maneira lenta e vagarosa de pô-los em movimento, a maneira de deduzir dos caracteres as complicações – com a maior mestria, em *Pride and Prejudice* e *Emma*, será a técnica de Henry James; como intermediário, F. R. Leavis considera a George Eliot, que herdara de Jane Austen a profunda seriedade moral na crítica da vida.

É muito mais difícil reconstruir as relações literárias de Jane Austen para trás. Já se disse que ela conheceu bem os franceses. Eram reduzidos, porém, os seus conhecimentos de literatura inglesa: gostava principalmente de Samuel Johnson, o crítico classicista, e de Crabbe, o realista em forma classicista – como ela mesma. Assim como o classicismo inglês em geral, Jane Austen revela pouco lirismo e nenhuma paixão; parece-se com pintores de *genre* holandeses, e já foi comparada ao luminoso Vermeer van Delft. A severa disciplina classicista exclui todo o subjetivismo. Desapareceram de todo, na obra, os ressentimentos da solteirona, menos talvez na ternura do seu último romance, *Persuasion*. Jane Austen é objetivíssima a respeito do mundo que encontrou e no que toca aos personagens que criou. As *quiet situations* que o seu gosto e temperamento preferiam, não têm nada com o sentimentalismo de Richardson, embora tenham muito com a sua psicologia, e nada com o seu moralismo. Quando Jane Austen é moralista, é *moraliste* no sentido francês, e, realmente, a sua maneira de apreciar os motivos psicológicos dos seus "heróis" e "heroínas" tem algo de La Rochefoucauld. O seu *esprit* também é classicista, embora menos francês do que o dos grandes satíricos classicistas ingleses, Dryden e, particularmente, Pope; a crítica contemporânea preferiu o termo "wit". A obra de Jane Austen é como um *Rape of the Lock* desdobrado e aburguesado, tão "fútil" e tão "profunda" como a obra de Proust; ambos estão definidos nas palavras com que Walter Scott elogiou a arte de Jane Austen, "the exquisite touch which renders ordinary commonplace things and characters interesting."

Só uma vez o "esprit" jocoso de Austen se tornou mordaz: quando, em *Northanger Abbey*, parodiou os falsos mistérios e horrores dos "romances góticos" de Ann Radcliffe. Os motivos da repulsa que a falsidade "gótica"

lhe inspirou são complexos: certo racionalismo malicioso, estilo século XVIII, que ela tinha em comum com Sterne, e que é, no fundo, uma expressão do bom-senso inglês; depois, o seu "bom gosto" infalível, realmente "clássico"; enfim, o protesto do espírito da *gentry*, da classe média superior, contra o plebeísmo daquele gênero. Na obra de Jane Austen estão ausentes a alta aristocracia e o povo; ela se encontra exatamente no *juste-millieu* da sociedade inglesa, no ponto em que a aristocracia já está meio aburguesada e a burguesia já goza de certos privilégios aristocráticos. Daí o protesto, sempre moderado, contra "preconceitos e orgulhos" aristocráticos, e o protesto mordaz contra o gosto plebeu. Sempre, porém, Jane Austen observa "les bienséances". É classicista, disciplinada, e por isso "estreita"; tão estreitamente inglesa quanto Racine é "estreitamente francês". Saintsbury e Strachey concordaram em defini-la como o "Racine da comédia"; mas, em prosa burguesa.

O isolamento de Jane Austen na literatura europeia do seu tempo prende-se, em parte, ao fato de estar o *trend* da evolução literária ainda determinado principalmente pela poesia, e o neoclassicismo à maneira francesa já estar poeticamente esgotado. Depois de Jane Austen, aparecerá só um romancista continental que conserva o classicismo estilístico: Stendhal; mas este já desaprovou Racine. As mudanças da situação social explicam a diferença paradoxal entre as atitudes do neoclassicismo pré-romântico e do neoclassicismo da última fase: Foscolo fugiu da Itália, Stendhal fugiu para a Itália. Os poetas que pertencem a esta última fase foram confundidos, de maneira pouco feliz, com outros, sob a denominação comum de "Mal du siècle" ou "Weltschmerz"; é preciso romper com essa *fable convenue*, porque o pessimismo não é um critério literário, e alguns daqueles poetas – como Shelley – nem sequer eram pessimistas. Existe, porém, um grupo estilisticamente bem definido: o de Byron, Leopardi e Vigny. São classicistas obstinados, em pleno romantismo: Byron, que pretende imitar o verso de Pope; Leopardi que se inspira nas tradições classicizantes da literatura italiana; e Vigny, o sucessor de Chénier. Até Puchkin, o "Goethe russo", está perto desse grupo, não tendo nada em comum com o romântico Lermontov. Na Alemanha, porém, não existe nenhum poeta classicista-pessimista assim; os representantes do "Weltschmerz" na Alemanha, são românticos, de língua desleixada, como Lenau, ou liberais

irônicos, como Heine. O *pendant* alemão daquele grupo é o seu contemporâneo Schopenhauer, prosador clássico – e pessimista. O que faltava à Alemanha era uma grande tradição de poesia clássica. O poeta "clássico" da mesma época é o epígono Platen, que se gabava ser o último discípulo de Goethe; e foi, em verdade, o único.

Com efeito, o classicismo de Weimar, variante alemã do último classicismo europeu, caracteriza-se pela circunstância de não ser um movimento literário, e sim o estilo de uma só pessoa: de Goethe; ou, adotando-se o critério menos rigoroso da *vox populi*, o estilo de duas pessoas, Goethe e Schiller. O classicismo de Weimar não conquistou a nação, por falta de uma tradição clássica precedente; foi resultado individual da elaboração de um estilo; e essa elaboração efetuou-se a propósito do problema de conquistar Shakespeare para a língua alemã.

A assimilação de Shakespeare ao espírito alemão[1620] começou com a conquista do mero conteúdo, dos enredos, pelos "comediantes ingleses", isto é, atores viajantes, em parte ingleses mesmo, em parte imitadores alemães, que usaram peças inglesas, modificando-as a seu gosto. Em 1626, a cidade de Dresden viu um repertório bastante grande de peças de Shakespeare, sem chegar a conhecer o nome do poeta. As peças estavam transformadas em dramalhões de sangue e horror e em farsas grosseiríssimas; gozaram de preferências *Titus Andronicus* e *The merchant of Venice*, com o judeu como palhaço. Da linguagem poética de Shakespeare, não se traduziu nenhuma palavra. Depois de um período de esquecimento relativo, a influência literária inglesa, desde o começo do pré-romantismo, impôs nova tentativa de assimilação; mas esse primeiro pré-romantismo alemão ainda não dispunha de uma língua capaz de interpretar Shakespeare – é significativa a ausência de Klopstock, oriundo de outra estirpe, na história do Shakespeare alemão; a tarefa coube aos classicistas já sentimentalizados. Nesse sentido, Christian Felix Weisse deu as suas versões livres, em gosto francês, de *Richard III* (1759) e *Romeo und Julia* (1767), alcançando tanto sucesso que substituíram, no palco, durante decênios, traduções mais fiéis. Corresponde a essa fase a atitude prudente de Lessing, que preferiu, como modelo imediato, o drama burguês dos ingleses. Esse drama deu a primeira forma do Shakespeare alemão: a prosa de Wieland, que traduziu, entre 1762 e 1766, vinte e duas peças, sendo a tradução completada por Johann Jacob

Eschenburg (1775/1782), e trazida ao palco, a partir de 1776, por Schröder, em adaptações burguesas-sentimentais. Mas essa forma já não correspondeu ao progresso da evolução literária. O reconhecimento de Shakespeare como "original" exigiu a assimilação da própria estrutura do teatro shakespeariano, do qual a linguagem faz parte; e, pretendendo a nova literatura também ser "original", dependeu o destino literário da Alemanha do bom êxito daquela tarefa. Herder deu os primeiros passos, traduzindo, nas *Stimmen der Voelker*, vários *songs* de Shakespeare, pela primeira vez em versos. As traduções de *Love's Labour's Lost* (1774), por Lenz, e de *Macbeth* (1783), por Buerger, dão testemunho, enfim, de compreensão certa; mas ainda não haviam conseguido dominar o verso de Shakespeare. Este só aparece na tradução maravilhosa de dezenove peças (1797/1801), por August Wilhelm Schlegel, criando ele um autêntico "clássico" alemão, tão clássico como Goethe; ou mais exato: a linguagem de Schlegel é a de Goethe.

Infelizmente, foram apenas dezenove peças; a continuação da obra, por Wolf Baudissin e Dorothea Tieck, sob a supervisão de Ludwig Tieck, não obteve resultado igual. O Shakespeare de "Schlegel-Tieck" é produto híbrido. Ninguém conseguiu continuar Schlegel, assim como ninguém conseguiu continuar, ou até mesmo acompanhar apenas, Goethe; a justaposição usual de Goethe e Schiller é erro e confusão – isso se revela de maneira mais evidente pela tradução infeliz de *Macbeth*, por Schiller. Goethe não encabeça um movimento literário; é um caso isolado.

A sua vida literária parece acompanhar a evolução da literatura alemã e as fases da conquista de Shakespeare: poeta anacreôntico em Lepzig; "Sturm und Drang" e sentimentalismo em *Goetz von Berlichingen* e *Werther*; neoclassicista até chegar a transições românticas; e, na velhice, depois da apostasia dos românticos, a solidão completa. Só esta era a posição verdadeira de Goethe.

Goethe[1621], conversando com Eckermann, definiu a sua poesia lírica com as palavras: "Foram, todas, poesias de ocasião, quer dizer, a realidade deve ter fornecido a ocasião e a matéria. Um caso particular torna-se universal e poético, quando um poeta o trata. Todas as minhas poesias são poesias de ocasião." Estas palavras produziram efeito espantoso: há um século, que uma ciência especializada, a chamada "Goethe-Philologie", se

vem ocupando dos mínimos pormenores da vida de Goethe, dos seus amores, leituras e viagens, até aos detalhes da sua digestão, na esperança de encontrar assim as "ocasiões", a chave das suas obras. A pessoa, à qual foi dedicado esse culto científico, desapareceu nas nuvens da idolatria, e a obra decompôs-se na mesa anatômica dos filólogos. Será preciso procurar o verdadeiro sentido daquelas palavras "ocasião" e "realidade". Mas por enquanto o sentido geralmente aceito serve para nos orientar provisoriamente na obra imensa de Goethe.

Era filho da burguesia de Frankfurt, uma das "cidades livres" medievais da Alemanha, governadas por um patriciado burguês de aparências semifeudais. Recebeu as primeiras impressões de literatura viva na Universidade gottschediana de Leipzig, estreando como poeta anacreôntico. Passou por uma fase, bem renana, de misticismo. Em Estrasburgo, tornou-se discípulo de Herder, entusiasmando-se por Shakespeare, Ossian, Idade Média alemã e poesia popular. A tragédia histórica *Goetz von Berlichingen*, obra incoerente, mas vigorosa, pretendeu glorificar à maneira das "histórias" de Shakespeare, o passado tumultuoso da Alemanha, a Reforma e a revolução dos camponeses, e conseguiu sucesso barulhento. O reconhecimento da poesia popular alsaciana forneceu meios de expressão às experiências eróticas com Friederike Brion, filha do vigário da aldeia de Sesenheim; Goethe não era capaz de ligar-se para sempre a esse idílio goldsmithiano, abandonando, por isso, a amada, à qual dedicara os seus mais belos poemas em tom popular: *Willkommen und Abschied* (*Bem-vinda e Despedida*), *Neue Liebe*, *Neues Leben* (*Novo amor*, *Nova Vida*), *Heidenroeslein* – a primeira poesia lírica inteiramente livre e espontânea em língua alemã. No fundo, Goethe não esqueceu nunca essa primeira experiência erótica, nem o sentimento de culpa que deixou na sua alma. No primeiro esboço de *Faust*, o chamado *Urfaust*, entre cenas grosseiras de vida estudantil, à maneira dos pré-românticos, já se encontra a tragédia de Gretchen, da moça abandonada; é transformação pessoal do assunto social da infanticida, assunto tratado quase por todos os "Sturmers". Aquela mesma experiência deu intensidade ao romance sentimental, o *Werther*, espécie de autopunição literária, parecendo ao mundo o maior documento da melancolia ossiânica dos pré-românticos e conseguindo o primeiro e único sucesso internacional da carreira literária de Goethe. O motivo que o arrancara ao idílio de Sesenheim,

fora a consciência de ter uma grande missão; então, acreditava ter encontrado essa missão na tarefa de criar na Alemanha um teatro shakespeariano; e esboçou um romance, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (*A Missão Teatral de Wilhelm Meister*), o *Urmeister*, no meio do qual estavam discussões sobre uma apresentação de *Hamlet*. No ano anterior, havia Schroeder realizado a primeira representação de Shakespeare na Alemanha. Da mesma época tormentosa e esperançosa do "Sturm und Drang" goethiano são as grandes odes "prometeias", *Prometheus* e *Das Göttliche* (*O Divino*), nas quais o desafio do anarquista à divindade se mistura com a descoberta da divindade na Natureza – já haviam começado as leituras de Spinoza. O wertherismo é superado na ode *Harzreise im Winter* (*Viagem ao Harz no Inverno*), um dos maiores poemas líricos de Goethe. O poeta já se encontrava em Weimar, a convite do duque Carlos Augusto, como conselheiro e depois ministro – e, no novo ambiente de uma corte culta, de atividades multiformes e do amor a Charlotte von Stein acalmou-se a tormenta juvenil, nasceram as magníficas poesias "Wanderers Nachtlied" ("Canção de Noite do Caminhante") "An den Mond" ("A Lua"), "Gesang der Geister über den Wassern" ("Canção dos Fantasmas sobre as Águas), nas quais a emoção passada está "recollected in tranquility". E já sabia, então, escrever os ritmos disciplinados de "Grenzen der Menschheit" ("Limites da Humanidade"), já esboça, embora em prosa, uma tragédia clássica, uma *Iphigenie*. Dois anos de viagem pela Itália completaram a conversão do antigo discípulo de Herder ao neoclassicismo grego. *Torquato Tasso* é drama da educação do poeta sentimental pelas desgraças da realidade; em *Iphigenie auf Tauris*, passado e presente desapareceram, transformando-se a revolta prometeia em vitória quase cristã do sentimento humanitário sobre os instintos selvagens: "Lebt wohl!"; essas palavras lacônicas de despedida com as quais Thoas, o rei bárbaro, deixa sair em paz Iphigenie e os gregos, não é o fim de uma tragédia grecizante, mas de uma obra permanente – segundo Taine, a maior obra literária da época moderna. Está no auge o poder de Goethe de transfigurar em formas objetivas as experiências subjetivas. As *Roemische Elegien* (*Elegias Romanas*), reminiscências de um amor romano, reúnem de maneira incomparável o mais intenso sentimento moderno e o verso clássico. É então que Goethe se torna capaz de dar forma definitiva aos esboços geniais da mocidade: *Wilhelm Meister Lehrjahre*

(*Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*), que fora projetado como romance da "missão teatral", torna-se "romance de educação" de um sonhador para a realidade; em *Faust*, os poderosos monólogos do mais titânico "Sturm und Drang" e a tragédia da infanticida Gretchen, vítima do titão, vão ser reunidos, não sem certas incoerências, no que é, afinal, a maior obra dramática da literatura alemã.

No auge da vida e literatura de Goethe apareceram duas influências alheias, que o desviaram do caminho: Schiller e a Revolução. Schiller trouxe teorias literárias, a filosofia kantiana, certo idealismo moralizante, a visão da arte como outro mundo acima da realidade, da qual Goethe então, pela primeira vez, começou a afastar-se; só uma vez, no fragmento dramático *Pandora* – uma das suas obras mais poderosas e menos conhecidas – conseguiu transfigurar essa teoria em realidade artística. Por enquanto, o neoclassicismo abrandou-se, nas baladas e também no poema *Hermann und Dorothea* – belíssimo idílio, mas pouco mais do que isso – em que já atua a outra influência alheia: a Revolução. Hermann e Dorothea fogem da Revolução, na qual os instintos bárbaros despertaram de novo; o instinto conservador do artista Goethe reagiu, desde então e definitivamente, contra toda a política. Tomou a mesma atitude de indiferença meio hostil contra a Revolução, contra o nacionalismo alemão e contra as reivindicações liberais. Retirou-se para o estudo das ciências naturais, anatomia, botânica, meteorologia, óptica; fez pelo menos uma descoberta importante, a do "os intermaxillare"; e antecipou, pela hipótese da metamorfose das plantas, certas teorias darwinistas. Na óptica, elaborando uma teoria antinewtoniana das cores substituindo a decomposição espectral da luz pela polariedade de luz e sombra, acreditava ter realizado a maior obra da sua vida, infelizmente sem ser compreendido pelos especialistas. Reuniu em sua casa, em Weimar, coleções notáveis de minerais, esculturas, desenhos. Reagiu contra o romantismo na pintura, pregando o classicismo mais estreito nas artes plásticas. Abandonado pelos românticos, que no começo do movimento o tinham idolatrado, Goethe quase saiu da literatura; mas não inteiramente. Criou, nas *Wahlverwandtschaften* (*Afinidades seletivas*), um dos primeiros romances psicológicos da literatura europeia, e produziu, inspirado pelas traduções de Hafis, o seu último volume de poesia, o *Wert-Oestlicher Diwan* (*Divã Ocidental-Oriental*), onde se encontram as suas poesias mais

amadurecidas, mais clássicas, apesar das aparências orientais da forma. Os últimos anos de Goethe foram dedicados ao romance *Wilhelm Meister Wanderjahre* (*Anos de viagem de Wilhelm Meister*), continuação dos *Lehrjahre*, obra incoerente, composta de contos, aforismos e digressões várias, entre as quais os trechos notáveis sobre a "educação para o respeito", esboço de uma pedagogia social. Dedicou-se também, nesta fase, à segunda parte de *Faust*, na qual acompanha o herói pelas falsidades da corte; pela Grécia, onde o representante do espírito germânico se encontra com a beleza antiga; através da vida de um empreendedor de grandes obras públicas a serviço da humanidade; até a assunção do condenado e o perdão no Céu. As últimas poesias de Goethe, como *Trilogie der Leidenschaft* (*Trilogia da paixão*) e *Bei Betrachtung von Schillers Schädel* (*Contemplação do Crânio de Schiller*), pertencem àquela categoria extraordinária de "obra de velhice", na qual se encontram as últimas gravuras de Rembrandt e os últimos quartetos de Beethoven. Mesmo depois da morte de Goethe não cessaram de aparecer coleções enormes de obras inéditas, diários, cartas, conversas, e entre elas as *Conversações com Goethe*, do seu secretário Johann Peter Eckermann, súmula da sua sabedoria de homem muito velho, muito experimentado e que era um gênio.

A relação íntima entre a vida e a obra de Goethe foi salientada por ele mesmo, na autobiografia *Dichtung und Wahrheit* (*Poesia e Verdade*), grande panorama do movimento literário alemão por volta de 1770, com a figura do próprio autor no centro. A posteridade confirmou essa visão histórica que ilumina uma qualidade característica de Goethe: o seu egoísmo enorme. Evidentemente, a palavra "egoísmo" não tem aqui a acepção de uma censura moral; pretende definir a atitude moral dos maiores gênios da humanidade, aos quais serve tudo para os seus fins, que são, afinal, os fins da humanidade. A Goethe serviu tudo: mulheres e amigos, nação e Estado, trabalho, ciência, literatura, arte, a própria época histórica; tudo isso teve para ele o valor instrumental de ser "ocasião" para ele transfigurá-la em poesia. Daí a universalidade, a poligrafia desse gênio do egoísmo. Excluiu, parece, só a política; quando ela lhe interrompeu a produtividade literária, a ponto de o seu gênio parecer exausto, retirou-se para as ciências naturais, deixando o mundo ao egoísmo parecido de Napoleão, ao qual admirava como o seu par.

Durante decênios, essa atitude de Goethe constituiu, na Alemanha, o motivo dos ataques mais hostis. Com o mesmo egoísmo imoral, disseram, com o qual usou e abandonou inúmeras mulheres, ficou indiferente, quando a nação alemã se viu obrigada a defender a sua existência contra Napoleão; e depois, ter-se-ia desinteressado, da mesma maneira, das reivindicações mais justas do liberalismo, continuando no comodismo de servidor submisso de um príncipe de país minúsculo. E para quê? Nem sequer para fazer literatura, na qual era um gênio, mas para brincar com aparelhos físicos e apresentar hipóteses absurdas, anticientíficas. Contudo, aquelas "brincadeiras" de cientista-diletante forneceram à análise imparcial a chave para a compreensão de Goethe. Ele revoltou-se contra a Revolução, e devia fazê-lo; como filho da burguesia meio feudal da Alemanha antiga, não podia ficar com o liberalismo da nova burguesia, que não era capaz de compreender o gênio e que, realmente, acabaria, depois, com todos os ideais goethianos de civilização humanista e cultura individualista. Ao mesmo tempo, Goethe sabia muito bem que uma época terminara; estava presente, a 19 de setembro de 1792, quando, em Valmy, os aliados se retiraram, pela primeira vez, diante do exército jacobino; e a escaramuça insignificante arrancou-lhe as palavras proféticas: "Daí começa uma nova era da história universal." O seu dilema era o do intelectual que vê razões justas de ambos os lados da barricada; e a sua conclusão era o niilismo político. Na História só viu, como homem do século XVIII, um "tableau des crimes et des malheurs", iluminado pelas raras intervenções de homens de gênio como Napoleão. Essa incompreensão histórica aconselhou-lhe a retirada para as ciências anti-históricas, as ciências naturais: seu refúgio. Mas o discípulo de Rousseau e Shaftesbury – tinha passado, na mocidade, pelo sentimentalismo dos místicos renanos – não era capaz de fazer ciência racionalista; o uso da matemática nas ciências físicas aborreceu-o a ponto de produzir um verdadeiro ódio pessoal contra Newton. A sua teoria antinewtoniana das cores é, do ponto de vista da física, absurda; mas está perfeitamente certa como teoria fisiológica das sensações subjetivas[1622]. Goethe considerava e devia considerar sua *Farbenlehre* (*Teoria das Cores*) como a obra máxima da sua vida, porque já tinha descoberto a lei da sua própria personalidade: a lei da polaridade de todos os fenômenos. Esse conceito serviu-lhe para inspirar vida e movimento ao sistema algo mecanicista do seu querido

Spinoza, criando um spinozismo vitalista, que é, no fundo, neoplatonismo. Do panteísmo vago e entusiástico dos pré-românticos salvou-o o senso artístico da forma: como supremo resultado da cooperação das forças da Natureza, reconheceu a elaboração de tipos perfeitos nos quais a vida se cristaliza. Chegou a pensar numa hierarquia de tipos, cujo protótipo seria o tipo humano. E, deste modo, extraiu dos estudos biológicos a lei da sua vida: a elaboração de uma personalidade própria e perfeita, como tipo humano. Eis o conceito goethiano de "Bildung", de "formação": a transformação do caos de experiências e conhecimentos em uma estrutura orgânica.

A esse fim chegou Goethe na velhice. As fases do caminho estão documentadas pela sua poesia lírica, a partir das primeiras erupções pré-românticas e do *Prometheus*; através da superação do sentimentalismo, em *Harzreise im Winter*; a transfiguração artística do erotisno, nas *Römische Elegien*; a compreensão alegre, serena e religiosa da vida no *West-Oestlicher Diwan*; até o resultado supremo, em *Bei Betrachtung von Schillers Schädel*; quando a contemplação do crânio exumado de Schiller lhe revela a ação permanente de "Deus-Natureza", de "dissolver em espírito a matéria" e "conservar para sempre", como se fossem matéria, "os produtos do espírito":

"Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
Als dass sich Gott-Natur ihm offenbare:
Wie sie das Feste laesst zu Geist zerrinnen,
Wie sie das Geisterzeugte fest beware."

É o credo do spinozismo espiritualista. A poesia lírica de Goethe é – ao contrário do que se pensa, sobretudo no estrangeiro – a parte mais importante da sua Obra; mais importante do que os dramas, que são principalmente líricos, os romances, de um estilo novelístico hoje já ligeiramente antiquado, e as numerosas *opere errate* que só um Benedetto Croce teve a coragem de condenar francamente. Segundo a opinião de um crítico americano, Goethe criou um número maior de poesias líricas perfeitas do que qualquer outro grande poeta – em todo o caso, um mundo lírico completo,

no qual estão representadas todas as formas e metros: hinos pré-românticos em versos livres ao lado de elegias à maneira de Propércio. Mas, em geral, são do tipo da poesia popular; são *lieds*. Da poesia popular autêntica distingue-se essa arte pelo poder de transfigurar a Natureza, poder tão grande em Goethe que lembra a força das nações primitivas para criar mitos. A crítica fala, no caso, de "imaginação criadora"; Goethe a sentiu como expressão de forças perigosas na sua alma – falou do seu "Demônio"; e todo o trabalho da sua vida esteve dedicado à tarefa de subjugar o Demônio que o levou a querer dominar os outros e incompatibilizar-se com o mundo. As *Wahlverwandtschaften* são o romance da vitória moral sobre o Demônio; e ainda em um dos últimos e mais poderosos poemas, *Trilogie der Leidenschaft*, surge até a sombra sangrenta de Werther. Contudo, Goethe encontrou o equilíbrio que o fez tirar a conclusão da sua vida: "tudo o que chegaram a ver estes olhos felizes, como quer que tenha sido – foi bom" –

"Ihr gluecklichen Augen,
Was je ihr geseh'n,
Es sei, wie es wolle,
Es war doch so schön."

O equilíbrio é o grande mistério de Goethe. A sua obra compreende todo o espectro de emoções humanas, e contudo a sua poesia tem algo de disciplinado, de moderado; nas obras da velhice, até algo de frio. É – se isso existisse – "poesia racional', que foi suspeita aos românticos; realmente, perdeu cada vez mais a influência sobre a literatura viva, na própria Alemanha. E não foi nunca realmente "popular"; o culto imenso, dedicado à sua memória, sugere antes a impressão de um culto dos lábios. Nem sequer durante um momento a obra de Goethe cessou de ser objeto de leitura, estudo e do supremo prazer estético de todas as pessoas cultas; mas, com o tempo, a influência de Goethe sobre realistas, naturalistas, simbolistas, expressionistas diminuiu rapidamente, e na época dos modernismos acabou. "What's price glory!" O único sucesso internacional de Goethe, o *Werther*, deveu os

aplausos à poesia ainda não "racionalizada"; o romance constitui exatamente o ponto de partida da "éducation sentimentale" de Goethe. As fases seguintes estão marcadas: pelo titanismo trágico de *Faust I*; pela educação à conduta racional da vida, em *Torquato Tasso*; pela educação à "prosa" da vida, em *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*). E depois, o caminho recomeçou nas mesmas espirais, mas num plano superior, em *Wahlverwandtschaften*, *Faust II* e *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Deste modo percorreu Goethe dialeticamente as fases literárias da "época de Goethe": do pré-romantismo, através do classicismo, até o romantismo – e, enfim, um realismo que é unicamente seu. Goethe, subjetivista pré-romântico, estava em harmonia com o subjetivismo da nascente literatura nacional; daí o sucesso retumbante de obras como *Götz von Berlichingen*, *Werther*, *Faust I*, que mais tarde não se repetiu. Goethe, classicista, estava em harmonia com o mundo do Deus-Natureza por intermédio da arte clássica: daí o paganismo das *Römische Elegien* e a santidade quase cristã da *Iphigenie auf Tauris*. Em *Pandora*, o classicismo de Goethe chegou a uma beleza quase super-real; e na pequena biografia *Winckelmann und sein Jahrhundert* (*Winckelmann e seu século*) foi capaz de redigir em termos lapidares o testamento do grecismo consciente pagão e da civilização renascentista. Testamento, porque em sua própria obra já estavam disseminados os germes do romantismo, sobretudo em *Faust*, síntese de todos os seus esforços, comentários da sua vida e programa da evolução da literatura alemã: a primeira parte é principalmente pré-romântica, com antecipações classicistas (cena "Wald und Höhle"). A segunda parte é toda ela classicista, mas Mefistófeles já não é um demônio pré-romântico e sim um ironista romântico: e o terceiro ato, o encontro do Fausto germânico com a grega Helena, realiza em versos sofoclianos uma aspiração que os românticos nem souberam apreciar, a síntese entre a beleza antiga e a realidade moderna. O fim, a ascensão de Fausto ao Céu católico, é calderoniano. Mas esse fim romântico coroa os trabalhos de Fausto em prol da conquista da Terra para os homens do futuro; Goethe já está além do romantismo, na época das grandes empresas capitalistas e das reivindicações sociais, às quais alude mais do que uma vez em *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. O esboço de uma pedagogia social e da "religião do respeito", neste romance, é o comentário do fim de *Faust II*; e as ideias de uma religiosidade livre, nas

Conversações com Eckermann, continuam a pedagogia social para além da morte, até aos reinos da imortalidade.

> "Willst du in's Unendliche schreiten,
> Geh' nur im Endlichen nach allen Seiten."

"Bildung", "formação", eis a grande lição que Goethe deixou e que lhe justifica o "egoísmo"; o ideal da cultura universal do homem, o ideal da Renascença, chegou em Goethe ao auge e ao fim. Enquanto se pode dizer que "a lição de Goethe" não é permanente, só não é porque não será eterna a civilização que com os gregos começara. Goethe é o último grande individualista da Renascença que com ele acabou. Vico afirmara que depois dos heróis vêm os homens; depois de Goethe vieram os burgueses. Morreu dois anos depois da Revolução de Julho.

Goethe gostava de tecer teorias sobre as artes plásticas; em compensação, sentia repulsa pelas teorias literárias, porque lhe perturbavam a elaboração subconsciente dos seus projetos; e sentiu também repulsa pela estética, que o aborreceu assim como todas as abstrações. Só a amizade com Schiller, a partir de 1794, lhe sugeriu as considerações estéticas, nem sempre felizes, que enchem a correspondência dos dois "príncipes dos poetas". A contribuição de Schiller foi um desdobramento da estética kantiana; e num sentido limitado pode-se afirmar que a filosofia de Kant[1623] constitui a base teórica do classicismo de Weimar. O conceito epistemológico de Kant, isto é, a limitação do saber humano segundo as limitações das nossas faculdades de conhecer a realidade, destruiu igualmente a Razão todo-poderosa dos racionalistas e os pseudoconhecimentos fantásticos dos metafísicos. O saber humano não pode exceder os dados, fornecidos pelos sensos e classificados conforme as categorias da nossa organização mental; o resto é obra da imaginação. Com isso, teologia e metafísica estavam afastadas, ou antes foram substituídas por aquelas obras da imaginação que não pretendem representar realidade: as obras de arte. A única limitação dessa atividade criadora é a lei moral – moral autônoma, aliás. Interpretando-se Kant assim, o idealismo epistemológico do filósofo

transforma-se naquele vago idealismo moral e estético que é considerado como base teórica do classicismo de Weimar. É evidente que esse idealismo não tem nada que ver com o classicismo de Goethe; e é uma noção tão estreita que nenhum classicismo cabe nesse conceito a não ser o de Schiller. Em consequência disso, a historiografia literária alemã, informada pelo classicismo "oficial" de Weimar, caiu em erro secular: Goethe e Schiller foram confundidos; os classicistas "dissidentes" foram maltratados, Heinse caluniado e Hölderlin esquecido. A verdade histórica só podia ser recuperada pelo estudo das fontes do classicismo[1624].

A identificação de beleza estética e beleza moral não é autenticamente kantiana; a estética de Kant-Schiller só racionalizou, por meio daquela identificação, o conceito de Winckelmann, a interpretação moral da beleza. Pela mística da "simplicidade nobre e grandeza tranquila", Winckelmann pretendeu tornar aceitável ao mundo cristão o neopaganismo grego. O realizador dessa síntese greco-alemã é Goethe: no auge do classicismo erigiu ao precursor o monumento biográfico, já puramente pagão, de *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Esse conceito estático do classicismo recebeu o necessário *élan* vital pelo entusiasmo pré-romântico de Shaftesbury; a influência imediata de Shaftesbury sobre Herder, Goethe e Schiller foi incalculável; e nos anos de Weimar veio juntar-se a influência do filósofo holandês Frans Hemsterhuis (1721/1790)[1625], que transformara o irracionalismo místico de Hamann em irracionalismo estético e moral, shaftesburyano. Hemsterhuis, já citado por Herder, foi fartamente utilizado por Schiller. Reduzido ao prazer individual da beleza, o entusiasmo estético deveria acabar em orgia, conforme o dizer de Disraeli: "Toda religião da beleza acaba em orgia." Foi este o caso do classicismo pré-romântico de Heinse. Herder escapou a esse perigo, substituindo o conceito da beleza individual pelo conceito da beleza coletiva, da formação estética das nações e da humanidade, Eis a fonte do realismo social das últimas obras de Goethe e da "religião do respeito". Neste classicismo só sobreviveram resíduos da mística cristã, pré-winckelmanniana; daí a aparência pagã do classicismo de Weimar. Mas os weimarianos usaram a linguagem poética do mais cristão dos grandes poetas pré-classicistas: Klopstock; de fontes barrocas tinha ele criado o estilo de expressão do qual Herder, Goethe e Schiller se deviam fatalmente servir. Schiller, o mais klopstockiano entre eles, fugiu para um moralismo

sem acentos religiosos. O conflito entre classicismo e cristianismo – conflito tipicamente barroco – rebentou no classicismo barroco de Hölderlin. Nenhum destes é, de modo algum, chefe de movimentos literários. Todos são, principalmente Goethe e Hölderlin, os classicistas mais autênticos, indivíduos mais ou menos isolados, porque o classicismo alemão não teve bases populares.

O classicismo pré-romântico de Heinse[1626] surgiu no mesmo momento que o classicismo de Goethe: *Iphigenie auf Tauris* e *Ardinghello* saíram no mesmo ano de 1787. A historiografia literária, assustada pelo imoralismo de Heinse, cometeu contra ele a injustiça de caracterizá-lo como o "naturalista" do "Sturm und Drang" – apreciação das mais incompreensivas. Heinse é um grande escritor: na arte difícil de descrever em palavras obras de arte plástica ninguém o alcançou em língua alemã, e poucos em outras línguas. Não é menos digna de nota a espécie de obras plásticas que estão descritas em *Ardinghello*: não são estátuas gregas e sim quadros italianos da Renascença. Numa época em que Rafael e Tiziano se citaram, com ar de indulgência, entre "os melhores imitadores dos antigos", Heinse descobriu o valor próprio e independente da Renascença italiana, de Mantegna, Michelangelo, Andrea del Sarto; é o precursor de Ruskin e Burckhardt. Sua intuição genial baseava-se na lição de Winckelmann – mas um Winckelmann visto através do "naturalismo". Certo panteísmo fê-lo descobrir beleza em toda parte, nas obras de Deus-Natureza, nas obras do homem-artista, e no próprio corpo humano. Já se definiu Heinse, o secretário de um bispo corrupto da Renânia, como "Rousseau em uma corte do Rococó", explicando-se assim a sua lubricidade, o prazer em descrever cenas lascivas. Na verdade, as "cortes do Rococó" que Heinse conheceu, já eram bastante classicistas: entusiasmavam-se por Caylus e Winckelmann, apreciavam muito a música de Gluck e do seu êmulo italiano, Jommelli – em *Hildegard von Hohenthal*, forneceu Heinse admiráveis paráfrases verbais de obras musicais. Do seu panteísmo pagão veio-lhe a confusão entre natureza e arte, entre intuição e instinto; enfim, o sexualismo requintado, que reaparecerá na *Lucinde*, do romântico Friedrich Schlegel. Heinse representa o classicismo pré-romântico.

No polo oposto está Hölderlin[1627], e o seu caso é tanto mais sério quanto é certo tratar-se não de um talento, e sim de um gênio; tanto mais

sério que o seu mergulhar na loucura não representa um caso pessoal, mas simboliza o último conflito entre classicismo e cristianismo antes de ambos desaparecerem, provisoriamente, da literatura europeia. Hölderlin, um dos maiores poetas da Alemanha e da literatura universal de todos os tempos, foi muito maltratado pela posteridade. Já os contemporâneos o tinham considerado apenas como imitador de Schiller; e quando o seu fracasso literário terminou na noite de quarenta anos de loucura, Hölderlin foi meio esquecido; a posteridade só guardou a imagem de um adolescente idílico e infeliz vivendo nas nuvens; e pouco faltou para as gerações mais realistas da segunda metade do século XIX zombarem do "idealista ingênuo" e "romântico" – até hoje, certos manuais continuam a falar do "romantismo de Hölderlin", certamente a mais imprópria entre as aplicações impróprias do termo. Consideravam-se como suas obras mais típicas o romance *Hyperion*, sem realidade novelística alguma, e poemas como *Archipelagus*, que é uma grande elegia schilleriana. Admitiu-se-lhe talento elegíaco, e citou-se em todas as antologias a elegia *Hyperions Schicksalslied*, sem se compreender a profundeza metafísica da última estrofe, descrevendo a queda "fatal" das criaturas humanas para o "abismo do incerto":

"Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stufe zur andren,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab".

Só Nietzsche descobriu nessa definição poética da existência humana o pessimismo e fatalismo autenticamente gregos, o "lado noturno da Grécia" que os "idealistas" Goethe e Schiller calaram e esconderam, se não o ignoraram. Os nietzschianos celebraram o Hölderlin dionisíaco, ébrio de entusiasmo divino, dançando sobre os abismos da existência humana, revelando aos mortais o segredo dos deuses e castigado, por estes, com a loucura

sagrada. E agora se descobriu que justamente os maiores poemas de Hölderlin nasceram quando ele já estava louco. Um poema "puro", quase um *lied*, como *Hälfte des Lebens*, revelou agora sentido profético. Deu-se importância especial aos colossais fragmentos de hinos e odes que a loucura não deixara mais terminar. Falava-se de poeta pindárico, do único poeta pindárico dos tempos modernos, no momento em que a sua personalidade poética foi mais romantizada do que nunca. O neo-romantismo de 1910 gostava de opô-lo a Goethe: seria ele o maior poeta alemão, o poeta de uma nova juventude heroica. Hölderlin voltou a ser o poeta dos estudantes; e dizem que os estudantes que caíram em 1914, na batalha de Langemarck, tinham nos lábios os versos nos quais Hölderlin celebrara o suicídio heroico como "volta aos deuses", como "o caminho mais curto para voltar ao Universo":

> "Denn selbstvergessen, allzu bereit den Wunsch
> Der Götter zu erfüllen, ergreift zu gern,
> Was sterblich ist…
> ins All zurück die kürzeste Bahn."

É preciso, porém, tomar a sério as palavras do poeta, sem cair em anacronismos. O conceito do suicídio, em Hölderlin, não é expressão de heroísmo patriótico; mas tampouco deve ser encarado como mero verbalismo estético. Hölderlin não é nada esteta; e as comparações frequentes do poeta alemão com Chénier e Keats não servem para interpretá-lo bem. O romance "idealista" *Hyperion* está no polo oposto de *Ardinghello*, com o qual tem certas semelhanças exteriores; não porque seja mais "moral", ou menos individualista, manifestando preocupações bastante realistas e muito justificadas em torno do destino da civilização alemã; mas porque não é fantasia irresponsável e sim obra de imaginação que pretende substituir as deficiências da realidade; sabemos hoje que Hölderlin foi adepto entusiasmado da Revolução francesa. Nisso, o classicista Hölderlin não é o contemporâneo dos classicistas de Weimar. O seu classicismo é – ao contrário do que parece – menos idealista e mais realista; Goethe e Schiller nunca

esqueceram o caráter ideal, isto é, irreal, das suas produções poéticas, ao passo que Hölderlin, por mais estranho que parecesse, acreditava literalmente nos deuses gregos, como se ele mesmo fosse um grego. O seu fatalismo faz parte do credo grego; no hino *Pôr-de-sol* interpretou o crepúsculo como êxodo do deus –

> “Doch fern ist er zu frommen Völkern,
> Die ihn noch ehren, hinweggegangen”.

Hölderlin é filho da Suévia; país arquiluterano, mas em que – coisa que não aconteceu em outra parte – pululavam as seitas pietistas e outras, apocalípticas e messianistas e crentes na metempsicose. Ao mesmo tempo, a Suévia é o país da mais rígida disciplina humanista; o colégio de Maulbronn e a Universidade de Tübingen são verdadeiros ninhos do grecismo mais ortodoxo. Hölderlin encheu a filologia clássica, que lhe transmitiram, com o fervor místico dos seus antepassados; também ficou impressionado pelo panteísmo órfico do seu condiscípulo e amigo de mocidade, Schelling, o futuro filósofo do romantismo; e acabou acreditando literalmente na mitologia grega. A consequência foi a luta íntima entre classicismo e cristianismo na alma do poeta, encontrando expressão definitiva na ode *Patmos*, na qual Cristo aparece entre os deuses do Olimpo grego. O fim, a exigência da “boa interpretação da letra” –

> “... dass gepfleget werde
> Der feste Buchstab’ und Bestehendes wohl
> Gedeutet…”

− é indubitavelmente luterano, coisa da qual não existe traço em Goethe e Schiller, embora fossem batizados na igreja luterana. Com efeito, a língua solene, sublime de Hölderlin pareceu em sua época somente schilleriana, e ele pareceu apenas um epígono de Schiller enquanto esteve esquecido o papel histórico do grande poeta, este realmente luterano, que criara a língua

poética dos alemães: Klopstock. Em Klopstock aprendeu Hölderlin a ambição de imitar os complicados metros gregos – Schiller nunca pensou nisso; e de Klopstock provém o tom misterioso, órfico, das traduções de Hölderlin de obras da literatura grega. O hermetismo da sua expressão só foi plenamente compreendido quando a poesia barroca ressurgira do esquecimento multissecular. Desde então, Hölderlin está sendo cada vez mais "atualizado". Em 1930, Pierre-Jean Jouve já o pôde celebrar como precursor do surrealismo. Compararam-no, então, a Nerval e Van Gogh. Poucos anos mais tarde, Hölderlin aparece entre os precursores do existencialismo: assim lhe interpretou Martin Heidegger vários poemas, como expressões da angústia metafísica. Mas nenhuma interpretação, seja psicopatológica, seja filosófica, atinge o fundamento dessa Obra que o próprio poeta definiu como "o que permanece":

"Was bleibt aber, stiften die Dichter".

Hölderlin é hoje um dos poetas de maior influência na literatura universal. Mas não se pode afirmar que o sentido dos seus versos já tenha sido inteiramente decifrado.

Ninguém já pensa em comparar Hölderlin a Keats ou mesmo a Chénier. Se não se pode deixar de tecer comparações, só pode ser lembrado Blake. Como profetas órficos, são dois grandes isolados. Ninguém compreenderia a evolução da literatura inglesa, colocando Blake no lugar ocupado por Wordsworth. Tampouco é possível colocar Hölderlin no centro da literatura alemã: pois esse centro está ocupado por Goethe. O classicismo órfico ficará sempre isolado – e até evidenciará as aparências de caso patológico – porque se refere àquela parte da civilização antiga que o Ocidente moderno não herdou, nem assimilou, nem pôde assimilar.

A "tragédia" da literatura alemã – a expressão talvez seja forte demais – não consistiu, porém, em uma confusão entre Hölderlin e Goethe; a evolução histórica não seguiu nenhum dos dois, e sim Schiller. Com ele é que Goethe foi confundido.

O classicismo de Hölderlin malogrou pelo mesmo fato que fez fracassar o humanismo do Barroco alemão: pela intervenção do cristianismo luterano, gótico, antigrego. O classicismo de Goethe não se chocou com o mesmo obstáculo; mas é significativo que a resistência alemã contra a influência de Goethe se tivesse servido tantas vezes de pretextos cristãos. Pretextos foram, porque a resistência não se limitava aos grupos cristãos – os nacionalistas de 1813 e os liberais e radicais de 1830 usaram contra Goethe argumentos muito parecidos. Na verdade, o classicismo de Goethe ficou como um fenômeno isolado, porque na Alemanha não se encontrava a base social de um classicismo como movimento: não havia burguesia. Os começos da revolução econômica na Alemanha foram sufocados pelas invasões bélicas dos jacobinos e de Napoleão. Em vez de uma burguesia com sólidas bases econômicas, havia só o "Bildungsbuerger", o alto funcionário ou proprietário abastado de formação humanista, isto é, o pequeno grupo que produziu e compreendeu o classicismo de Weimar. Goethe, filho do patriciado de Frankfurt, era um "Bildungsbuerger" assim. E esse grupo não teve futuro. O futuro pertenceria a uma outra classe, à pequena-burguesia de então, que chegará a ser grande burguesia pela revolução econômica da primeira metade do século XIX. A essa pequena-burguesia e ao seu futuro pertenceu Schiller.

Schiller[1628] percorreu, aparentemente, o mesmo caminho que Goethe. Começou com dramas violentos, ao gosto do "Sturm und Drang", em prosa realista: a tragédia da revolta anarquista contra toda a injustiça, *Die "Räuber*, que excitou a Alemanha inteira e continua a excitar os adolescentes; a "tragédia republicana" *Fiesko*; o drama social *Kabale und Liebe*, contrastando de maneira revolucionária a corrupção da corte e a honestidade da desgraçada pequena-burguesia. Depois, de repente, Schiller abandonou a prosa, apresentando *Don Carlos*, grande tragédia histórica em verso branco, pregando ideias rousseauianas de liberdade e tolerância, embora já bem atenuadas. Seguiram-se mais de dez anos de estudos históricos e filosóficos, até aparecer a obra-prima de Schiller, a trilogia histórica *Wallenstein*. Então, o dramaturgo já era o grande "clássico" do teatro alemão, clássico algo à maneira francesa, pela regularidade da composição e a eloquência dos discursos no palco, qualidades que se acentuam em *Maria Stuart* e em *Jungfrau von Orleans*. Enfim, *Wilhelm Tell*, o drama da liberdade suíça,

tornou-se a "peça nacional" do teatro alemão; parece *pendant* da última fase, da fase de realismo social de Goethe. Na verdade, a evolução de Schiller é diferente em todos os pontos e sentidos. Veio ele da pequena-burguesia luterana, perturbada pela corrupção das pequenas cortes afrancesadas do Rococó e pela influência de ideias racionalistas. As tragédias do "Sturm und Drang", de Schiller, são revolucionárias e veementes como as de Alfieri; mas a forma verbal é diferente. Estão numa prosa bombástica, correspondente ao lirismo klopstockiano, ao que Schiller também sacrificara nas suas primeiras poesias. Partindo do pré-romantismo de estudante pobre chegou o dramaturgo ao classicismo aburguesado; em vez de escrever, como Goethe, dramas líricos para a leitura, transformou o gênero dos grandes espetáculos barrocos em gênero da moderna tragédia histórica. Atenuou a ideologia rousseauiana até a um liberalismo bem moderado, de frases esplêndidas sobre Liberdade e Tolerância, que não chamam a atenção da polícia. Nesse conformismo relativo, Schiller é um descendente da tragédia clássica francesa, apenas com algo mais de liberdade dramatúrgica; realizou o que Lessing exigira. Criou o teatro alemão.

Schiller é, na Alemanha, incomparavelmente mais popular do que Goethe. É lido nas escolas e citado por todos a toda hora. Forneceu à língua corrente um tesouro enorme de expressões, citações, frases feitas. Mas a mais citada das frases feitas não é dele, e sim, em torno dele: é a expressão "Goethe e Schiller". Este "e" justifica-se pelo fato biográfico da amizade pessoal entre os dois poetas. Mas não se justifica como fato central da história da literatura alemã. Não é, porém, necessário polemizar contra essa rotina dos manuais. Os próprios alemães já começaram a reduzir a admiração nacional por Schiller a termos mais justos. É conhecido o protesto de Nietzsche contra o "e" naquela frase feita "Goethe e Schiller". Os realistas e naturalistas alemães sempre detestaram o idealista Schiller, denunciando-lhe a tendência de abrandar e amenizar os fatos duros da realidade social e histórica. Mas não se trata, como se poderia pensar, de um protesto ideológico. Pois os poetas e críticos do simbolismo e do pós-simbolismo também continuam hostis a Schiller ou indiferentes. O verdadeiro objeto da crítica é o estilo, a linguagem do dramaturgo.

As poesias de Schiller não são absolutamente medíocres. Não se pode negar às populaaríssimas baladas o talento narrativo nem aos poemas

filosóficos a felicidade na expressão de pensamentos importantes. Apenas: não se trata de poesia lírica. Schiller, mestre da eloquência sonora, não possui lirismo nenhum. A sua linguagem dramática, tão sentenciosa, que boa metade dos seus versos entrou naquele "tesouro das citações frequentes", não serve para caracterizar os personagens, mas para manifestar as ideias do dramaturgo.

Essas ideias são, em grande parte, as de Kant. No terreno da estética, os escritos de Schiller aprofundaram e ampliaram muito o pensamento kantiano. No terreno da ética, Schiller é menos profundo. O rigor do "imperativo categórico" transforma-se-lhe em disciplina dos instintos e sentimentos que o dramaturgo considera como menos compatíveis com os elevados ideais da conduta política e particular. Todos os conflitos reduzem-se-lhe a um só: o conflito que o dramaturgo chega a perceber atrás das grandes crises históricas. Dá à História, conforme a observação maliciosa de Nietzsche, "uma injeção de moralina". E ela vira o "Tribunal da Justiça eterna".

Não é uma filosofia muito profunda da história, esta. Estraga por completo a tragédia de Joana d'Arc, na *Jungfrau von Orleans*. Prejudica seriamente o conflito realmente político-histórico em *Wallenstein* que é, no entanto, a obra-prima de Schiller. Mas prejudica muito menos a tragédia de *Maria Stuart*, porque nessa obra o conflito histórico já está reduzido a conflito psicológico. É, de todas as peças de Schiller, a de mais seguro efeito no palco.

Schiller tem "les vertus de ses défauts". A fraqueza ideológica dos seus conflitos dramáticos faz a força dos seus efeitos cênicos. A esse respeito, o dramaturgo alemão é infalível: é um dominador do palco e das plateias.

Por isso não parece justo censurar-lhe a falta de lirismo. É menos poeta do que grande orador, vigoroso jornalista em versos dramáticos, um moralista dos ideais burgueses. Atrás das aparências nota-se um dramaturgo burguês, menos radical do que Ibsen, mais poético do que Augier; um mestre da propaganda dramática, como Shaw – e, apesar de tudo, superior a todos eles pela nobreza da sua atitude literária e humana. Era um pequeno-burguês, mas filho de uma época de grande literatura; e foi amigo de Goethe. É muito difícil qualquer afirmação quanto aos valores permanentes que criou: *Kabale und Liebe* e *Wallenstein* ficarão decerto para sempre; *Don Carlos* e *Wilhelm Tell*, ainda por muito tempo; *Maria Stuart* é uma

peça de efeito garantido; o resto importa só aos diretores de teatro. Apesar do ódio, às vezes fanático, que todos os shakespearianos, realistas, naturalistas e simbolistas alemães lhe dedicaram, de modo que a sua influência sobre a literatura viva já desapareceu há decênios, Schiller continua dominando o palco do teatro alemão; mas não aparece com frequência nos palcos estrangeiros. Não é um grande poeta nem um dos maiores dramaturgos da literatura universal, mas um grande moralista.

A importância de Schiller na evolução da "cultura" alemã é muito maior do que a dos valores literários que ele criou[1629]. Para os alemães, Schiller desempenhou o papel de Rousseau na França e no mundo: educar o pequeno-burguês para a ação histórica, ensinando-lhe a agir em harmonia com ideais, ou então – a definição depende do ponto de vista – a alegar ideais como motivos da sua ação. Uma das razões da grande influência de Schiller é a sua neutralidade religiosa: conservando os princípios da moral cristã e proclamando a sua fé na justiça divina na História, nunca chega a exigir a adesão a definições dogmáticas, de modo que os protestantes, os católicos e os livre-pensadores se podiam reunir, sem escrúpulos, na sua sala de espetáculos morais. Schiller é uma das maiores forças da secularização da moral cristã. Uniu a nação politicamente ainda não definida, ou antes, criou a consciência nacional dos alemães, dando-lhes como bandeira quase religiosa os ideais da futura burguesia. Esses ideais, vestiu-os Schiller do heroísmo histórico das suas tragédias; deu ao burguês alemão, então em situação social muito precária, a consciência da superioridade pela "cultura", pela "Bildung". Com isso, Schiller restabeleceu o que o racionalismo da Ilustração e o rousseauianismo pré-romântico perturbaram: o equilíbrio íntimo do alemão luterano. O burguês idealista e moderado de Schiller é perfeitamente identificado com o luterano de sempre, súdito submisso do Estado e pensador de liberdade ilimitada.

O programa de ação desse tipo humano foi estabelecido por Friedrich Schleiermacher[1630]. As suas relações pessoais, íntimas, com os românticos de Iena e a sua atuação como pregador em Berlim, na época do levante nacional prussiano contra Napoleão, deram-lhe a fama de romântico. O seu estilo e a sua tradução admirável dos diálogos de Platão indicam antes relações com Weimar; as suas origens espirituais são, porém, diferentes. Era silesiano, da terra dos místicos barrocos da Alemanha. Formou-se num

seminário da seita dos Herrnhuter. A sua inteligência lúcida e crítica não aceitou nada ou pouco do pietismo sentimental ou das fantasias apocalípticas sobre uma Terceira Igreja. Mas em Winckelmann, seu mestre no grecismo, aprendeu a mistura de religião e estética, a religião da beleza; em Lessing, a ideia de uma educação da Humanidade para além do cristianismo. Schleiermacher é o fundador de uma Igreja nova: a do luteranismo novo, em que o dogma é substituído pelo vago "sentimentalismo da dependência cósmica", de modo que a crítica bíblica mais radical não chega a perturbar a vida eclesiástica; o cidadão, permanecendo calmamente na Igreja oficial, concentra todo o seu entusiasmo religioso no culto das ciências, das artes e da literatura. Schleiermacher terminou a obra de secularização de Schiller: criou um novo protestantismo alemão, deu ao "Bildungsbuerger", ao "burguês culto", a "Bildungsreligion", a "religião da cultura", a religião do século XIX. E para cultivá-lo organizou Wilhelm von Humboldt[1631] a Universidade de Berlim, a Universidade de Hegel e, mais tarde, de Dilthey; o fino esteta, criador da linguística comparada e adepto do liberalismo humanitário, é um dos fundadores da Prússia moderna.

O famoso "e" em "Goethe e Schiller" tem significação histórica. "Goethe, to the great majority of you, would remain problematic, vague", disse Carlyle aos ingleses; e podia dizer o mesmo aos alemães. Só entre 1770 e 1780, Goethe foi realmente o chefe da literatura alemã; depois subiu a alturas inacessíveis, e só o seu nome ficou na Terra, servindo de pseudônimo ao domínio espiritual de Schiller e Schleiermacher. Na literatura também: os chamados epígonos de Goethe são todos, no fundo, epígonos de Schiller, de Platen até aos poetastros que ainda na segunda metade do século XIX fabricaram inúmeras tragédias históricas em versos brancos. O pseudoclassicismo de um pseudo-Weimar conquistou a Alemanha burguesa; mas só assim Weimar podia conquistar os alemães. Esse pseudoclassicismo é a forma sob a qual a Alemanha aceitou a Revolução burguesa, formando uma burguesia que sobreviverá ao romantismo antiburguês e será positivista.

O classicismo alemão é uma renascença platônica do misticismo europeu. Pelo platonismo, por mais afrouxado que já tenha sido, conseguiu-se transformar a Alemanha luterana e pietista, até então separada da Europa ocidental, em país do "protestantismo cultural", científico e literário, enfim europeizado; nesse momento, madame de Staël descobriu a Alemanha para

os franceses e para a Europa. Terminara a evolução que Gottsched, Lessing e Herder iniciaram, a tarefa de europeizar a Alemanha, à qual coube, então, a missão histórica de divulgar o romantismo. Por isso, Weimar parece clássica aos alemães e romântica aos estrangeiros que só lhe sentiram os efeitos. Como europeu, Goethe era romântico, e a Europa aceitou-o como romântico. Como alemão, Goethe foi classicista; e os românticos alemães revoltaram-se contra ele. Mas não só os românticos; também o pré-romantismo que ele abandonara. Só no século XIX, uma pseudo-Weimar venceu; a verdadeira Weimar era insuportável aos contemporâneos.

No classicismo de Weimar há um irrealismo fundamental. Um dos seus críticos mais penetrantes, o teólogo protestante Paul Tillich[1632], chamou a atenção para a indiferença dos "clássicos" de Weimar com respeito aos interesses e necessidades mais urgentes da nação, naquela época, e a indiferença de todos os classicistas pseudo-weimarianos, do século XIX, a respeito do proletariado. Weimar era uma cidade nas nuvens, pátria celeste de um grupo – ou, se quiserem, de uma classe – de homens cultíssimos. Uma aristocracia da inteligência criou aquelas suas obras em meio de uma miséria revoltante dos pequenos-burgueses e camponeses, e também dos pequenos intelectuais, dos pastores protestantes e mestres-escola. A maioria esmagadora da nação estava contra Weimar; não apenas contra Goethe, mas também contra Schiller, enquanto estava ligado a Goethe. Em 1796, ocorreu a Goethe e Schiller a ideia pouco feliz de lançar as *Xenien*, coleção de epigramas satíricos contra a mediocridade literária dos racionalistas, sentimentalistas e pré-românticos obstinados; rebentou uma grande guerra literária, e entre os inimigos apareceram os velhos Gleim, Klopstock e Herder[1633]. Segundo estudos mais recentes[1634], não se tratava de um incidente isolado, mas de uma luta permanente: na verdade, Weimar nunca foi a capital literária da nação.

Racionalismo, sentimentalismo e "Sturm und Drang" sobreviveram muito bem, embora não como alta literatura, mas como literatura vulgar, leitura dos pequenos intelectuais e do povo. Em Berlim, o velho racionalista Nicolai, o último dos amigos de Lessing, continuava como ditador da crítica literária. No teatro dominava o drama burguês e choroso de Kotzebue, sofrendo apenas a concorrência dos imitadores incansáveis do *Goetz von Berlichingen*, entre eles alguns dramaturgos de talento e sucesso como

Joseph August von Törring (*Agnes Bernauerin*, 1780), e Joseph Marius Babo (*Otto von Wittelsbach*, 1782)[1635]. Os livros mais lidos eram os "romances góticos" alemães[1636], fabricados em massa por literatos como Spiess, Cramer e Vulpius; este último, por sinal, cunhado de Goethe. A solidão de Goethe e Schiller no seu tempo foi um dos motivos de sua amizade pessoal, produzindo depois o "e" dos confusionistas. Mais tarde, a burguesia já avançada pôde aceitar Schiller; então, o antigo rousseauiano e revolucionário pareceu traidor aos pequenos intelectuais, aos vigários e professores de aldeia que viviam com o povo. O "clássico" deles era Jean Paul; e com este, o pré-romantismo sentimental dá as mãos ao romantismo, como se Weimar nunca tivesse existido.

Goethe não possuía, no seu tempo, justamente aquilo que a posteridade lhe concedeu sem hesitação: autoridade. O fundamento do seu classicismo e de todo classicismo, a autoridade dos antigos, já estava abalado demais pelo pré-romantismo. O classicismo alemão, sem sólida base social nem literária, não corresponde ao classicismo do Estado unitário de Luís XIV nem ao classicismo da burguesia inglesa depois de 1688; corresponde antes ao classicismo provinciano das pequenas repúblicas italianas das proto-renascenças. Como estas, preparou apenas uma época burguesa; em *Faust II*, a tragédia do empreendedor moderno, Goethe resumiu todas as Renascenças passadas e antecipou o realismo do século por vir. Foi a última das Renascenças.

1523 H. Plessner: *Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche.* Zuerich, 1935.

1524 H. Cysarz: *Baroke Lyrik.* 3 vols. Leipzig, 1937. (Vol. I, "Introd.")

1525 R. Benz: *Deutsches Barock.* Stuttgart, 1949.

1526 K. Pinson: *Pietism as a Factor in the Rise of German Nationalism.* New York, 1934.

1527 W. Arnsberger: *Wolffs Verhaeltnis zu Leibniz.* Heidelberg, 1887.

1528 Hans M. Wolff: *Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung.* Bern, 1949.

1529 A. Koester: *Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit.* Leipzig, 1928.

1530 Cf. “Classicismo racionalista”, nota 1310.

1531 Cf. “Classicismo racionalista”, nota 1311.

1532 Cf. “O Rococó”, nota 1161.

1533 Cf. “Classicismo racionalista”, nota 1382.

1534 Cf. “Pré-romantismo”, nota 1383.

1535 Cf. “Pré-romantismo”, nota 1370.

1536 Cf. “Pré-romantismo”, nota 1371.

1537 Johann Jakob Bodmer, 1698-1783.
Discourse der Mahler (com Breitinger, 1721/1723); tradução do *Paradise Lost* (1732); *Critische Abhandlung von dem Wenderbaren in der Poesie* (1740); *Noah* (1750/1752); tradução da segunda parte do *Nibelungenlied* (1757).
Johann Jakob Breitinger, 1701-1776.
Critische Dichkunst (1739).
C. de Reynald: *Bodmer et l’école suisse*. Lausanne, 1912.
M. Wehrli: *Bodmer und die Geschichte der Literatur.* Zuerich, 1936.

1538 Cf. “Classicismo racionalista”, nota 1310.

1539 Christoph Martin Wieland, 1733-1813.
Empfindugen eines Christien (1757); *Johanna Gray* (1758); *Don Sylvio de Rosalva* (1764); *Komische Erzächlungen* (1765); tradução de 22 peças de Shakespeare em prosa (1762/1766); *Geschichte des Agathon* (1766/67); *Musarion* (1769); *Der neue Amadis* (1771); *Der goldene Spiegel* (1772); *Geschichte der Abderiten* (1774); *Oberon* (1780); *Neue Goettergespräche* (1791); *Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus* (1791); *Agathodaemon* (1799); *Aristipp* (1800/1802); etc., etc.
E. Ermatinger: *Die Weltanschauung des jungen Wieland.* Frauenfeld, 1907.
E. Stadler: *Wielands Shakespeare.* Strasbourg, 1910.
H. Wahl: *Geschichte des Teutschen Merkur.* Berlin, 1914.
W. Michel: *Wieland.* Paris, 1938.
F. Sengle: *Wieland.* Stuttgart, 1949.
H. Wolffheim: *Wielands Begriff der Humanität.* Hamburg, 1949.

1540 Cf. “O pré-romantismo”, nota 1370.

1541 Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768.

Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1754); *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764).
K. Justi: *Winckelmann, seine Werke und seine Zeitgenossen.* 3.ª ed. 3 vols. Leipzig, 1923.
B. Vallentin: *Winckelmann.* Berlin, 1931.
W. Waetzold: *Winckelmann.* Basel, 1942.

1542 Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781.
Der junge Gelehrte (1748); *Die Juden* (1749); *Schriften* (1753/1755); *Miss Sara Sampson* (1755); *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759/1765); *Philotas* (1759); *Laokoon* (1766); *Minna von Barnhelm* (1767); *Hamburgische Dramaturgie* (1767/1768); *Briefe antiquarischen Inhalts* (1768); *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769); *Emilia Galotti* (1772); *Wolfenbütteler Fragmente* (1774/1777); *Anti-Goeze* (1778); *Nathan der Weise* (1779); *Ernst und Falk* (1780); *Die Erziehung des Menschengeschlechtes* (1780).
Edição por J. Petersen e W. Oelshausen, 25 vols., Berlin, 1925/1929.
W. Oehlke: *Lessing und seine Zeit.* 2 vols. Muenchen, 1919.
W. Dilthey: "Lessing". (In: *Erlebnis und Dichtung.* 7.ª ed. Leipzig, 1920.)
Er. Schmidt: *Lessing, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften.* 4ª. ed. 2 vols. Berlin, 1923.
F. Gundolf: *Lessing.* Heidelberg, 1929.
W. Leisegang: *Lessings Weltanschauung.* Leipzig, 1931.
H. B. Garland: *Lessings, the Founder of Modern German Literature.* London, 1949.
H. Schneider: *Lessing Zwölf Studien.* Muechen, 1951.

1543 Fr. Ernst: "La tradition médiatrice de la Suisse au XVIIIe et XIXe siècles". (In: *Revue de Littérature comparée.* Vol. VI, 1926.)

1544 M. Koch: *Ueber die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrhundert.* Leipzig, 1883.

1545 Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724-1803. (Cf. "O pré-romantismo", nota 1488.)
Messias (c. I-III, 1748; c. IV-V, 1751; c. VI-X, 1756; c. XI-XV, 1769; c. XVI-XX, 1773); *Der Tod Adams* (1757); *Geistliche Lieder* (1769); *Hermanns Schlacht* (1769); *Oden* (1771); *Die teutsche Gelehrtenrepublik* (1774); *Hermann und die Fuersten* (1784); *Hermanns Tod* (1787).
F. Muncker: *Klopstock; Geschichte seines Lebens und seiner Schriften.* 2.ª ed. Stuttgart, 1900.
F. Gundolf: *Hutten, Klopstock, Arndt.* Heidelberg, 1924.
H. Kindermann: *Klopstock's Entdeckung der Nation.* Danzig, 1935.
M. Freivogel: *Klopstock, der heilige Dichter.* Bern, 1955.
P. Rühmkorf: *Klopstock ausgewählte Gedichte.* Frankfurt, 1970.

1546 Cf. "O pré-romantismo", nota 156.

1547 Cf. "O pré-romantismo", nota 1379.

1548 Friedrich Leopold, Graf zu Stolberg, 1750-1819.
Tradução da *Ilíada* (1778); *Gedichte* (com o irmão Christian Stolberg, 1779); *Die Gedichte von Ossian* (1806); *Gesammelte Werke* (1820/1825).
J. Janssen: *Friedrich Leopold Stolberg.* 4.ª ed. Freiburg, 1910.
O. Hellinghaus: *Friedrich Leopold Graf zu Stolberg.* Leipzig, 1920.

1549 Cf. "O pré-romantismo", nota 1490.

1550 O. Walzel: "Barockstil bei Klopstock". (In: *Festschrift fuer H. M. Jellinek.* Leipzig, 1928.)
R. Benz: *Deutsches Barock.* Stuttgart, 1949.

1551 Johann Georg Hamann, 1730-1788.
Sokratische Denkwürdigkeiten (1759); *Aesthetica in nuce* (1772); etc.
J. Minor: *Hamann in seine Bedeutung fuer die Sturm-und Drangperiode.* Frankfurt, 1881.
S. Unger: *Hamann und die Aufklärung.* 2 vols. Jena, 1911.
J. Blum: *La vie et l'oeuvre de Johann Georg Hamann.* Paris, 1912.
J. Nadler: *Johann Georg Hamann.* Salzburg, 1949.
K. Grunder: *Die Hamann-Forschung. Geschichte der Deutungen.* Gütersloh, 1956.

1552 I. L. Kind: *Young in Germany.* New York, 1906.

1553 A tradução de Wieland também tem sido julgada de outra maneira. F. Gundolf *(Shakespeare und der deutsche Geist.* Berlin, 1914) achou-a sentimental e algo em estilo do Rococó francês. O fato principal é, porém, que a tradução foi feita em prosa coloquial. A mocidade recebeu a impressão de Shakespeare ter sido um autor que falou a língua de todos os dias dos alemães de 1760: um Shakespeare naturalista.

1554 Johann Gottfried Herder, 1744-1803. (Cf. "O pré-romantismo", nota 1392.)
Kritische Waelder (1769); *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772); *Von deutscher Art und Kunst* (1773); *Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774); *Stimmen der Völker in Liedern* (1778/1779); *Vom Geiste der hebräischen Poesie* (1782/1783); *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784/1791); *Briefe zur Beförderung der Humanitaet* (1793/1797); *Der Cid, nach spanischen Romanzen* (1805).
Edição das Obras Completas por B. Suphan, 32 vols., Berlin, 1877/1909.
R. Haym: *Herder nach seinen Leben und seinen Werken.* 2 vols., Berlin, 1880/1885.
K. Siegel: *Herder als Philosoph.* Stuttgart, 1907.
E. Kuehnemann: *Herders Leben.* 3.ª ed. Muenchen, 1927.
A. Gillies: *Herder.* Oxford, 1945.
W. Dobbek: *Johann Gottfried Herder.* Weimar, 1950.
R. T. Clark: *Herder. His Life and Thought.* Berkeley, 1955.

1555 H. A. Korff: *Der Geist der Goethezeit.* Vol. I. Leipzig, 1923.
H. Kindermann: *Die Entwicklung der Sturm und Drangbewegung.* Stuttgart, 1925.

F. J. Schneider: *Deutsche Dichtung der Geniezeit*. 2.ª ed. Stuttgart, 1952.
H. B. Garland: *Storm and Stress*. London, 1952.
R. Pascal: *The German Sturm and Drang*. Manchester, 1952.

1556 E. Zilsel: *Die Entstehung des Geniebegriffs.* Tübingen, 1926.
P. Grappin: *La théorie du Génie dans le préclassicisme allemand.* Paris, 1952.

1557 E. Walther: *Der Einfluss Shakespeare's auf die Sturm und Drangperiode unserer Literatur.* Chemnitz. 1890.
Fr. Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist.* Berlin, 1914.

1558 R. Genée: *Geschichte der Shakespeare' schen Dramen in Deutschland.* Leipzig, 1878.

1559 Friedrich Ludwig Schröder, 1744-1816.
Adaptações shakespearianas: *Hamlet* (1776); *Der Kaufmann von Venedig* (1777); *Mass für Mass* (1777); *König Lear* (1778); *Konig Richard II* (1778); *König Heinrich IV* (1778); *Macbeth* (1779).
B. Litzmann: *Friedrich Ludwig Schröder.* 2 vols. Hamburg, 1890/1894.

1560 Karl Philipp Moritz, 1757-1793.
Magazin zur Erfahrungsseelenkunde (1783-1793); *Anton Reiser* (1785/1790).
H. Eybisch: *Anton Reiser*. Leipzig, 1909.
G. Hinsche: *Karl Philipp Moritz als Psychologe.* Halle, 1912.
R. Minder: *Die religiöse Entwicklung von Karl Philipp Moritz.* Berlin, 1936.

1561 Johann Heinrich Jung, dito Jung-Stilling, 1740-1817.
Heinrich Stillings Jugend (1777); *Heinrich Stillings Juenglingsjahre* (1778); *Heinrich Stillings Wanderschaft* (1788); etc.; – *Siegesgeschichte der christlichen Religion* (1799); *Erster Nachtrag zur Siegesgeschichte de christlichen Religion* (1805); *Theorie der Geisterkunde* (1808).
A. Stecher: *Jung-Stilling als Schriftsteller.* Strasbourg, 1913.
H. R. C. Guenther: *Jung-Stilling. Ein Beitrag zur Psychologie des deutschen Pietismus.* Berlin, 1928.
E. Benz: "Russische Eschatologie. Studien zur Einwirkung der deutschen Erweckungsbewegung in Russland". (In: *Kyrios,* I/2, 1936.)

1562 Johann Kaspar Lavater, 1741-1801.
Geheimes Tagebuch (1771-1773); *Von der Physiognomik* (1772); *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775/1778).
Ch. Janentzky: *Johann Kaspar Lavater.* Frauenfeld, 1928.
M. Lavater-Sloman: *Genie des Herzens. Die Lebensgeschichte Johann Kaspar Lavaters.* Zuerich, 1939.

1563 Maximilian Klinger, 1752-1831.

Otto (1775); *Das Leidende Weib* (1775); *Sturm and Drang* (1776); *Die Zwillinge* (1776); *Die neue Arria* (1776); *Medea in Korinth* (1791); *Medea auf dem Kaukasos* (1791); *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (1791); *Geschichte Giafars des Barmeciden* (1792); *Geschichte Raphaels de Aquillas* (1793); *Reisen vor der Sündflut* (1795); *Faust der Morgenlaender* (1797); *Geschichte eines Teutschen der neuesten Zeit* (1798); *Der Weltmann und der Dichter* (1798); *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstaende der Welt und der Literatur* (1803/1805).

W. Kurz: *Klingers Sturm und Drang.* Halle, 1913.

E. Volhard: *Klingers philosophische Romane.* Halle, 1930.

1564 Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751-1792.

Der Hofmeister (1774); *Die Soldaten* (1776); *Gesammelte Schriften* (edit. por L. Tieck, 1828.)

Edição crítica das obras completas por B. Titel e H. Haug, 2 vols., Stuttgart, 1963.

L. Tieck: *Goethe und seine Zeit.* 1828 (introdução da edição citada, vol. I).

Er. Schmidt: *Lenz und Klinger.* Berlin, 1878.

M. N. Rosanov: *Lenz, der Dichter der Sturm und Drangperiode* (trad. do russo). Leipzig, 1909.

H. Kindermann: *Lenz und die deutsche romantik.* Wien, 1925.

1565 *Goetz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773); *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), *Clavigo* (1774); *Urfaust* (1775); *Stella* (1776); *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1777).

Cf. nota 1621.

1566 *Die Räuber* (1781); *Anthologie auf das Jahr 1782* (1782); *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1783); *Kabale und Liebe* (1784).

Cf. nota 1628.

1567 J. W. Appel: *Werther und seine Zeit.* 4.ª ed. Oldenburg, 1896.

1568 Hedwig Charlotte Nordenflycht, 1718-1763.

Den soerjand Turturdufwan (1743); *Qwinligit Twanskepel. Af en Herdinna i Norden* (1744-1750).

J. Kruse: *Hedwig Charlotte Nordenflycht.* Stockholm, 1895.

H. Borelius: *Hedwig Charlotte Nordenflycht.* Stockholm, 1921.

1569 Bengt Lidner, 1757-1793.

Aret (1783); *Spastaras doed* (1783); *Medea* (1784); *Gericht* (1788); *Jerusalem* (1788).

K. Warburg: *Lidner.* Stockholm, 1889.

L. Josephson: *Lidner.* Stockholm, 1947.

1570 Johannes Ewald, 1743-1781.
Soergekantate over Frederik V (1766); *Adam og Eva* (1769); *Rolf Krake* (1770); *Balders Dod* (1774); *Fiskerne* (1778); autobiografia *Levned og Meninger* (1783).
Edição por H. Briz e V. Kuhr, 6 vols., Kjoebenhavn, 1914/1924.
H. Magon: *Die Klopstockzeit in Daenemark.* Vol. I: "Johannes Ewald". Hamburg, 1926.
K. Flor: *Johannes Ewald.* Kjoebenhavn, 1943.

1571 Jens Baggesen, 1764-1826.
Labyrinthen (1792/1793); *Parthenais oder die Alpenreise* (1804); *Adam und Eva* (1827).
H. Arentzen: *Baggesen og Oehlenschlaeger.* 8 vols. Kjoebenhavn, 1870/1878.
J. Clausen: *Jens Baggesen, en litterär-psychologisk Studie.* Kjoebenhavn, 1895.

1572 G. Stefansky: *Das hellenisch-deutsche Weltbild.* Leipzig, 1925.
W. Rehm: *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens.* 3.ª ed. Bern, 1952

1573 Fr. Ernst: *Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland.* Zuerich, 1914.

1574 Anne-Claude-Philippe, comte de Caylus, 1692-1765.
Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises (1752/1767); *Tableaux d'Homère et de Virgile* (1757).
S. Rocheblave: *Essai sur le comte de Caylus.* Paris, 1887.

1575 Jean-Jacques Barthélemy, 1716-1795.
Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du IVe siècle avant l'ère vulgaire (1788).
M. Badolle: *L'abbé Basthélemy et l'hellénisme en France dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle.* Paris, 1927.

1576 M. Albert: *La littérature française sous la Révolution, L'Empire et la Restauration. 1789/1830*. Paris, 1891.

1577 Cf. "O rococó", nota 1176.

1578 A. Aulard: *Les orateurs de la Révolution.* 3 vols. Paris, 1905/1907.

1579 Camille Desmoulins, 1760-1794.
Les Vieux Cordelier (dezembro de 1793 até fevereiro de 1794).
J. Claretie: *Camille Desmoulins.* Paris, 1908.

1580 H. Welschinger: *Le théâtre de la Revolution.* Paris, 1881.

1581 Marie-Joseph de Chénier, 1764-1811.

Charles IX (1789); *Caius Gracchus* (1792); *Timoléon* (1794); *Tibère* (public. 1819; repres.1844).
A. Liéby: *Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier.* Paris, 1901.

1582 Nepomucène Lemercier, 1771-1840.
Agamemnon (1797); *Pinto* (1800).
G. Vauthier: *Essai sur la vie et sur les oeuvres de Nepomucène Lemercier.* Paris, 1886.

1583 O. Tognozzi: *Alfieri e Marie-Joseph Chénier.* Pistoia, 1906.

1584 Vittorio Alfieri, 1749-1803.
Cleopatra (1775); *Tragedie* (edit. Didot, 1787/1789: *Filippo,* 1783; *Polinice; Antigone; Virginia,* 1777; *Agammemnone,* 1776; *Oreste,* 1777; *Rosmunda; Ottavia,* 1779); *Timoleone,* 1780; *Merope,* 1782; *Maria Stuarda; La Congiura de' Pazzi; Saul,* 1782*; Mirra,* 1784; *Bruto primo,* 1787; *Bruto secondo,* 1788; *Alceste* (1798).
Comédias: *L'Uno* (1800); *I Pochi* (1801); *I Troppi* (1802); *L'Antidoto* (1803); *Il Divorzio* (1803); *La Finestrina* (1803).
Poesia: *Etruria vendicata* (1784); *Satire* (1792/1797); *Misogallo* (1799); *Rime* (1803).
Prosa: *Del principe e delle lettere* (1795); *Della Tirannide* (1801); *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso* (1804).
Edição das tragédias por R. Dusi, Torino, 1926.
Edição da *Vita* por F. Maggini, Firenze, 1927; edição das *Rime* por M. Scherillo, Milano, 1917.
E. Bertana: *Vittorio Alfieri, studiato nel pensiero, nella vita e nell'arte.* 2.ª ed. Torino, 1904.
P. Gobetti: *La filosofia politica di Vittorio Alfieri.* Torino, 1923.
A. Momigliano: *Mirra.* Firenze, 1923.
U. Calosso: *L'anarchia di Vittorio Alfieri.* Bari, 1924 (2.ª ed., 1949).
N. Busetti: *La vita e le opere di Vittorio Alfieri.* Livorno, 1924.
A. Momigliano: *Saul.* Catania, 1925.
L. Vincenti: "Alfieri e lo Sturm und Drang". (In: *Festgabe fuer Karl Vossler.* Muenchen, 1932.)
B. Croce: "Alfieri". (In: *Poesia e non poesia,* 2.ª ed. Bari, 1936.)
M. Fubini: *Vittorio Alfieri. Il pensiero, la tragedia.* Firenze, 1937.
R. Ramat: *Alfieri tragico-lirico.* Firenze, 1940.
G. Natali: *Vittorio Alfieri.* Roma, 1949.
G. A. Levi: *Vittorio Alfieri.* Firenze, 1950.
C. Cappuccio: *La critica alfieriana.* Firenze, 1951.

1585 Napoléon Bonaparte, 1769-1821.
Edição das proclamações e discursos políticos por G. Barral, Paris, 1896.
A. Guillois: *Napoléon, l'homme, le politique, l'orateur.* 2 vols. Paris, 1889.
N. Tomiche: *Napoléon écrivain.* Paris, 1952.

1586 Willem Bilderdijk, 1756-1831.
Bloemtjes (1785); *Buitenleven* (1800/1802); *De Mensch* (1804/1805; versão livre do *Essay on Man,* de Pope); *Gebed* (1806); *Ode aan Napoleon* (1806); *Willem van Holland* (1808); *Floris V* (1808); *De ziekte der Geleerden* (1809); *De Kunst der Poezie* (1809); *De Ondergang der eerste Wereld* (1810); *De Geestenwereld* (1811); *Uitvaard* (1811); *Hollands Verlossing* (1813-1814); *Boetzang* (1826).
H. Bavinck: *Bilderdijk als denker en dichter*. Haarlem, 1906.
G. Van Elring: *Willem Bilderdijk, een dichterstudië.* Haag, 1908.
W. Kloos: *Bilderdijk. Bloemlezing met inleiding.* Amsterdam, 1909.

1587 Ludovico Savioli, 1729-1804.
Amori (1765).
A. Baccolini: *Vita e opere de Ludovico Savioli.* Bologna, 1922.

1588 P. Hazard: *La révolution française et les lettres italiennes.* Paris, 1910.

1589 Alessandro Verri, 1741-1816.
Le notti romane al sepolcro degli Scipioni (1792).
A. Leprieri: *Studio biografico critico su Alessandro Verri e le "Notti romane".* Milano, 1900.

1590 Carlo Botta, 1766-1838.
Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America (1809); *Storia d'Italia dal 1789 al 1814* (1822); – *Camillo* (1816).
C. Pavesio: *Carlo Botta e le sue opere istoriche.* Firenze, 1874.

1591 Giovanni Pindemonte, 1751-1812.
I Baccanali (1788); *La Republica Cisalpina* (1797); *Adelina e Roberto* (1807).
Cl. Puglisi: *Giovanni Pindemonte nelle lettere e nella storia del suo tempo.* Milano, 1905.
A. Scandola: *Giovanni Pindemonte.* Pola, 1927.

1592 Vincenzo Monti, 1754-1828.
Prosopopea di Pericle (1779); *Versi* (1783); *Al signor di Montgolfier* (1784); *Aristodemo* (1786); *Versi* (1787); *In morte di Ugo Bassville (Bassvilliana,* 1793); *Musogonia* (1793); *Prometeu* (1797); *Per il congresso di Udine* (1797); *Versi* (1799); *Caio Gracco* (1800); *Per la liberazione d'Italia* (1801); *In morte di Lorenzo Mascheroni (Mascheroniana,* 1802); *Il Beneficio* (1805); *Il Bardo della Selva Nera* (1806); *La spada di Federico II* (1806); *Palingenesi politica* (1809); tradução da *Ilíada* (1810), *Sermone sulla mitologia* (1825); *Pel giorno onomastico della sua donna* (1826); *Feroniade* (1828); etc., etc.
Edição dos poemas, poesias e tragédias por N. Vacalluzzo, Torino, 1827, e por G. Natali, Palermo, 1828.
C. Steiner: *La vita e le opere di Vincenzo Monti.* Livorno, 1915.
E. Bevilacqua: *Vincenzo Monti.* Firenze, 1928.
V. Cian: *Vincenzo Monti.* Pavia, 1928.

F. Allodoli: *Monti.* Milano, 1929.
B. Croce: "Monti". (In: *Poesia e non poesia.* 2.ª ed. Bari, 1936.)
L. Fontana: *Vincenzo Monti, verseggiatore e poeta.* Genova, 1948.

1593 V. Cian: *Italia e Spagna nel secolo XVIII.* Torino, 1896.
A. Farinelli: *Italia e Spagna.* Vol. II. Torino, 1929.

1594 A. Coester: "Influences of the Lyric Drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement". (In: *Hispanic Review,* VI, 1938.)

1595 Juan Meléndez Valdés, 1754-1817.
Poesías (1820).
Edições: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVIII, e por P. Salinas (Clásicos Castellanos, vol. LXIV).
P. Salinas: Prólogo da edição citada.
A. González Palencia: *Méléndez Valdés y la literatura de cordel.* Madrid, 1931.
W. E. Colford: *Juan Méléndez Valdés. A Study in The Transition from Neo-classicism to Romanticism in Spanish Poetry.* New York, 1942.

1596 Félix José Reinoso, 1772-1841.
La inocencia perdida (1799; publ. 1804).
Edição por A. Martín Villa (com prólogo biográfico), Sevilla, 1872.

1597 Alberto Lista, 1775-1848.
Poesias (1822-1837).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVII.
M. Chaves: *Don Alberto Lista.* Sevilla, 1912.
H. Juretschke: *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista.* Madrid, 1951.

1598 Christoph Willibald von Gluck, 1714-1787.
Ranieri dei Calsabigi, 1715-1795.
Óperas de Gluck com libretos de Calsabigi: *Orfeo ed Euridice* (1762); *Alceste* (1767); *Paride ed Elena* (1769).
Óperas de Gluck com libretos de outros: *Iphigénie en Aulide* (versão de Racine por Le Blanc du Roulet, 1774); *Armide* (Quinault, 1777); *Iphigénie en Tauride* (Nicolas François Guillard, 1779).
Sobre Gluck:
E. Newman: *Gluck and the Opera.* London, 1895.
A. Einstein: *Gluck.* London, 1937.
Sobre Calsabigi:
G. Lazzeri: *La vita e l'opera letteraria di Ranieri dei Calsabigi.* Città di Castello, 1907.

1599 André Chénier, 1762-1794.

Poésies (publicada por Hyacinthe de Latouche, 1819).
Edições por P. Dimoff, 3 vols., Paris, 1908/1919; por A. Bellessort, 2 vols., Paris, 1925; e por H. Clouard, 3 vols., Paris, 1927.
F. Brunetière: "Classique ou Romantique". (In: *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.* Vol. VI.)
F. Roz: *André Chénier.* Paris, 1913.
G. Walter: *André Chénier, son milieu et son* temps. Paris, 1946.
E. Herbillon: *André Chénier.* Paris, 1949.

1600 Daniel Berzsenyi, 1776-1836.
J. Vaczy: *Berzsenyi Daniel.* Budapest, 1895

1601 Thomas Campbell, 1777-1844.
The Pleasures of Hope (1799); *Miscellaneous Poems* (1824); *Specimens of the British Poets* (1819).
J. C. Hadden: *Thomas Campbell.* Edinburg, 1899.

1602 W. Binni: *Preromanticismo italiano.* Napoli, 1948.

1603 Ippolito Pindemonte, 1753-1828.
Poesie campestri (1788); *Arminio* (1804); *Epistola* (1805); tradução da *Odisseia* (1822).
G. Gini: *Vita e studio critico delle opere di Ippolito Pindemonte.* Como, 1889.
O. Bassi: *Fra classicismo e romanticismo: Ippolito Pindemonte.* Milano, 1934.

1604 Ugo Foscolo, 1778-1827. (Cf. "O pré-romantismo", notas 1391 e 1434.)
Le ultime lettere di Jacopo Ortis (1798); *Poesie* (1803); *Carme dei Sepolcri* (1807); *Ricciarda* (1813); *Le Grazie* (1814); *— Sul texto della "Commedia" di Dante* (1818); *Saggi sul Petrarca* (1824); *Discorso storico sul texto del "Decamerone"* (1825).
Edição crítica das poesias por G. Chiarini, 2.ª ed., Livorno, 1904.
F. De Sanctis: "Ugo Foscolo". (In: *Saggi critici.* Vol. II.)
A. Graf: *Foscolo, Manzoni, Leopardi.* Torino, 1898.
E. Donadoni: *Ugo Foscolo, pensatore, critico e poeta.* Palermo, 1910.
M. Fubini: *Ugo Foscolo.* Torino, 1928.
G. Natali: *La vita e le opere di Ugo Foscolo.* Livorno, 1928.
A. Caraccio: *Ugo Foscolo, l'homme et le poète.* Paris, 1934.
F. Flora: *Foscolo.* Milano, 1940.
L. Malagoli: *Sulla genesi della lirica foscoliana.* Pisa, 1949.
E. R. Vincent: *Ugo Foscolo. An Italian in Regency England.* Cambridge, 1953.

1605 Juan Nicasio Gallego, 1777-1853.
Poesías (1854).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVII.
M. González Negro: *Estudo biográfico de D. Juan Nicasio Gallego.* Zamora, 1901.

1606 Juan Bautista Arriaza, 1770-1837.
Poesías patrióticas (1810); *Poesías* (1829).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVII.
Edição da *Terpsicore* por M. Altolaguirre, Madrid, 1936.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las estéticas en España.* Vol. VI.

1607 José Marchena y Ruiz, 1768-1821.
G. Díaz-Plaja: *Introducción al estudio del romanticismo español.* Madrid, 1936.

1608 Manuel José Quintana, 1772-1857.
Poesías (1802); *Pelayo* (1805); *Poesías* (1821, 1825); — *Obras completas* (edit. por A. Ferrer del Río, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XIX, Madrid, 1852); *Vida de españoles célebres* (1807-1834).
E. Piñeyro: *M. J. Quintana. Ensayo crítico y biográfico.* Paris, 1892.
M. Menéndez y Pelayo: "Quintana considerado como poeta lírico". (In: *Estudios de crítica literaria.* Vol. V. Madrid, 1908.)

1609 José Joaquín Olmedo, 1780-1847.
Poesías (1849).
Edição por A. Espinosa Pólit. México, 1947.
V. M. Randón: *Olmedo.* Paris, 1904.

1610 José María de Heredia, 1803-1839.
Poesías (1825).
Edição por E. Valdés y De Latorre. 2 vols. Habana, 1939.
J. M. Chacón y Calvo: *Ensayos de literatura cubana.* Madrid, 1922.
E. Larrondo: *Heredia.* México, 1935.

1611 Andrés Bello, 1781-1865.
Silva a la agricultura de la zona tórrida (1826); *Oración por todos* (1840); etc. (muitas obras científicas).
A. Balbín de Unquera: *Andrés Bello, su época y sus obras.* Madrid, 1910.
E. Orrego Vicuña: *Don Andrés Bello.* Santiago de Chile, 1935.
O. Grases: *Andrés Bello, el primer humanista de América.* Buenos Aires, 1946.

1612 Casimir Delavigne, 1793-1843.
Les Messéniennes (1819); *Les Vêpres siciliennes* (1819); *L'ecole des vieillards* (1823); *Louis XI* (1832).
F. Vaucheux: *Casimir Delavigne.* Paris, 1893.
A. Favrot: *Étude sur Delavigne.* Paris, 1894.

1613 François Ponsard, 1814-1867. (Cf. "O fim do romantismo", nota 2047.)

Lucrèce (1843); *Charlotte Corday* (1850); *L'honneur et l'argent* (1853); *Le lion amoureux* (1866).
C. Latreille: *La fin du théâtre romantique et François Ponsard.* Paris, 1899.

1614 Jean-Pierre de Béranger, 1780-1857.
Chansons (1815, 1821, 1828, 1833, 1857).
A. Boulle: *Béranger, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1908.
J. Lucas-Dubreton: *Béranger, la chanson, la politique, la societé.* Paris, 1934.

1615 Samuel Rogers, 1763-1855.
The Pleasures of Memory (1792); *Italy* (1822-1828).
R. Ellis Roberts: *Samuel Rogers and his Circle.* London, 1910.

1616 Elizabeth (Betje) Wolff-Bekker, 1738-1804.
Aagje Deken, 1741-1804.
De Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart (1782); *Historie van den Herr Willem Leevend* (1784-1785); *Brieven van Abraham Blankaart* (1787/1789); *Historie van Mejuffrouw Cornelia Wildschut* (1793/1796).
C. Busken Huet: *Oude romans.* Haarlem, 1877.
J. W. A. Naber: *Elizabeth Bekker-Wolff en Aagje Deken.* Haarlem, 1912.
H. C. M. Ghijsen: "Wolff en Deken's romans uit haar bloeitijd". (In: *De Gids.* 1923, 4/5.)
H. M. De Haan: "De invloed van Richardson op Jane Austen en op Nederlandsche auteurs". (In: *Nieuwe taalgids* XXIX, 1938.)

1617 Fanny Burney, madame d'Arblay, 1752-1840.
Eveline (1778); *Cecilia* (1782).
W. T. Hale: *Madame d'Arblay's Place in the Development of the English Novel.* Indianapolis, 1916.
A. A. Overman: *An Investigation into the Character of Fanny Burney.* Amsterdam, 1933.
Chr. Lloyd: *Fanny Burney.* London, 1936.

1618 Maria Edgeworth, 1767-1849.
Castle Rackrent (1800); *Belinda* (1801); etc., etc.
Th. Goodman: *Maria Edgeworth, Novelist of Reason.* New York, 1936.
R. G. Mood: *Maria Edgeworth's Apprenticeship.* Urbana, 1938.
P. H. Newby: *Maria Edgeworth.* London, 1950.
J. C. Clarke: *Maria Edgeworth.* London, 1950.

1619 Jane Austen, 1775-1817.
Sense and Sensibility (1795; publ. 1811); *Pride and Prejudice* (1796/1797; publ. 1813); *Mansfield Park* (1814); *Emma* (1816); *Northanger Abbey* (1797-1798; publ.1818); *Persuasion* (1818).
Edição por R. W. Chapman, 5 vols., Oxford, 1923/1933.

R. B. Johnson: *Jane Austen, Her Life, Her Work, Her Family and Her Critics.* London, 1930.
D. Cecil: *Jane Austen.* Cambridge, 1935.
M. Lascelles: *Jane Austen and Her Art.* Oxford, 1939.
R. W. Chapman: *Jane Austen, Facts and Problems.* Oxford, 1948.
E. Jenkins: *Jane Austen.* New York, 1950.
F. R. Leavis: *The Great Tradition.* (Cap. I.) London, 1950.
M. Mudrick: *Jane Austen, Irony as Defense and Discovery.* Princeton, 1952.
A. H. Wright: *Jane Austen's Novels. A Study in Structure.* London, 1953.
A. Walton Litz: *Jane Austen. A Study of her Artistic Development.* New York, 1965.

1620 F. Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist.* 2.ª ed. Berlim, 1914.

1621 Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832. (Cf. nota 1565; cf. "O pré-romantismo", nota 1429.)

Götz von Berlichingen (1773); *Clavigo* (1774); *Die Leiden des jungen Werther* (1774); primeiro esboço de *Faust* (*Urfaust,* 1775; public. por Er. Schmidt, 1887); *Die Geschwister* (1776); *Stella* (1776); primeiro esboço de *Wilhelm Meisters Lehrjhre* (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Urmeiter,* 1777; public. por H. Maync, 1911); *Der Triumph der Empfindsamkeit* (1778); primeira versão, em prosa, da *Iphigenie* (1779); *Gedichte* (vol. IV das *Schriften,* 1779); *Gedichte* (vol. I das *Gesammelte Schriften,* 1787); *Iphigenie auf Tauris* (1787); *Egmont* (1788); *Torquato Tasso* (1790); *Faust. Ein Fragment* (1790); *Reineke Fuchs* (1794); *Römische Elegien* (1795); *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796); *Hermann und Dorothea* (1797); *Balladen* (1798/1799); *Die Metamorphose der Pflanzen* (1799); *Die natürliche Tochter* (1803); *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805); *Pandora* (1807); *Faust, I* (1808); *Die Wahlverwandtschaften* (1809); *Dichtung und Wahrheit* (1811/1814); *Gedichte* (1812); *Farbenlehre* (1812); *Italienische Reise* (1816/1817); *Zur Naturwissenschaft* (1817/1823); *Kunst und Altertum* (1818/1832); *West-Oestlicher Diwan* (1819); Correspondência com Schiller (1828/1829); *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829); *Obras Póstumas (Faust. II,* poesias, etc., 1833/1842); –-
Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe* (1837).
Edição completa (Sophien-Ausgabe) (com correspondência, diários, conversações, etc.), 133 vols., Weimar, 1888-1919.
Edição do *Eckermann* por H. H. Houben, 14.ª ed., Leipzig, 1916.
H. Duentzer: *Goethes lyrische Gedichte* (edição comentada). 3.ª ed. 3 vols. Leipzig, 1896/1898.
Er. Schmidt: *Richardson, Rousseau, Goethe.* 2.ª ed. Leipzig, 1902.
F. Baldensperger: *Goethe en France.* Paris, 1904.
G. Dalmeyda: *Goethe et le drame antique.* Paris, 1908.
V. Hehn: *Gedanken über Goethe.* 7.ª ed. Berlin, 1909.
G. Simmel: *Goethe.* Leipzig, 1913.
B. Croce: *Goethe.* Bari, 1919.
E. Traumann: *Goethe's Faust.* 2 vols. Muenchen, 1919/1920.
W. Scherer: *Aufsätze über Goethe.* 2.ª ed. Berlin, 1920.

W. Dilthey: “Goethe und die dichterische Phantasie”. (In: *Das Erlebnis und die Dichtung.* 7.ª ed. Leipzig, 1920.)
W. Bode: *Goethe.* 9 vols. Muenchen, 1920/1927.
Herm. Grimm: *Goethe.* 8.ª ed. Berlin, 1923.
H. A. Korff: *Der Geist der Goethezeit.* 3 vols. Leipzig, 1923/1933.
F. Gundolf: *Goethe.* 12.ª ed. Berlin, 1928.
A. Bielschowsky: *Goethe.* 2.ª ed. 2 vols. Muenchen, 1929.
Ch. Du Bos: “Aperçus sur Goethe”. (In: *Aproximations.* Vol. V. Paris, 1932.)
W. Leisegang: *Goethe’s Denkform.* Leipzig, 1932.
W. Landsberg: *Goethe und die bildende Kunst.* Berlin, 1932.
B. Fairley: *A Study of Goethe.* Oxford, 1946.
G. Lukacs: *Goethe und seine Zeit.* Bern, 1947.
E. Staiger: *Goethe.* 3 vols. Zuerich, 1948/1957.
K. Vietor: *Goethe.* Bern, 1949.
Fr. Strich: *Goethe und die Weltliteratur.* Bern, 1949.

1622 W. Jablowski: *Vom Sinn der Goetheschen Naturforschung.* Berlin, 1927.

1623 Immanuel Kant, 1724-1804.
Kritik der reinen Vernunft (1781); *Kritik der praktischen Vernunft* (1788); *Kritik der Urteilskraft* (1790).
K. Vorländer: *Kant, Schiller, Goethe.* Leipzig, 1907.
G. Simmel: *Kant.* Muenchen, 1924.

1624 Fr. Schultz: *Klassik und Romantik der Deutschen.* Vol. I: *Die Grundlagen der klassisch-romantischen Kultur.* Stuttgart, 1935.

1625 F. Bulle: *F. Hemsterhuis und der deutsche Irrationalismus des 18. Jahrhunderts.* Leipzig, 1911.

1626 Johann Jacob Wilhelm Heinse, 1749-1803.
Ardinghello und die glückseligen Inseln (1787); *Hildegard von Hohenthal* (1795); etc.
R. Roedel: *Johann Jacob Wilhelm Heinse. Sein Leben und seine Werke.* Leipzig, 1892.
E. Utitz: *Heinse und die Aesthetik zur Zeit der deutschen Aufklärung.* Halle, 1906.
W. Brecht: *Heinse und der aesthetische Immoralismus.* Berlin, 1911.

1627 Friedrich Hölderlin, 1770-1843.
Hyperion (1797/1799); *Lyrische Gedichte* (1826).
Edições: por N. Hallingrath, F. Seebass e L. Pigenot, 6 vols., Muenchen, 1913/1923; por W. Boehm, 5 vols., Jena, 1924; por Fr. Beissner, 8 vols., Stuttgart, 1947/1955.
W. Dilthey: “Hölderlin”. (In: *Erlebnis und Dichtung.* 7.ª ed. Leipzig, 1920.)
W. Michel: *Friedrich Hölderlin.* Weimar, 1920.
K. Vietor: *Die Lyrik Hölderlin.* Frankfurt, 1921.
I. Maione: *Hölderlin.* Torino, 1926.

W. Boehm: *Hölderlins Leben.* 2 vols. Halle, 1928/1930.
F. Beissner: *Hölderlins Uebersetzungen aus dem Griechischen.* Stuttgart, 1953.
P. Bertaux: *Hölderlin, essai de biographie intérieure.* Paris, 1936.
P. Boeckmann: *Hölderlin und seine Goetter.* Muenchen, 1936.
W. Michel: *Das Leben Friedrich Hölderlins.* Bremen, 1949.
M. Heidegger: *Erlaeuterungen zu Hölderlins Dichtung.* Frankfurt, 1951.
A. Pellegrini: *Hölderlin. Storia della critica.* Firenze, 1956.

1628 Johann Friedrich Schiller, 1759-1805. (Cf. nota 1566.)
Die Räuber (1781); *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1783); *Kabale und Liebe* (1784); *Don Carlos* (1787); *Der Geisterseher* (1789); *Ueber Anmut und Wuerde* (1793); *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (1796); *Wallenstein* (1800); *Gedichte* (1800/1803); *Maria Stuart* (1801); *Die Jungfrau von Orleans* (1802); *Die Braut von Messina* (1803); *Wilhelm Tell* (1804); *Demetrius* (1805).
O. Brahm: *Schiller.* 2 vols. Berlin, 1888/1892.
C. Thomas: *The Life and Works of Friedrich Schiller.* New York, 1901.
K. Berger: *Schiller. Sein Leben und seine Werke.* 2 vols. Muenchen, 1905/1909.
I. G. Robertson: *Schiller after a Century.* Edinburg, 1906.
L. Bellermann: *Schillers Dramen.* 5.ª ed. 3 vols. Berlin, 1914/1919.
Fr. Strich: *Schiller. Sein Leben und seine Werke.* Berlin, 1928.
R. Buchwald: *Schiller.* 2 vols. Leipzig, 1937.
M. Gerrard: *Schiller.* Bern, 1950.
E. L. Stahl: *Friedrich Schiller's Drama.* Oxford, 1954.
B. von Wiese: *Schiller.* Berlin, 1959.

1629 H. Cysarz: *Von Schiller zu Nietzsche.* Halle, 1928.

1630 Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher, 1768-1834.
Reden über die Religion (1799); *Monologen* (1800); tradução de Platão (1804/1809); *Christliche Glaubenslehre* (1821/1823); etc., etc.
Edição de obras escolhidas por O. Braun e J. Bauer, 4 vols., Leipzig, 1910/1913.
W. Dilthey: *Das Leben Schleiermachers.* 2.ª ed. Berlin, 1922.
W. Luetgert: *Die Religion des deutschen Idealismus.* 3 vols. Guetersloh, 1923/1925.

1631 Wilhelm von Humboldt, 1767-1835.
A. Leitzmann: *Wilhelm von Humboldt.* Halle, 1919.
S. A. Koehler: *Wilhelm von Humboldt und der Staat.* Muenchen, 1927.

1632 P. Tillich: *Kairos.* Vol. I. Darmstadt, 1926.

1633 E. Boas: *Schiller und Goethe im Xenienkampf.* 2 vols. Stuttgart, 1851.

1634 A. Bettex: *Der Kampf um das klassische Weimar.* Zuerich, 1936.

1635 O. Brahm: *Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts.* Strasbourg, 1880.

1636 K. Mueller-Fraureuth: *Die Ritter-und Räuberromantik.* Halle, 1899.



Otto Maria Carpeaux
YViena (Áustria), 1900 † Rio de Janeiro (Brasil), 1978

HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL

VOLUME III

PARTE VII

O ROMANTISMO

Capítulo I

ORIGENS DO ROMANTISMO

O ACONTECIMENTO da Revolução Francesa produziu na Europa inteira − e no continente americano – uma profunda emoção, exprimindo-se em uma literatura de tipo emocional, que se deu a si mesma o nome de "romantismo". A história desse movimento literário pode ser escrita em termos de história das revoluções: foi produzido pela revolução de 1789 e 1793; foi desviado pelo acontecimento contrarrevolucionário da queda de Napoleão, em 1815; reencontrou o *élan* inicial pela revolução de 1830; e acabou com a revolução de 1848. É literatura política, mesmo e justamente quando pretende ser apolítica. A revolução francesa satisfez a reivindicações que se exprimiram através do pré-romantismo: o descontentamento sentimental e o popularismo encontraram-se na mística democrática do "instinto sempre certo" do povo. Mas a Revolução não satisfez da mesma maneira àqueles pré-românticos, que não eram políticos, nem homens de negócios, nem homens do povo, e sim literatos, os primeiros literatos profissionais: estes foram logo excluídos da nova sociedade burguesa, que não admitiu outro critério de valor, senão o utilitarista. Aplicar-se-ia a todos eles o apelido depreciativo que Napoleão deu aos filósofos: "Ce sont des idéologues." Responderam, criando uma literatura "ideológica", que se situou conscientemente fora da realidade social: ou evadindo-se dela, ou então atacando-a. Eis o "Romantismo". A expressão é das mais infelizes; deu ocasião às confusões mais inveteradas e às discussões mais estéreis, de

modo que não convém continuá-las; o termo só pode ser convenientemente discutido depois da exposição dos fatos históricos. Até então, basta, embora provisória e precariamente, uma definição como esta: "O romantismo é um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do pré-romantismo, reagiu contra a Revolução e o classicismo revivificado por ela; defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional." Emoção é o que, por definição, não pode ser definido em termos racionais. Daí a multiplicidade dos tipos românticos, de modo que será melhor falar em "romantismos", no plural, do que em "romantismo". As variedades principais subordinam-se, porém, sem muito artifício, às individualidades nacionais: é possível distinguir três pontos de partida diferentes do romantismo. O ponto de partida alemão é principalmente pré-romântico. O ponto de partida francês é principalmente pré-revolucionário. O ponto de partida inglês é principalmente contrarrevolucionário. Mas, depois, as correntes se confundem. A literatura romântica, que tantas vezes se gabava de ser mais nacional e mais nacionalista do que o classicismo, constituiu, no entanto, o movimento literário mais internacional de quantos a Europa até então tinha visto. Em consequência das oportunidades inesperadas de contato pessoal que a inquietação política e bélica criou, e da atividade febril dos tradutores, estabeleceu-se um novo "concerto europeu" da literatura. O romance histórico à maneira de Scott, o poema narrativo à maneira de Byron, o teatro à maneira de Hugo aboliram todas as fronteiras literárias. E aqueles elementos nacionais combinaram-se, criando os tipos da literatura romântica internacional.

A primeira resposta alemã à Revolução francesa fora o conformismo classicista, manifestando-se na atitude apolítica de Goethe e no idealismo moderado de Schiller. Mas Weimar não era a capital da Alemanha literária. Duas camadas poderosas da nação, poderosas pelo número de leitores, não podiam aceitar o classicismo: eram os pequenos intelectuais, vigários protestantes, mestres-escolas, e semelhantes; depois, as mulheres. Primeiro, porque sabiam pouco latim e nada de grego, e o classicismo lhes parecia planta exótica em solo alemão; segundo, porque, conservando-se fiéis a Rousseau e ao sentimentalismo democrático, tinham chorado com o

Werther e se enfurecido com os *Raeuber*, e consideravam a transição de Goethe e Schiller para o classicismo como traição. Para eles, o maior dos escritores alemães não foi Goethe nem Schiller, mas Jean Paul.

Poucos escritores foram, em vida, tão idolatrados como Jean Paul[1637]; hoje a leitura dos seus romances é dos trabalhos mais difíceis que possa haver. Obras de grande tamanho e de enredo complicadíssimo, mas tão pouco coerentes que o leitor, depois das primeiras cinquenta páginas, perde o fio, enfrentando com resignação os acontecimentos mais romanescos e inverossímeis, entorpecido como está pelos derramamentos de um sentimentalismo desenfreado, banhado num mar de lágrimas. Tampouco nos pode divertir um humorismo bizarro, acumulando trocadilhos e digressões pseudocientíficas. Nem nos consolam meditações moralizantes contra os poderosos e os ricos, nem excursos filosófico-religiosos; e os "heróis diabólicos" de Jean Paul, como Roquairol em *Titan*, dão a impressão de espantalhos para crianças. Parece subliteratura, composta de resíduos do século XVIII. Notam-se as múltiplas fontes de Jean Paul. O modelo da sua construção novelística é o "romance gótico", o romance de terror: a misteriosa seita maçônica que, na *Unsinchtbare Loge*, age como força educadora do herói, e o tremendo titão Roquairol evidenciam isso bem. Da vulgaridade desses expedientes novelísticos foge Jean Paul pelo seu humorismo, que aprendeu em Sterne: humorismo fantástico, caprichoso, inesgotável em *aperçus* espirituosos, satisfazendo plenamente à definição do humorismo como "sorriso entre lágrimas". Lágrimas de sentimentalismo pré-romântico: os pequenos idílios de Jean Paul, como *Wuz* e *Jubelsenior*, glorificam a vida miserável dos vigários e mestres-escolas de aldeia alemã, celebrando o trabalho quotidiano e a resignação cristã desses vigários de Wakefields alemãs, enquanto nos palacetes aristocráticos – ali, as vítimas das intrigas diabólicas são as mulheres, em torno das quais Jean Paul desdobra o seu sentimentalismo ligeiramente sensual. O conceito do plebeu Jean Paul quanto aos costumes da corte e dos grandes do mundo tem algo da lenda "maquiavelista" do Barroco: a corte é um ninho de diabos, e Jean Paul opõe a essa corrupção não só o sentimentalismo de Richardson e do *Werther* mas também o titanismo revolucionário do "Sturm und Drang". A atmosfera dos seus grandes romances é a de *Kabale und Liebe*. Mas desaprova o ateísmo

titânico de Roquairol; porque Jean Paul é cristão, filósofo do sentimento religioso, embora sem falar muito em dogmas.

Jean Paul é cristão sentimental. Os seus heróis, homens do povo, são os "quietos no país" da mística renana, pela qual o romancista está influenciado de qualquer maneira, e de maneira mais direta do que a "Schoene Seele" de Goethe, porque rejeitou o classicismo de Winckelmann e todo e qualquer classicismo, essa religião dos cultos, requintados e inimigos do povo. O seu tratado *Vorschule der Aesthetik* é uma crítica surpreendentemente sagaz à estética de Kant e Schiller; e aos requintes do classicismo opõe, no tratado *Levana*, a educação rousseauiana conforme a Natureza. Três dos seus romances, *Die unsichtbare Loge*, *Titan* e *Flegeljahre*, são "romances de educação", opostos ao *Wilhelm Meister*, e o produto dessa educação é um adolescente sentimental e sonhador, assim como será o herói dos românticos. Roquairol, o futuro herói byroniano, é vítima da educação falsa no ambiente dos "cultos". É significativo que os grandes romances romanescos de Jean Paul se passem na corte, e os idílios sentimentais entre o povo. Jean Paul não traiu os ideais da Revolução; até depois da queda de Napoleão, em plena reação absolutista, teve a coragem de lembrar os ideais do liberalismo. Apenas, envolve-os nas nuvens da sua imaginação fantástica, e justamente a mais fantástica das suas obras, *Siebenkaes*, é um vigoroso romance da pobreza.

Apesar dos esforços permanentes de pequenos grupos de críticos e amadores, Jean Paul nunca voltará a ser lido. Mas é uma pena, pois no meio de centenas de páginas indigeríveis encontra o leitor paciente belezas e até profundidades extraordinárias.

É preciso aprender a ler Jean Paul. Então, as suas obras se revelam como documentos de intenso lirismo em prosa. E essa prosa constitui a sua arte. Nos seus admiradores fanáticos como Boerne, o lirismo inimitável de Jean Paul produzirá o descuido, a linguagem folhetinística. Mas no estilo do próprio Jean Paul descobriu um poeta tão exigente como Stefan George uma música verbal da qual os clássicos de Weimar não foram capazes. Não é acaso que Robert Schumann tenha sido admirador apaixonado desse escritor. Jean Paul é o maior colorista da prosa alemã. Nisso, também, é anticlássico e já romântico.

Os "românticos", porém, não aceitaram o escritor popularíssimo justamente por ser popularíssimo. Eles, ao contrário, eram estetas como a gente de Weimar; apenas em outras condições, piores. A destruição dos pequenos Estados e bispados autônomos da Alemanha ocidental e meridional, pela Revolução, privou os escritores alemães dos seus mecenas generosos. Transformou-os em literatos profissionais, vivendo de conferências, aulas, revistas e jornais; muitos tornaram-se boêmios meio vagabundos. Na Alemanha oriental acabaram, por esse tempo, as atividades literárias, e a Prússia afrancesada mostrou-se tão fria aos adventícios quanto a Áustria católica. Weimar estava saturada. Mas perto de Weimar havia a Universidade de Iena, centro de barulhenta vida estudantil e grandes atividades editoriais; e foi ali que se constituiu a "primeira escola romântica"[1638].

Os escritores de Iena adoravam Goethe, cujo ideal de formação egocêntrica e universal do espírito também era o seu ideal. Detestavam Schiller, que justamente então começava a tornar-se o dramaturgo de grandes sucessos. Como literatos profissionais e boêmios gostam sempre de fazer, os escritores de Iena desprezaram o seu próprio público, caricaturando-o como massa inerte de filisteus ordinários. Sobretudo o racionalismo estreito, utilitarista e antipoético, dos burgueses e pequenos burgueses aborreceu os escritores de Iena. Esse antirracionalismo é bem pré-romântico, e convém lembrar que o ambiente de Iena, assim como de todas as Universidades da Alemanha oriental e setentrional, de Göttingen a Königsberg, estava fortemente influenciado pelo pensamento de Herder; desse Herder que viveu em Weimar, cada vez menos lembrado, como num exílio, mas cujo espírito deixou vestígios em cada linha que os ienenses escreveram[1639]. Nem sempre se revela isso, porque os chefes do movimento, os irmãos Schlegel, sobrinhos do dramaturgo gottschediano Johann Elias Schlegel, eram espíritos críticos, homens do século XVIII, com forte dose de humanismo classicista e com dose maior de libertinismo aristocrático. Mas a sua ambição era a mesma de Herder: a europeização da Alemanha luterana, a sua incorporação na Europa movimentada pela Revolução, por meio da criação de uma nova literatura.

Friedrich Schlegel[1640] veio do classicismo: a sua primeira ambição foi escrever uma história da literatura greco-romano, *pendant* da história da arte greco-romana, de Winckelmann. Mas encarou de maneira diferente o

seu objeto: imbuído de espírito herderiano, Friedrich Schlegel considerava a poesia grega não como expressão permanente da beleza clássica, e sim como expressão natural de um povo de gênio. O objetivo era "desclassicizar" os gregos, revelar uma Grécia sem preocupações de *bienséance* francesa e sem moderação razoável, latina; uma Grécia livre, individualista, libertina até – semelhante à Itália de Heinse – poderia quase dizer-se, uma Grécia dionisíaca, para indicar até que ponto Friedrich Schlegel antecipou ideias de Nietzsche. O libertinismo sensual do seu romance *Lucinde*, que provocou tanto escândalo, exigiu o amor livre como um dos meios de protestar contra a vida cinzenta de todos os dias, em favor de uma vida aventurosa, surpreendente, intensa – uma vida estética. O classicismo de escola não bastava como expressão desse esteticismo. Era preciso criar uma nova literatura, cujos princípios Friedrich Schlegel acreditava ter descoberto em Goethe. A sua crítica magistral de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* interpretou, pela primeira vez, uma obra de arte como estrutura completa, auto-suficiente, independente da realidade e sem alusões morais.

Friedrich Schlegel é lembrado sobretudo como grande crítico. Esconde-se, porém, no fundo das suas teorias literárias um sistema filosófico, sobre o qual deu aulas em Iena e que só em nossos dias foi descoberto: sistema idealista, cujos elementos essenciais, a polaridade dialética em torno do centro criador da personalidade subjetiva, são conclusões audaciosas de ideias de Goethe. Essa descoberta limita bastante o alcance de uma outra influência, que agiu sobre os escritores de Iena e foi antigamente exagerada: a do filósofo Fichte[1641], pensador de ascendência mística, que transformou o mundo ideal de Kant em produto irreal de uma dialética entre o eu ativo e o objeto inerte. O próprio Friedrich Schlegel mencionou a *Wissenschaftslehre* (Teoria das Ciências), de Fichte, ao lado de *Wilhelm Meister* e da Revolução Francesa, entre "as três grandes tendências da época", e o voluntarismo violento de Fichte, considerando o mundo como criação do "eu" soberano, em luta contra o objeto irreal, contribuiu para dar a Friedrich Schlegel a coragem de exigir um mundo novo e uma literatura nova, em luta aberta contra a sociedade racionalista e as convenções do classicismo. Esse novo mundo devia ser o oposto ao mundo da prosa; um mundo de poesia. A poesia devia cessar de ser ocupação para as tardes de domingo, devia penetrar em todos os negócios da vida, assim como acontecera nos

tempos melhores da Idade Média. Retomando sugestões de Herder, Friedrich Schlegel chamou a atenção para a Renascença italiana, para as literaturas espanhola e portuguesa, para Dante e Petrarca. Exigiu a criação consciente de um novo mundo de fé, se bem que de fé apenas artística, cujos produtos o artista reconhece, com ironia superior, como mero jogo da imaginação. Com os elementos medievalismo e ironia, pretendia Friedrich Schlegel construir uma nova arte e uma nova religião.

Nessa exigência havia uma porção de "blague", "pour épater le bourgeois", o burguês voltairiano de 1800, que viu nos monumentos da Idade Média tão-somente reminiscências de Inquisição e "fanatismo"; havia uma porção de "prédilection d'artiste" pelos costumes pitorescos de um carnaval medievalista; havia uma saudade secreta, de artista, dos tempos nos quais se dava – parecia – mais atenção à arte do que aos negócios. Havia também uma porção de entusiasmo sincero pelo mundo poético que Herder descobrira.

O mais sincero desses medievalistas foi Wackenroder[1642], que morreu com 25 anos de idade, tipo do adolescente entusiasmado, à maneira dos heróis juvenis de Jean Paul; um protestante de 1800, que imaginava a vida de um monge medieval como permanente meditação estética perante quadros de Duerer ou Rafael; em todo o caso, Wackenroder descobriu o encanto estético do culto católico, das naves escuras das catedrais, da arquitetura pitoresca de Nuremberg. Os seus fragmentos e esboços foram editados pelo seu amigo Tieck[1643], que lhe sobreviveu por mais de 50 anos, habilíssimo imitador de todos os estilos de todos os tempos e ditador literário da Alemanha romântica. O seu primeiro romance, *William Lovell*, fora um romance "gótico", cheio de horrores, titanismo do "Sturm und Drang", sensualidade desenfreada; no mesmo estilo, o conto de fadas "Der blonde Ekbert" tornou-se peça magistral de angústia supersticiosa. Havia virtuosismo nisso e vontade de "blaguer"; a doutrina da ironia inspirou-lhe a brilhante comédia literária *Der gestiefelte Kater*, na qual um público de burgueses racionalistas assiste a uma representação de um conto de fadas dramatizado, exprimindo com barulho a sua indignação contra o assunto "inverossímil", conversando, da plateia, com o poeta e os atores no palco, obrigando, enfim, estes últimos a representar um drama sentimental-burguês. Depois dessa farsa pirandelesca, Tieck sucumbiu à influência do amigo

Wackenroder. *Franz Sternbalds Wanderungen* é um *Wilhelm Meister* em que a educação do herói se realiza pela arte medieval; *Genoveva* e *Oktavianus* são dramatizações altamente poéticas de lendas medievais, introduzindo-se os efeitos do teatro espanhol. Tieck traduziu o *Don Quixote*, sugeriu à sua filha Dorothea a tradução daquelas peças de Shakespeare que August Wilhelm Schlegel não traduzira, fez muito pela interpretação e divulgação de Shakespeare na Alemanha, criou o conto romântico – escreveu dois contos muito belos sobre os destinos de Shakespeare e Camões –; e escreveu, no fim da vida, dois vigorosos romances históricos, *Der Aufruhr in den Cevennen* (*A Revolta nas Cevenas*) e *Vittoria Accorombona*. Edições notáveis das obras inéditas de Lenz e Kleist completam a relação de uma vida riquíssima a serviço da arte – mas o próprio Tieck não deixou nenhuma obra definitiva, por falta de responsabilidade artística; um talento muito grande esgotara-se em virtuosismo, ironia e jogos de imaginação.

Essa falta de responsabilidade é comum a muitos medievalistas românticos; defeito literário que lhes salvou a personalidade moral. Tieck não tomou nunca a sério, pelo menos não inteiramente, as crenças, lendas e superstições que tratou, conseguindo conservar a lucidez do seu espírito século XVIII e chegar, no fim da vida, ao realismo dos seus últimos contos. Só personalidades patológicas sucumbiram completamente, como Zacharias Werner[1644]: filho da Prússia oriental como Hamann e Herder, envolvido desde cedo na atividade de seitas ocultistas que então se tinham apoderado de um papel importante na maçonaria, Werner sonhava com utopias de uma nova religião universal, humanitária, ao mesmo tempo que a sua disposição patológica o levou a uma vida desregrada de devassidão. A forma natural de expressão do seu poderoso talento teatral teria sido o drama do "Sturm und Drang"; a vontade de influenciar ideologicamente o público determinou, porém, a adoção da forma schilleriana, então de grande sucesso. Werner é o sucessor mais hábil de Schiller; *virtuose* dos efeitos cênicos e, às vezes, como em *Martin Luther*, aproximando-se da verdadeira tragédia, embora caindo sempre em retórica vazia. Em *Wanda*, o prussiano dramatizou ideias de Herder, profetizando o grande futuro dos eslavos; mas a eloquência schilleriana estraga a peça. A uma expressão pessoal chegou Werner, quando os sonhos utópicos o abandonaram e ele se encontrou em face da sua verdadeira situação humana, perante a ruína de sua vida; o seu espírito

irresponsável, profundamente imoral, só podia responsabilizar o Destino. *Der 24. Februar* (*O Dia 24 de Fevereiro*) é uma tragédia de horrores e assassínios inspirados pelo Destino. A magistral construção dramática da peça concentrada com o *Oedipus Rex*, e a atmosfera sombria, carregada de mistério, que lembra Maeterlinck, não deixam respirar o espectador, de modo que não se repara no absurdo das complicações fatais que esmagam a liberdade de agir dos personagens. O fim de Werner foi uma declaração de falência: a conversão ao catolicismo romano, conversão de bancarroteiro que renuncia à sua própria vontade livre. Mas virou, neste caso, um catolicismo vivo, o dos padres redentoristas de Viena e do seu grande santo Clemens Maria Hoffbauer; Werner, ordenado padre, tornou-se grande pregador popular, e as suas últimas tragédias de mártires cristãos ou bíblicos são melhores do que a fama que deixaram. Werner está hoje injustamente esquecido. Sua influência sobre o teatro alemão foi muito grande: manifesta-se nas tragédias de Kleist, e na maneira como Brentano, na *Gründung von Prag*, Grillparzer em *Libussa*, e Hebbel em *Moloch*, pretenderam interpretar dramaticamente os começos de uma civilização, sobretudo da eslava. *Der 24. Frebuar* foi um sucesso retumbante; desde então, o "Schicksalsdrama"[1645], a tragédia de complicações misteriosas e horrorosas sob a influência de um destino hostil, tornou-se popularíssima, competindo com o "romance gótico" e substituindo o drama burguês, choroso, nas preferências do público. *Die Schuld* (1816), do habilíssimo Adolf Muellner, tornou-se a peça mais representada do teatro alemão, batendo os recordes de Kotzebue; e entre as imitações sobressai a *Ahnfrau*, de Grillparzer, ainda hoje representada.

No Norte da Alemanha, em país protestante sem mística e conservador sem exaltação, o medievalismo vestiu-se de maneira mais sóbria e menos séria. Os grandes sucessos dos romances e dramas "nórdicos" de Fouqué[1646], apresentações inteiramente falsas da Idade Média escandinava – *Der Held des Nordens* foi a primeira tentativa de dramatizar a "saga" dos Nibelungen – basearam-se na confusão entre o heroico passado germânico e o passado alemão, confusão que agrada ao orgulho nacional dos alemães e reaparecerá em Wagner; a glória póstuma de Fouqué só se apoia no bonito conto de fadas *Undine*. O nacionalismo alemão, excitado pelas humilhações que Napoleão impunha, procurava conforto no passado, nas maravilhas da

literatura medieval alemã, para a qual Wackenroder já tinha chamado a atenção; August Wilhelm Schlegel, nas suas conferências “sobre literatura e arte”, *Ueber schöne Literatur und Kunst*, soube despertar verdadeiro entusiasmo pelos monumentos literários do passado nacional. Em 1803, Tieck publicou uma antologia dos “Minnesaenger”, Walther von der Vogelweide e outros, e em 1810 deu Friedrich Heinrich von der Hagen a sua edição do *Nibelungenlied*. O público preferiu, porém, as falsidades de Fouqué; e os próprios literatos não podiam dissimular a si mesmos a relativa pobreza da antiga literatura alemã. Assim não era possível vencer o humanismo inveterado, a imitação mecânica dos gregos e romanos. Era preciso opor-lhes mais outras forças, toda a literatura “moderna”, quer dizer, de inspiração cristã; mas na formação desse conceito de “literatura moderna”, caíram nas maiores confusões, misturando o catolicismo de Dante e o de Calderón, epopeias populares, como *Nibelungenlied* e *Cid*, e epopeias renascentistas, como as de Ariosto, Camões e Tasso; no conceito “moderno” incluíram-se, por outros motivos que não o conteúdo cristão, as obras de Shakespeare e Cervantes, e tudo isso se chamava “literatura romântica”, em mera oposição à antiga, à greco-romana. O primeiro culpado dessas confusões é Friedrich Schlegel, entusiasta de uma “poesia universal”. Para criá-la, seu irmão, August Wilhelm Schlegel[1647], escolheu o caminho já indicado por Herder: o das traduções. O seu talento imitativo, de poeta menor tornou-o capaz de traduzir como nenhum outro; a sua obra-prima, a tradução de Shakespeare, foi, aliás, inspirada por sua mulher Caroline Schlegel, natureza de gênio viril. Como crítico, nas conferências “sobre literatura e arte dramática”, *Ueber dramatische Literatur und Kunst*, Schlegel deu o golpe de graça nas unidades aristotélicas e nas outras convenções da tragédia clássica francesa, que tratou com a mesma injustiça de Lessing. Na Alemanha, o caso já estava liquidado; mas na França e na Itália, August Wilhelm Schlegel exerceu influência poderosa sobre Madame de Staël, Stendhal e Hugo, Berchet e Manzoni, de modo que, com ele, a época dos cornelianos e racinianos acabou definitivamente. Como crítico, pertence mais à literatura europeia do que à alemã. Esta lhe deve a tradução de 19, infelizmente só 19, peças de Shakespeare, reunindo de maneira extraordinária a maior fidelidade à letra e ao espírito do teatro elisabetano e todo o vigor da linguagem poética de Goethe: essa tradução é uma das maiores obras de arte verbal da

literatura universal. Mais tarde, Schlegel não foi tão feliz, embora ainda admirável, em traduções de Calderón e de poesias líricas de Petrarca, Lope de Vega, Camões. Mas o seu exemplo levou, com efeito, à criação de uma "Weltliteratur", isto é, "literatura universal" em língua alemã: Tieck, que já em 1799 tinha produzido uma tradução magistral do *Don Quixote*, supervisou a tradução das peças restantes de Shakespeare (1825/1833), por Dorothea Tieck e Wolf Baudissin; Johann Diederich Gries traduziu as epopeias de Tasso (1800/1803), Ariosto (1804/1808) e Bojardo (1835/1839), Karl Streckfuss a *Divina Commedia* (1824), Otto von der Malsburg o teatro de Calderón (1819/1825), e Christian Donner *Os Lusíadas* (1833).

O que é que tinham em comum todas essas obras diversíssimas para encantar tanto o novo público? A época das guerras napoleônicas sugeriu desejos intensos de evasão para outros mundos, remotos e longínquos; e seguiram-se os anos cinzentos da Restauração absolutista, nas pequenas cidades alemães. A leitura das grandes obras de poesia medieval, renascentista e barroca tinha o valor de um narcótico, produzindo sonhos pitorescos. Mais tarde, um Coleridge, um De Quincey, um Nerval abusarão mesmo de narcóticos. Os escritores de Iena e Berlim de 1800, esses não, são homens do século XVIII, lúcidos e irônicos; estão, porém, em condições para fornecer o narcótico, porque o seu esteticismo requintado encontrou prazeres sublimes no contraste entre a sua própria época racionalista e o passado misterioso, no fundo do qual vislumbraram o milagre. Eis outro conceito fundamental do romantismo. Milagre, entre os ienenses e berlinenses de 1800, já não precisa de justificações, como na época em que o cristão miltoniano Bodmer o defendeu contra o racionalista Gottsched; tampouco exige fé. Já em 1793, o jovem Tieck juntara a uma tradução do *Tempest* um tratado "sobre o milagroso em Shakespeare", *Abhandlung über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*, no qual o milagre é definido como supremo produto da imaginação que o cria e destrói à vontade. Na alternância entre milagre e crítica, ilusão e desilusão, sonho e ironia, reconheceu-se o verdadeiro ambiente da poesia. Assim, no romance *Kater Murr*, de E. T. A. Hoffmann, alterna sempre uma página, escrita pelo músico romântico Kreisler, genial e louco, com outra, escrita por seu gato Murr, animal de bom-senso razoável, comentando os excessos do gênio. O mesmo conceito inspira o gosto pelo drama no drama. No romantismo, o

drama dentro do drama não tem objetivo dramático, como em *Hamlet*, mas com a finalidade de desiludir os espectadores; tal como no *Gestiefelter Kater*, em que as intervenções do público perturbam a ilusão teatral. Inventa-se um processo especial da "Rahmenerzaehlung", isto é, a história é narrada por um personagem da própria história, desmentido, depois, por outro personagem, que conta, por sua vez e de maneira diferente, a história daquele narrador. Os românticos interessam-se pela teoria pitagórica da metempsicose, porque as encarnações sucessivas dissolvem o último ponto fixo nesse mundo de espelhos e contraespelhos: a personalidade. A ideia do "Sosias", objeto de humorismo no mundo antigo e renascentista, foi então envolvida nas angústias com as quais a fantasia popular pensou sempre na possibilidade do "Doppelgaenger", da dupla personalidade, do homem que se encontra a si mesmo. As desilusões sucessivas da realidade e da personalidade pelo romantismo alemão são símbolos da dissolução da realidade social pela Revolução. Da consciência clara dessa situação nasceu a obra definitiva da época inteira: o conto *Peter Schlemihl*, de Chamisso[1648]. O jovem aristocrata francês, emigrado da pátria revolucionária e germanizado na Prússia a tal ponto que sabia escrever os "lieds" mais ingênuos e mais populares da língua alemã, sentiu-se, no entanto, sempre como estrangeiro, simbolizando o seu destino na história de Peter Schlemihl, pobre-diabo que vendeu, para ser feliz, ao Diabo, a própria sombra; mas sem esta parte misteriosa da sua personalidade, que nos liga à terra, Schlemihl não encontra a felicidade em parte alguma, senão – Chamisso era botânico e admirador de Goethe – no estudo desinteressado da Natureza. Um motivo de titanismo fáustico, tratado com fino humorismo popular e com todos os *frissons* românticos, terminando em sabedoria goethiana; o símbolo do desterro do exilado, transformado em símbolo da condição humana de todos nós, desterrados na Terra, esse vale de lágrimas – eis um livro permanente.

Peter Schlemihl distinguiu-se de quase todos os produtos contemporâneos pela clareza dos símbolos e do estilo: Chamisso era berlinense por naturalização e francês do século XVIII por nascimento. Tieck envolveu assuntos parecidos em névoas místicas; mas era berlinense nato – o que equivale a racionalista nato – e não dissimulou o jogo da ironia. A mística é, porém, séria em Novalis[1649], saxônio de origens pietistas, filho de ambiente herderiano. Também se sente desterrado na própria terra, mas sabe que:

"Onde andarmos, iremos sempre para casa." Isto é: para a morte. Novalis será o maior poeta da morte.

No centro de um dos seus romances fragmentários, Novalis colocou a lenda egipcíaca da imagem velada da Ísis em Sais; velada, porque ninguém aguentaria o aspecto da deusa. A poesia de Novalis parece-se com esse símbolo: durante mais de um século esteve velada, porque nem o romantismo convencional nem o realismo positivista aguentariam fitar o mistério. Durante esse século, Novalis foi considerado como um adolescente jean-pauliano: chorando incansavelmente a noiva que morreu tuberculosa, e desejando com tanto ardor a própria morte, que ele morreu realmente com 28 anos de idade. As suas obras foram desprezadas como fragmentos incoerentes de um místico nebuloso; apreciavam-se apenas as suas poesias religiosas, de simplicidade popular e emoção profunda – "lieds" como "Wenn ich ihn nur habe...", "Wenn alle untreu werden...", "Ich sehe dich in tausend Bildern..."; a Alemanha não tinha ouvido nada de igual desde a Reforma. É a poesia religiosa mais íntima e mais sincera dos tempos modernos, ao ponto de os "lieds" de Novalis entrarem na liturgia da Igreja luterana, o povo os canta como o acompanhamento de órgão – e contudo não é possível desconhecer nessas canções a predileção pelo catolicismo medieval. Mas o que sobretudo desconcertou os críticos protestantes foi o pequeno tratado *Die Christenheit oder Europa* (*A Cristandade ou Europa*), em que Novalis chegara a preconizar a volta da Europa inteira ao catolicismo medieval e uma federação dos Estados europeus sob os auspícios da Igreja romana. Explicaram essas fantasias utópicas pela influência de Friedrich Schlegel – mas, em Novalis, não se trata, evidentemente, de jogo estético. Novalis foi, para o século XIX, um embaraço.

É que Novalis tomou tudo a sério, o medievalismo, a poesia, a filosofia e a morte. O seu medievalismo vem de Herder, e o intuito daquele tratado é o dos pré-românticos: a reincorporação da Alemanha luterana à Europa. Com a diferença de que já não é a uma Europa ilustrada ou revolucionária, mas a uma Europa poética – e Novalis tomou a sério a poesia. O seu romance *Heinrich von Ofterdingen*, romance de uma educação espiritual por metempsicoses sucessivas, é um protesto intencional contra o "prosaísmo" de *Wilhelm Meister*, e a sua poesia é um protesto inconsciente contra a poesia lúcida do classicismo. É poesia noturna. Só os simbolistas

reconheceram a beleza mágica da prosa ritmada dos *Hymnen an die Nacht* (*Hinos à Noite*), e as poesias insertas entre essa prosa, hinos como –

> "Hinüber wall'ich
> und jede Pein
> wird einst ein Stachel
> der Wollust sein.
> Noch wenig Zeiten,
> so bin ich los
> und liege trunken
> der Lieb'im Schoss."

– superam pela música verbal as poesias de Poe e pela profundidade da angústia os "frissons" de Baudelaire. Só nos tempos do simbolismo, Novalis entrou no pequeno número dos poetas alemães de importância universal. A chave daquela beleza mágica encontra-se na filosofia de Novalis: desde o estudo de Wilhelm Dilthey sabe-se que Novalis era uma cabeça filosófica e que os seus *Fragmente* encerram um sistema de filosofia da Natureza. Novalis era mineralogista de profissão, e o pensamento de Fichte iluminoulhe os corredores escuros das minas. O processo químico da poesia transforma um mineral cinzento em prata e ouro; o que parecia pedra inútil ao sol do dia irradia a luz das pedras preciosas quando na noite das montanhas. Novalis acreditava na magia dos processos químicos e das combinações verbais; acreditava em mineralogia, em filosofia e em poesia. "Todas as palavras são palavras de invocação", reza um dos *Fragmente*, e aos que descreram dos seus sonhos de medievalista, respondeu: "O mundo não é um sonho; mas deve ser sonho, e um dia – quem sabe? – o será." No sonho, em que a realidade está transfigurada, é-nos dado o que o dia nos recusa: o mundo mágico da onipotência das palavras e dos desejos. Por isso, Novalis desceu, como nas suas minas, aos abismos noturnos da alma, e lá, no subconsciente, encontrou a sua poesia. Novalis, o poeta mais profundo entre todos os românticos, é hoje o ídolo dos surrealistas: o Lautréamont cristão,

o Baudelaire alemão. Para falar em termos alemães: Novalis é o Hölderlin noturno.

Como poeta, Novalis está sozinho na sua época; como pensador, não. Socialmente, a sua filosofia mágica é uma tentativa de recompor e recuperar a realidade, perdida pela Revolução; daí a relação, em Novalis, entre a magia e o medievalismo. A sua filosofia está exatamente entre o voluntarismo de Fichte e o misticismo de Schelling[1650], o místico da Natureza, o discípulo de Giordano Bruno e Spinoza, o criador – meio filósofo, meio poeta – de um sistema cósmico de milagres biológicos e mineralógicos. No seu mundo de analogias místicas tudo é símbolo de tudo; Schelling acabou desenterrando a profunda sabedoria que acreditava encerrada nos mistérios gregos e nas mitologias orientais. Ideias parecidas encontraram-se, inquietando toda a gente, na fantástica mitologia comparada de Friedrich Creuzer (*Symbolik und Mythologie der alten Völker*, 1810/1812). O apóstolo e divulgador da filosofia schellingiana, o norueguês Henrik Steffens, converteu até os estudiosos da matéria morta: o físico Johann Wilhelm Ritter (*Die physik als Kunst*, 1806) interpretou a atração e repulsão dos polos elétricos como fenômenos de amor e ódio instintivo, sugerindo a Goethe a ideia das *Wahlverwandtschaften*, das “afinidades seletivas”; Lorenz Oken (*Abriss der Naturphilosophie*, 1805) construiu um sistema da biologia panteísta; o médico Ringseis, nomeado Diretor-Geral da Saúde da Baviera, submeteu o país espantado às normas de uma medicina “cristã”[1651]. O mesmerismo ou o magnetismo animal foi praticado pelos médicos mais sérios e por leigos levianos. Uma nuvem de ciência fantástica envolveu a Alemanha[1652]. O médico Giovanni Malfatti, os mesmeristas Joseph Ennemoser e Dietrich-Georg Kieser chegaram até o ocultismo, estudando, este último, os fenômenos da sonâmbula Friederike Hauffe, a famosa “visionária de Prevorst”, que perturbou a mente ao médico e poeta popular Justinus Kerner. O mais profundo entre esses fantasistas foi o médico Gotthilf Heinrich Schubert[1653], o explorador do “lado noturno da Natureza”, o Novalis da ciência. Estudando o hipnotismo, o sonho, os fenômenos do subconsciente, Schubert antecipou descobertas de Freud; Kleist e E. T. A. Hoffmann aproveitaram-se das suas descrições do sonambulismo e hipnotismo.

O ocultismo científico de Schubert e a revolta rousseauiana que sobrevivera ao pré-romantismo, o conservantismo nacional vindo de Herder, e

mais os elementos de uma dramaturgia meio shakespeariana, meio schilleriana, como Zacharias Werner a elaborara – eis as influências que se exerceram sobre Heinrich von Kleist[1654]; será ainda preciso lembrar o momento pessoal do choque entre uma natureza gravemente patológica e uma realidade duríssima, e – *last not least* – o gênio, para saber-se porque esse poeta malogrado, que acabou suicidando-se com 34 anos de idade, é o maior dramaturgo alemão e o único na literatura universal que merece o epíteto de "shakespeariano". Filho de uma grande família prussiana que fornecera ao Estado numerosos generais e ministros, parente do delicado idilista pré-romântico Ewald von Kleist, tornou-se Heinrich um dos poetas mais desgraçados de todos os tempos, em vida e depois da morte. Incapaz de subordinar-se, teve de abandonar a carreira militar que a tradição da família lhe impusera, e nunca conseguiu exercer qualquer profissão normal. Também não teve sucesso na literatura. A obra de estreia, *Die Familie Schroffenstein*, é um "Schicksalsdrama" "avant la lettre", horrível e horroroso. *Das Kaethchen von Heilbronn*, peça medieval, da turba das imitações de *Goetz von Berlichingen*, repugnou aos contemporâneos pelo sadismo indisfarçado, expressão dos sentimentos patológicos do poeta – o mesmo sadismo que torna grandiosa e repugnante ao mesmo tempo a *Penthesilea*, a tragédia do amor-ódio da amazona contra o seu vencedor. Uma comédia, *Der zerbrochene Krug* (*O Cântaro Quebrado*), com a ideia genial de um juiz que tem de julgar um inocente, no caso de um crime que ele mesmo, o juiz, cometera, pareceu a Goethe "dialética demais", enquanto o público a achou alegre de menos. A humilhação da sua pátria por Napoleão arrancou-lhe a "tragédia romana" *Die Hermannsschlacht*, de um nacionalismo tão furioso que não foi possível pensar em publicá-la. Enfim, a obra-prima, *Prinz Friedrich von Homburg*: a tragédia do general que ataca na batalha o inimigo, contra as ordens expressas do supremo comandante; que se torna vencedor e é, contudo, condenado à morte como insubordinado – é a maior glorificação da majestade da lei prussiana, acima de arbítrios geniais e veleidades subjetivas e é a única peça realmente shakespeariana dos tempos modernos. Mas não podia agradar aos prussianos o pavor que, na peça, o condenado sente em face da iminente execução. Parecia-lhes covardia o que era profundamente humano. O próprio Kleist não era covarde; suicidou-se quase com alegria. Mas a desgraça não parou com a morte. Assim como

Hölderlin nunca terá um lugar justo na literatura alemã ao lado de Goethe, assim também não é possível conceber Kleist ao lado de Schiller: ou Schiller ou Kleist, eis a alternativa. Durante o século XIX, os radicais teriam gostado de preferir o realista shakespeariano Kleist ao idealista moderado Schiller, se Kleist não fosse um "Junker" prussiano; e os reacionários teriam preferido ao humanitarista rousseauiano Schiller o patriota prussiano Kleist, se Kleist não fosse um insubordinado e suicida. Hoje, Kleist é profundamente apreciado, inclusive e sobretudo na França. Mas ainda pesa sobre a sua memória a frase desdenhosa de Goethe: "O poeta Kleist pretende perturbar os sentimentos."

Mas o contrário é que é o certo. A aspiração do poeta Kleist é o esclarecimento de sentimentos perturbados. Nas teorias do sonambulismo e da hipnose encontrou a explicação dos seus próprios estados patológicos, e tomou-os como ponto de partida: como sonâmbulo, Homburg concebe a ideia de atacar, contra as ordens, o inimigo; a *Marquise von O*..., na novela desse título, é violada em desmaio, sem reconhecer depois o pai do seu filho; Alkmene, na versão do *Amphitryon* de Molière, toma, perturbada pelos fantasmas da noite, o deus pelo marido; em estado maníaco, Penthesilea mata a quem ama. O poeta pretende esclarecer as situações, iluminar as consciências. O processo do esclarecimento é dialético – nisso, Goethe teve razão – e *Der zerbrochene Krug* é uma obra-prima da dialética dramatúrgica: a maneira analítica de descobrir a verdade, passo a passo, contra a vontade de todos os personagens, situa essa comédia entre o *Oedipus Rex*, de Sófocles, e os *Espectros*, de Ibsen. O homem é um joguete nas mãos do Destino, que o usa, assim como Homburg é um joguete nas mãos da História para os fins superiores do poder prussiano. No fundo, todas as suas peças são "Schicksalsdramen", "tragédias do fatalismo", terminando em uma revelação que esclarece as perturbações deste mundo.

Assim, o trágico Kleist seria um fatalista, mais parecido com Calderón que com Shakespeare. Mas contra isso fala alto a sua convicção filosófica mais profunda, que aparece três vezes, diretamente, em forma quase de axioma, na sua obra: a "fragilidade da organização deste mundo". Por causa da "fragilidade do mundo" perdoa a marquesa de O*** a quem a violou; por causa da "fragilidade do mundo" recebe Homburg o perdão. E encontraremos a frase mais uma vez. Foi uma convicção profunda. A vida de

Kleist foi o choque violento de uma natureza patológica, insubordinável, com a realidade dura, e Kleist só pôde viver enquanto essa realidade lhe parecia frágil, prestes a cair a todo momento, apesar das aparências contrárias; a queda do poderoso Estado prussiano por um só golpe de Napoleão confirmara-lhe essa opinião. Com isso, porém, Kleist criou lugar para a vontade livre dos seus personagens contra o Destino – o que é condição da tragédia – e tornou-se um grande trágico. Apesar dos seus instintos selvagens, não cedeu à tentação de destruição anárquica à "organização frágil deste mundo". Ao Destino dos perigosos estados místicos da alma opôs a lei, a ordem superior. Mas para ele mesmo, que encontra só injustiças na vida, a lei tornou-se problema trágico. *Der zerbrochene Krug* é a comédia da insuficiência da lei; a justiça age com injustiça. Influenciado pelo seu amigo Adam Müller, Kleist, até então individualista rousseauiano, descobriu o lado político do problema: a lei, injusta contra os indivíduos, é no entanto o fundamento da sociedade. Eis o tema da sua novela *Michael Kohlhaas*, talvez a maior das suas obras: um homem que foi ofendido pelos poderosos e que não é capaz de encontrar justiça, vinga-se pela revolução anárquica, violando, por sua vez, todas as leis e toda a justiça, e acaba no patíbulo como vítima da justiça, que restabelece assim a lei, endireitando a "fragilidade deste mundo". O mesmo caminho trágico é o de Homburg que tem de reconhecer a majestade da lei acima da sua vontade subjetiva, por mais justificada que esta seja. Revolta rousseauiana e conservantismo herderiano estão reconciliados, porque Homburg é afinal indultado, numa Prússia idealizada. Mas a Prússia real não era assim; e Kleist suicidou-se.

Chamar "conservador" a Herder não parece estar bem de harmonia com as ideias progressistas do grande pré-romântico; mas agora já se trata menos das suas próprias ideias do que das conclusões que se tiraram da sua doutrina da evolução histórica. Nesta encontraram os conservadores da sua terra prussiana o antídoto contra a Revolução francesa que invadiu a Alemanha, não somente pelas armas de Napoleão, mas também pelas ideias da legislação napoleônica, igualitária. Ao "perigo francês" juntaram-se, ameaçando igualmente o patriarcalismo feudal e agrário dos "Junkers", as ideias da burguesia inglesa com respeito à liberdade do comércio. Contra as reformas políticas e econômicas do ministro Hardenberg – o mesmo que não foi capaz de encontrar um emprego qualquer para aproveitar os

serviços do súdito Kleist – revoltaram-se os "Junkers", e quem lhes pôs à disposição as ideias evolucionistas de Herder, admitindo só as modificações pelo próprio Tempo histórico, foi Adam Müller[1655], o criador da sociologia romântica, em cujas empresas jornalísticas Kleist colaborou. O patriarcalismo de Adam Müller era uma tentativa de realização política do medievalismo de Novalis. Não era possível na Prússia protestante, e Adam Müller tirou a conclusão: mudou-se para a Áustria e converteu-se ao catolicismo. Acompanhou-o nesse passo Friedrich Schlegel, levado pelos seus estudos de filosofia indiana até à beira do niilismo, fim natural do seu esteticismo; então, o libertino imaginário da *Lucinde* encontrou o porto seguro em que já tinha desembarcado o libertino de verdade, Zacharias Werner. Muitos, mas nem todos os românticos se converteram. Tieck isolou-se nos estudos shakespearianos. Novalis já morrera havia muito tempo. August Wilhelm Schlegel estava na Suíça, em companhia de Madame de Staël. "Como estamos dispersados por toda a parte!", escreveu, numa carta, Caroline Schlegel, agora casada com Schelling; mas acrescentou, com orgulho justificado, as palavras bíblicas: "... e estamos ensinando a todos os pagãos".

Os "pagãos" que mais precisavam da catequização eram evidentemente os franceses. O classicismo, na França, era tão obstinado que até os jacobinos, os partidários do pré-romântico Rousseau, vestiram a toga romana; e burgueses, como Delavigne e Courier conservar-se-ão classicistas em pleno século XIX. O motivo dessa obrigação reside no fato de que o classicismo francês não era imitação escolástica dos antigos, e sim expressão adequada do espírito francês: um estilo nacional. Também por isso não podia ser imitado pelos estrangeiros, nem podiam estes intervir na literatura francesa, que sabia defender-se das influências espanholas, na primeira metade do século XVII, e das influências inglesas, na segunda metade do século XVIII. Entre 1650 e 1800, a França é, com respeito à literatura, uma China fechada, um "Império do Meio". Quem rompeu esse isolamento foi Napoleão: as suas campanhas abriram as fronteiras francesas, identificando a França com a Europa; e aos seus exércitos precederam os imigrantes antinapoleônicos, "royalistas" e liberais, já não em condições para fazer a propaganda da civilização aristocrática que acabara, mas sim noviços curiosos das coisas da Itália, da Espanha, da Inglaterra, da Alemanha. O papel de Napoleão, nessa evolução, é ambíguo: de um lado, ele representa a reação

democrática, jacobina, contra os burgueses do Diretório; do outro lado, estabelece, pela sua legislação, o regime burguês. O papel dos emigrantes não é menos ambíguo: são representantes da civilização aristocrática do século XVIII; mas, tornando-se adeptos do pré-romantismo, da expressão burguesa da corrente revolucionária, servem à luta da burguesia contra a demagogia jacobino-napoleônica, vestida à romana. São individualistas aristocráticos, em conflito aberto com a sociedade que os produziu: esse conflito é o destino sinistro na vida de Chateaubriand e de Madame de Staël. No caso do primeiro, o conflito é agravado pelas dificuldades da sua evolução de classicista aristocrático a pré-romântico liberal, que nunca, contudo, deixou de ser o visconde liberal de 1770, o homem daquela evolução que a Revolução interrompera.

Entre essas tendências contraditórias encontrou Chateaubriand[1656] apenas um ponto fixo: o seu eu orgulhoso. Tornou-se um egoísta tão poderoso como Goethe. E o seu papel na literatura francesa pode ser comparado ao de Goethe na literatura alemã. A comparação não se refere, evidentemente, ao valor da Obra; do muito que Chateaubriand escreveu, bem pouco continua vivo. A comparação refere-se ao ponto de partida e ao resultado "existencial". Assim como Goethe, Chateaubriand pretendeu "formar-se", dar à sua personalidade uma formação perfeita, colocando-a no centro do seu mundo; e, assim como Goethe, chegou a fazer da sua vida a maior das suas obras. O aluno de colégios eclesiásticos, o tenente sem jeito, o emigrante para a América, onde descobre umas maravilhas e inventa outras, será royalista, bonapartista; representante literário da reconciliação entre Napoleão e a Igreja, publicando o *Génie du Christianisme*; retirando-se depois do fuzilamento do duque de Enghien, o leão de todos os salões e amante de todas as mulheres começa a encabeçar a oposição liberal contra o imperador, refugia-se para o Oriente, volta para a França com o rei, faz grande política como embaixador em Berlim, Londres, Roma, volta à oposição depois da revolução burguesa de 1830, recuperando assim a sua verdadeira situação de aristocrata "frondeur" e alma solitária. A última das suas muitas "poses", a espera estoica da morte, refletiu-se na biografia que escreveu de Rancé, o fundador da ordem dos trapistas que preparam, para si mesmos a cova. Com 80 anos de idade, Chateaubriand sobrevivera à sua época e a si mesmo; deu, com plena razão, à sua autobiografia o título *Mémoires*

d'Outre-tombe. É a maior e a mais permanente das suas obras, ao passo que a autobiografia *Dichtung und Wahrheit* ocupa, dentro da Obra de Goethe, um lugar mais modesto.

Cada obra de Goethe representa a cristalização poética, mais ou menos perfeita, de um momento da sua vida. As obras de Chateaubriand são como que ensaios de um grande ator; a própria peça foi representada depois, na realidade. Deste modo, Chateaubriand não é um grande poeta; nem sequer sabia fazer versos. A sua prosa poética, embora rica em valores musicais, é, no fundo, um modelo de eloquência ornada. Chateaubriand não é um grande romancista; os seus romances, cheios de sentimentalismo obsoleto e pomposas descrições fastidiosas, são hoje pouco legíveis. Mas tudo em que tocou transformou-se em literatura. Era um grandíssimo homem de letras, talvez o maior de todos, estilizando a sua vida segundo as suas ideias literárias. Quem sabe "se mettre-en-scène" assim é um retórico. E o nome do orador na vida moderna é: jornalista. De fato, Chateaubriand foi extraordinário jornalista, sempre atual, sempre eficiente, sempre corajoso. E como jornalista autêntico, isto é, homem em oposição, esse partidário fidelíssimo dos reis cristianíssimos da França não podia deixar de ser sempre um liberal impenitente. Com isso atraiu a hostilidade de todos os reacionários do século XIX. Duvida-se de sua sinceridade. Atribui-se seu royalismo ao seu orgulho aristocrático, seu catolicismo a uma "prédilection d'artiste". Com efeito, na vida de Chateaubriand existe só uma verdade, e esta é muito subjetiva: a do seu "eu". Por isso, a sua contribuição mais eficiente para a literatura francesa é um sentimento subjetivo, o "mal du siècle", a forma francesa do wertherismo: a sua obra historicamente mais importante é *René*. No resto, o escritor fragmentou-se em descrições de viagens orientais, italianas, espanholas, americanas. Para obras de vulto faltava a tranquilidade de vida sedentária a esse viajante e emigrante nato. Não se esperam dele obras ideológicas, solidamente elaboradas. Por mais importante que tenha sido o papel do *Génie du Christianisme*, chamando a atenção para as catedrais medievais e para as belezas da liturgia católica –, quanto mais Chateaubriand escreve, tanto mais se revela a fraqueza dos argumentos, meramente estéticos, da sua apologia cristã. A grande "epopeia" cristã, *Les Martyrs*, longe de ser de um Milton francês, só revela o classicismo irremediável de poses teatrais e frases feitas retumbantes da sua

retórica; nesta, a mais ambiciosa das suas obras, Chateaubriand só é um precursor de Sienkiewicz e de falsidades semelhantes.

Em que reside, então, o papel "goethiano" de Chateaubriand na literatura francesa? O autor de *René* é pré-romântico como Rousseau, mas de uma sensibilidade artística muito mais fina; a sua prosa, pitoresca e musical, é das mais insinuantes que se escreveram em língua francesa – a famosa descrição da paisagem melancólica da Campagna di Roma marcou época – e dá um volume muito belo de "trechos seletos". E esta prosa foi o instrumento da influência de Chateaubriand sobre a literatura francesa, influência tão grande como a de nenhum outro escritor, excetuando Rousseau, do qual ele foi o herdeiro. O "neocatolicismo", de Lamennais até Claudel, inspirar-se-á no *Génie du Christianisme*, bíblia da "religion des lettres et des artistes"; e isso é tanto mais verdadeiro quanto é certo que os adeptos se empenham em negá-lo. A admiração de Chateaubriand pelas catedrais da França repercutirá no liberal Thierry e no republicano Michelet. Chateaubriand descobriu o Oriente: que será o Oriente das *Orientales*, de Victor Hugo, e ainda o Oriente arqueológico da *Salammbo*, de Flaubert, e o Oriente pitoresco de Pierre Loti, e, um pouco, o Oriente bíblico-céptico de Renan; a Espanha pitoresca de Chateaubriand será a de Mérimée, a Itália romântica de Chateaubriand será a de Stendhal. O "mal du siècle" de René será o de Adolphe e, um pouco, o de Julien Sorel; encontrará a sua expressão completa nas *Confessions d'un enfant du siècle*, de Musset, e a sua solução desesperada na *Éducation sentimentale*, de Flaubert. Antes de tudo, Chateaubriand é o protótipo dos escritores franceses que se batem pelas suas ideias, que entram na arena política, que se defendem perante os tribunais e conquistam a opinião pública: o protótipo de Hugo, Zola e Barrès. Chateaubriand, um homem só, esboçou um programa de uma literatura inteira para um século inteiro; e a sua repercussão ainda não acabou.

Acharam sempre simbólico o último desejo de Chateaubriand: ser sepultado na solidão do Grand-Bé, em face do mar imenso e deserto. Seria a expressão suprema da sua alma orgulhosa e solitária. Também exprime a sua situação nas letras francesas da sua época. Representa uma literatura inteira; mas é realmente o único representante dessa literatura no seu tempo. Sem Chateaubriand, haveria um grande vazio entre Chénier e Lamartine. Não tem nenhum companheiro. É verdade que Saint-Beuve pretendeu

apresentá-lo como chefe de um "groupe littéraire sous l'Empire". Mas quais são os outros componentes do "grupo"? O frio poeta classicista Fontanes, o fino crítico e homem fino Joubert[1657], tipo do literato condenado à esterilidade pela vontade da perfeição ("S'il est un homme tourmenté par la maudite ambition de mettre tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase, et cette phrase dans un mot, c'est moi"). Mas na vida de Chateaubriand, o "Empire" é apenas um episódio. Justifica-se mais a tentativa de Brandes[1658] de apresentá-lo ao lado de Madame de Staël, como um dos grandes "emigrantes" que abriram a França às correntes literárias europeias, e, num panorama mais amplo, ao lado dos emigrantes Foscolo, August Wilhelm Schlegel, Byron e Shelley. Chateaubriand viu, no estrangeiro, paisagens, ruínas e mulheres; a poesia mais "moderna" que o encantou ao ponto de inspirar-lhe uma tradução foi a *Elegy*, de Gray. O seu medievalismo é anterior ao de Walter Scott e o seu "mal du siècle" é anterior ao de Byron.

Chateaubriand é um isolado, meio atrasado, meio precursor. Toda a sua época, na França, parece assim. Um atrasado é Destutt de Tracy[1659], discípulo do sensualista Condillac e chefe dos "idéologues", tão desprezados por Napoleão; mas também antecipa ideias da moderna "sociologia do saber". Atrasado parece Maine de Biran[1660]: rousseauiano e estoico solitário, como Chateaubriand, com a diferença que, em Maine de Biran, a mistura não deu um católico esteticista e sim um cristão à maneira de Pascal; é um precursor do existencialismo cristão. Atrasado parece Sénancour[1661], autor de um fastidioso romance pré-romântico: *Obermann*; mas essa obra antecipa a análise psicológica de Constant e Stendhal.

O clima espiritual desses filósofos e escritores é o de Constant[1662]; e há mais outros pontos de contato: a atitude ambígua a respeito de Napoleão e das instituições monárquicas, o liberalismo moderado, as angústias religiosas sobre o fundo de uma irreligiosidade irremediável; e o wertherismo do autor de *Adolphe*. Constant é, no entanto, tão diferente de Chateaubriand como *Adolphe* difere de *René*. Em *René*, a exposição exibicionista do "mal du siècle"; em *Adolphe*, a análise fria da própria abulia. Chateaubriand confessa-se. Constant condena-se. Constant é protestante. Talvez por isso – porque o calvinista infiel não podia contar com o perdão divino – Adolphe

fosse mais calmo, menos espetacular, mais capaz de estudar os minúsculos movimentos psicológicos que acompanham a sua inação. *Adolphe* é a obra-prima do romance psicológico entre *Les Liaisons Dangereuses* e *Le Rouge et le Noir*; um grande documento humano. Mas a importância literária de Constant não se resume só nisso. Pela segunda vez, depois de Rousseau, um suíço protestante entra na literatura francesa, aproximando-a da literatura europeia. A religiosidade livre de Constant parecer-se-ia bastante com o "protestantismo culto" de Schleiermacher, se não fosse o pré-romantismo meio inglês do suíço, que o aproxima de Chateaubriand. Constant, que traduziu o *Wallenstein*, de Schiller, e elaborou as ideias de Creutzer sobre mitologia comparada, é como que uma ponte entre Chateaubriand e os seus contemporâneos alemães; e, com efeito, colaborou na obra de fazer essa ponte, obra empreendida por sua amiga, Madame de Staël.

Madame de Staël[1663] era filha de Necker, um dos últimos ministros de Luís XVI; mas Necker era um banqueiro protestante de Genebra. Como grande dama, centro de salões literários, Staël pertence, como Chateaubriand, à França pré-revolucionária, liberal; a sua inquietação é herança do protestantismo, como a do seu amigo Constant. Os romances *Delphine* e *Corinne* continuam o sentimentalismo revoltado da *Nouvelle Heloïse*, embora as descrições de paisagens e arquiteturas italianas, em *Corinne*, lembrem mais Chateaubriand. Sentimento há muito, psicologia pouca. Parece que nenhum crítico se esqueceu de traçar a linha entre a Staël e Georges Sand; não seria menos interessante comparar *Corinne* com a *Chartreuse de Parme*. Madame de Staël é utopista do feminismo, mas não só do feminismo; na verdade, o utopismo é atitude típica de todos os emigrantes, que sempre esperam voltar. O utopismo de emigrantes criou em Madame de Staël a imagem de uma Alemanha idealizada. É mais um "clichê" da crítica comparar o livro *De l'Allemagne* com a *Germânia*, de Tácito, lembrando que essa Alemanha ideal, que será ainda a de Taine, iludiu os franceses, causando-lhes, depois, a decepção de 1870. Mas a culpa não seria de August Wilhelm Schlegel, amigo e companheiro de Staël, mero informador, cujas lições a escritora nem sempre teria ouvido ou compreendido. Na verdade Madame de Staël estava mais bem informada a respeito da literatura alemã do que a fama do livro, hoje já não lido, deixa perceber. Com efeito, o livro não podia deixar de impressionar os franceses, dando-lhes a

conhecer a literatura de Lessing, Wieland, Goethe, Schiller e Werner. Madame de Staël tornara-se, na Alemanha, discípula de Herder; assim como Herder pretendera "europeizar a Alemanha", assim a escritora suíça, fiel à "tradition médiatrice de la Suisse", pretendeu "europeizar a França", abrindo o país do classicismo aos ventos românticos de Iena. A tarefa era difícil. O tratado, escrito em francês, de August Wilhelm Schlegel contra as convenções do teatro clássico (*Comparaison de la Phèdre de Racine et de celle d'Euripide*, 1807), apenas causou indignação, repercutindo só muito mais tarde em Stendhal; a tradução de *Wallenstein* (1809), por Constant – outro suíço – não impressionou muito. Até nas traduções de obras inglesas se mantinha o gosto por expressões mais moderadas do pré-romantismo: entre 1797 e 1803, saíram cinco traduções do *Vicar of Wakefield*. Apesar de tudo, Madame de Staël conseguiu romper o monopólio do gosto classicista; e é digno de nota um movimento paralelo, o novo interesse dos franceses pelas mesmas literaturas que pareceram as mais "românticas" aos escritores de Iena, as do Sul latino da Europa.

Entre 1800 e 1812 apareceram na França nada menos do que cinco traduções da *Gerusalemme liberata*, e em 1802 uma do *Orlando furioso*, por Laborié. Creuzé de Lesser seguiu, em 1814, o exemplo de Herder, traduzindo o *Poema de mío Cid*. Um traço característico dessa fase do movimento romântico é, em toda a parte, a grande curiosidade pela literatura portuguesa: Sané traduziu, em 1808, poesias de Filinto Elísio, ao qual Lamartine dedicará uma ode, e Ferdinand Denis fez, em 1835, uma versão da *Castro*, de Antônio Ferreira. A síntese dos interesses e estudos neolatinos foi uma obra compacta, tão importante como *De l'Allemagne*: *De la littérature du midi de l'Europe*, de Sismondi[1664]: mais uma vez aparece um suíço de Genebra, iniciando os franceses nas literaturas provençal, italiana, espanhola e portuguesa.

Nesta altura é possível estabelecer, sem artifício, um paralelo perfeito entre a França e a Inglaterra. Nesta última não havia um Friedrich Schlegel nem um Sismondi, mas o interesse pelas literaturas neolatinas, diminuto no século XVIII – embora se lembre a tradução dos *Lusíadas*, em 1776, por Mickle – torna-se, de repente, muito grande. Henry Francis Cary iniciou, em 1805, a publicação da sua tradução admirável de Dante, completada até 1814; Rose deu, em 1823, o *Orlando innamorato*, de Bojardo; o próprio

Byron descobrirá o *Morgante*, de Pulci, do qual traduziu, em 1822, o primeiro canto. É de 1818 uma tradução da *Gerusalemme liberata*, por John Higgs Hunt, sugerindo a Leigh Hunt nova tradução do *Aminta* (1820), que estava esquecido desde o Barroco. Um diletante rico, Henry Richard Fox, barão Holland, publicou, em 1806, uma biografia de Lope de Vega, a primeira que foi escrita fora da Espanha, e traduziu, em 1807, duas comédias de Calderón. Não encontrou muita repercussão, talvez porque fosse mais atual o interesse pelas letras portuguesas, promovido por viajantes, como Beckford, e diplomatas, como Percy Smythe, visconde Strangford. Os ingleses já puderam ler os *Lusíadas* na tradução do pré-romântico Mickle, e Strangford juntou, em 1803, uma escolha das poesias líricas de Camões, provocando o interesse de Coleridge e a indignação de Byron, de gosto classicista impenitente. Obra realmente fundamental foram os *Memoirs of the Life and Writings of Luis de Camoens* (1820), de John Adamson; mas o nome mais famoso entre os lusófilos ingleses é o de Robert Southey[1665], também hispanista, tradutor do *Poema de mío Cid* e de romances de cavalaria. A grande obra de Southey viria a ser uma monumental História de Portugal, para a qual ele se andava documentando com tanta meticulosidade que só conseguiu escrever uma parte acessória, a *History of Brazil*, obra de pioneiro pela qual o seu nome sempre será lembrado no Brasil. A um admirador brasileiro do historiador Southey causará estranheza tanto maior o desprezo que os ingleses dedicam ao poeta Southey. Um motivo secundário desse desprezo é o reacionarismo de Southey, coroado como "poet laureate", bajulando os poderosos e ridicularizado por Byron; na verdade, havia no antiliberalismo de Southey motivos sociais, e o poeta oficial não deixou de ajudar e elogiar o poeta pouco oficial Ebenezer Elliott, autor dos *Corn-Law Rhymes*, revolucionários. Mas Southey foi, com efeito, um poeta medíocre, embora de ambição e orgulho desmesurados. O exotismo oriental ou espanhol dos seus poemas épicos, hoje já ilegíveis, é imitação infeliz do exotismo casual de Coleridge, e a sua formação literária, meio classicista, não lhe permitiu competir com o estilo coloquial da poesia de Wordsworth. Essa mesma formação classicista criou, porém, o prosador admirável que Southey é: *The Life of Nelson* é um clássico da língua. A Wordsworth e Coleridge ligaram-no, além das opiniões políticas, relações pessoais e a residência de todos eles na região dos lagos ingleses; Southey teria sido,

segundo a classificação convencional, o "terceiro" dos "Lake Poets". Mas Southey foi um espírito insular. Os dois outros, Wordsworth e Coleridge, estiveram na Alemanha; lá tinham recebido as sugestões filosóficas e literárias que lhes justificaram o abandono dos ideais revolucionários. Representam eles a reação romântica inglesa[1666].

"O maior acontecimento na história inglesa do fim do século XVIII deu-se na França", disse Chesterton. A Revolução fez tremer os fundamentos aristocráticos do reino. Foi saudada pelos intelectuais afrancesados, como Fox, pelos loucos, como Blake, e pelos utopistas, como Godwin. Contra os afrancesados reagiram outros afrancesados, aristocratas do "ancien régime", com a mordacidade da sátira classicista. Eis o papel do jornal satírico *Anti-Jacobin*, que George Canning[1667] e os seus amigos editaram. Sobre o caráter literário dessas sátiras não há dúvida: o título do poema satírico *The Rolliad*, de Ellis, lembra Pope e Charles Churchill, e Frere foi grecista, tradutor de Aristófanes. A eficiência do *Anti-Jacobin* foi efêmera; no mesmo estilo classicista, Byron zombará dos reacionários; e o próprio Canning acabará como chefe dos liberais.

O conservantismo moderno inglês foi criado por Edmund Burke[1668], o maior dos oradores ingleses. Ninguém o igualou jamais na precisão dos argumentos e elevação dos períodos clássicos; só o temperamento lhe faltava para ser o Demóstenes dos tempos modernos. Mesmo apenas lida, e um século e meio depois dos acontecimentos, a eficiência da sua defesa da causa das colônias americanas revoltadas, e do seu imenso "plaidoyer" em favor da reforma do Parlamento e dos serviços públicos é irresistível. Burke pusera sempre a sua eloquência a serviço da liberdade e de reformas razoáveis; de repente, lançou a mesma eloquência contra a causa da liberdade francesa; e o grande liberal lamentou que "the age of chivalry is gone. That of sophisters, economists, and calculator has succeeded; and the glory of Europe is extinguished for ever". Burke fora um intelectual do século XVIII, "protégé" dos aristocratas liberais, aos quais serviu no Parlamento. A revolta contra a aristocracia pôs em risco, ao seu ver, o próprio liberalismo; e Burke, ameaçado na sua existência material e espiritual, atacou a doutrina burguesa do utilitarismo racional, atacou, enfim, a própria Razão e toda a tentativa de assentar as bases do Estado em doutrinas teóricas, sem consideração pelas tradições históricas. Quanto à Revolução francesa,

Burke estava, sem dúvida, errado; havia um equívoco fatal entre os termos franceses e os termos ingleses. Os "privilégios", que significavam na França abusos aristocráticos, constituíram na Inglaterra as garantias da liberdade constitucional; o rei, que os franceses mataram, era, na Inglaterra, parte do Parlamento, e a abolição da Monarquia teria significado, na Inglaterra, a abolição do Estado. Do ponto de vista inglês, Burke era coerente: a sua doutrina da evolução lenta e orgânica, em vez das violências revolucionárias, é o resultado das experiências políticas da nação inglesa, desde 1688; tornou-se programa do novo partido conservador; mas é, na verdade, a ideologia secreta de todos os partidos ingleses, da Direita e da Esquerda. E a importância de Burke não se limita à Inglaterra. O sucesso enorme das *Reflections on the Revolution in France*, traduzidas para todas as línguas e publicadas em inúmeras edições, não se deveu apenas ao instinto de autodefesa dos reis e aristocratas e dos intelectuais que dependiam deles. Burke acabou com o racionalismo teórico do século XVIII, substituindo-o pela doutrina das forças criadoras da História e do Tempo, das tradições nacionais, do solo materno. É o Vico, o Montesquieu, o Herder da Inglaterra, o ideólogo do conservantismo historicista europeu. Com Burke, todas as nações europeias se lembraram do seu passado nacional. Tornaram-se, todas, românticas; sobretudo as nações protestantes que, quatro séculos atrás, tinham rompido com o passado e reconheciam agora, com tremor, as consequências. As nações católicas, porém, que carregaram todo o peso das tradições medievais, foram levadas a outras conclusões, revolucionárias. É neste ponto que se separam os dois romantismos: o anglo-germânico e o francês. Os poetas que realizaram poeticamente as doutrinas políticas de Burke pertenciam à *gentry* rural, àquela classe que se viu ameaçada, primeiro pela revolução industrial dos burgueses, e depois pela Revolução francesa, que começou com expropriações agrárias. Disso resultou a conversão típica destes poetas, estreando como adeptos apaixonados da Revolução, para se converterem, depois, em *tories* ortodoxos. Vêm diretamente do popularismo pré-romântico; preferiram morar longe da cidade, entre gente humilde, na região dos lagos ingleses – de onde o apelido de "Lake Poets". Parecem ingleses dos mais estreitos; não é seu mérito pessoal o que o Céu lhes deu e que tinha recusado a Goldsmith,

Macpherson e Cowper: Wordsworth e Coleridge são dos maiores gênios em toda a literatura universal.

Quem não aprendeu a viver em intimidade com a poesia de William Wordsworth[1669], ficará perplexo, ouvindo sobre ele as opiniões mais contraditórias. Keats, que não gostava de Wordsworth, considerava-o, no entanto, como grande poeta e até filósofo, ao passo que Byron o declarou imbecil. Mathew Arnold, o mais inglês dos críticos ingleses, acreditava "firmemente" que a poesia de Wordsworth fosse a maior em língua inglesa, depois de Shakespeare e Milton; e um crítico tão fino como Gosse considerava a mesma poesia como "alimento para burros". O próprio Wordsworth criou equívocos. Escreveu muito, demais, de modo que um grande número de poesias extraordinárias se encontra dispersado entre um número maior de poesias medíocres. É preciso certa indulgência para com a pessoa do poeta, mas Wordsworth fez pouco para consegui-la: a sua biografia é da mesma trivialidade que a sua cara e as suas atitudes. Percorreu a carreira típica dos "Lake Poets": começou como adepto da Revolução francesa – o drama lírico *The Borderers* é revolucionário e anarquista como os *Raeuber*, de Schiller, ou antes como a utopia do seu mestre de então, Godwin; converteu-se ao torysmo e à ortodoxia anglicana; acabou glorificando os benefícios do analfabetismo, contando a conversão de um pecador por um burro, e celebrando um *Idiot Boy*, que Byron identificou logo com o próprio poeta. No entanto, toda a poesia inglesa do século XIX é, em certo sentido, wordsworthiana: foi ele quem acabou com o estilo "elevado" da poesia classicista, ensinando a todos os poetas a falar em língua "coloquial", em inglês normal. No prefácio da segunda edição dos *Lyrical Ballads*, Wordsworth codificou a nova teoria poética, exigindo "to adopt the very language of men" e aconselhando evitar "personifications of abstract ideas" e a chamada "poetic diction". Em vez de cantar assuntos mitológicos ou heroicos, Wordsworth pretende apresentar "incidents and situations from common life"; e em nenhuma parte acredita encontrar sentimentos mais profundos e sinceros do que em "humble and rustic life". Daí a sua preferência pela poesia pastoril, que ele entende com tanto naturalismo que não recua diante de assuntos triviais e até imbecis. Assim como o conservantismo de Wordsworth se baseia na doutrina de Burke, assim também a sua teoria poética se inspirou em ideias estéticas de Burke sobre a eficiência do

mero som sugestivo das palavras, sem muita atenção ao sentido nem sequer ao sentimento: a poesia seria “emotion recollected in tranquillity”. Infelizmente, Wordsworth possui “tranquillity” de mais; grande parte da sua poesia é mera prosa em versos, e nem sequer boa prosa. Mas Coleridge, censurando a teoria de “poesia coloquial” como inexequível, já observou que Wordsworth nem sempre obedeceu aos seus próprios conselhos. Um poema como *Laodamia* é dos mais clássicos – e dos mais belos – em língua inglesa, e o propósito de prosaísmo desaparece de todo, quando Wordworth pretende poetizar ideias filosóficas. Está neste caso a *Ode on the Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, na qual a teoria platônica do saber como anamnese é invocada para recuperar a fé do poeta, quando menino, na imortalidade da alma. É extremamente difícil julgar esse poema, o mais famoso que Wordsworth escreveu, porque está nas antologias escolares e é, portanto, familiar demais a todos os críticos. A alguns, parece expressão profunda do panteísmo filosófico; para outros, é uma trivialidade superiormente metrificada – pensador não foi, decerto, quem escreveu essa ode, mas foi grande poeta. Análises modernas não deixam dúvidas com respeito ao acordo perfeito entre sentimento e expressão; e quanto à evidente incoerência do poema – o poeta precisou de quatro anos para escrever a ode – foi possível interpretá-la psicologicamente, pelas lutas íntimas na alma de Wordsworth.

Eis o ponto de partida para uma revisão geral da sua biografia e da sua obra. Só em 1916 se descobriram os documentos, revelando o que Wordsworth conseguira ocultar durante a vida toda e à posteridade: as suas relações de mocidade com uma jovem francesa, Marie-Anne Vallon, que deu à luz um filho, e que ele abandonou. Durante a vida inteira, o “gentleman” hipócrita sofreu de remorsos, em toda a sua poesia, até à última obra, *Guilt and Sorrow*, descobriram-se vestígios de uma mentalidade entre Werther e Adolphe. Wordsworth, inglês típico, não era exibicionista. Conseguiu ocultar o seu passado, na vida e na poesia também; toda a emoção “recollected in tranquillity”. Disso resulta ser a sua poesia mais profunda do que parece; segundo a definição de Morley, “to touch the depth and not the tumult of the soul”. Por isso, qualquer assunto, por mais trivial que seja, lhe serve assim como qualquer metáfora servira aos “metaphysical poets”. Mas há uma paixão secreta em muitas poesias suas, como nas famosas *Lucy*

Poems. E há uma grandeza monumental, quase shakespeariana, num "pastoral poem" como *Michael*. Sabia escrever "songs" populares –

"My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky…"

– outras vezes, a sua emoção se transfigura em grande elegia de estilo pré-romântico, como nas impressionantes *Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm*, ou no sentimentalismo de ruínas das *Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey*. Ninguém soube transfigurar, como ele, a paisagem inglesa, sóbria e melancólica (*Yarrow Unvisited*, *Yarrow Visited*); e essa poesia paisagística revela a transformação daquela paisagem pela revolução industrial. As ruínas de conventos e castelos medievais lhe servem de símbolos. Adverte – e isso parece aristocrático, medievalista – contra a "idolatry" das "rapine, avarice, expense", dos vícios burgueses, e a sua doutrina estética de uma poesia popular e bucólica é, no fundo, sentimentalismo democrático, rousseauiano. Wordsworth é grande inimigo de "l'art pour l'art". A arte é um dom do Céu, mas tem que servir à Terra. Daí o prosaísmo habitual de Wordsworth, interrompido pelos raios de grande inspiração; por isso mesmo, os seus poemas mais extensos, a autobiografia poética *The Prelude* – epopeia da realização goethiana da personalidade – e o poema contemplativo *The Excursion*, são leitura difícil e fastidiosa, mas ricos em trechos extraordinários; são verdadeiros manuais de poesia especificamente inglesa.

Os estrangeiros nem sempre sabem apreciar e admitir a grandeza do poeta inglês Wordsworth. O acesso mais fácil seria através dos sonetos – poucos poetas da literatura universal souberam empregar com tanto gênio essa forma meio artificial, para exprimir, com a maior liberdade, todos os sentimentos e pensamentos possíveis, um verdadeiro mundo de poesia: sentimentos de harmonia e desarmonia entre alma, vida e Universo ("It is a beauteous evening...", "The World is too much with us...", "Why art thou silent..."); sentimentos do patriotismo mais elevado (*Composed Upon Westminster Bridge*, "Great men have been among us...", "Milton! Thou

shouldst be living at this hour…”, *Thought of a Briton on the Subjugation of Switzerland*); grandes visões históricas (*On the Extinction of the Venetian Republic*, *To Toussaint l’Ouverture*); enfim, os 102 *Ecclesiastical Sonnets*, que acompanham a história inteira da Igreja inglesa, e entre os quais se encontra o cume dessa sua arte: *Within King’s College Chapel*, *Cambridge*; e os 34 sonetos sobre o River Duddon, com o verso final:

“We feel that we are greater than we know.”

É a autodefinição de Wordsworth. A nós, ele aparece cada vez maior. Da *tranquillity* mais clássica até ao simbolismo mais mágico, ele tem tudo. Nos últimos decênios, os críticos e poetas mais avançados proclamam a glória de Wordsworth, ao passo que Byron, tão mais famoso durante o século passado, já é cada vez menos lido. Wordsworth é um inglês típico: não se abre logo. É preciso conquistar a intimidade com a sua poesia, para saber que os seus versos simples e “coloquiais” encerram algo do “unerring light”, e que esse poeta, tão pouco “filosófico”, é uma voz do

“Wisdom and spirit of the Universe”;

mas também da

“Still, sad music of humanity.”

Wordsworth era inglês demais para receber muita influência estrangeira. A viagem à Alemanha, que fez em companhia de Coleridge, só serviu de antídoto contra o “veneno francês”. Os outros poetas ingleses da época, “Lake Poets” ou não, distinguem-se de Wordsworth justamente pelas influências alemãs que receberam[1670]. Scott formou o seu medievalismo traduzindo baladas de Buerger (1796) e o *Goetz von Berlichingen*

(1799); Byron admira a grandeza de Goethe. Shelley aprende na nova literatura alemã o emprego romântico de símbolos gregos.

O grande mediador entre a Alemanha e a Inglaterra – mas, de longe, não só isso – é Coleridge[1671]. A sua tradução de *Wallenstein*, que saiu no mesmo ano que o original, é mais do que uma tradução – uma obra de arte independente, sem possibilidades no palco, mas um monumento da língua inglesa. O seu panteísmo místico, mistura estranha de elementos de Platão e Spinoza, vem de Schelling. As suas teorias literárias estão influenciadas por August Wilhelm Schlegel, e em parte coincidem, sem influência direta, com ideias de Friedrich Schlegel. A formação alemã de Coleridge separa-o de Wordsworth; mas não basta, de maneira alguma, para explicar as suas qualidades particulares. Coleridge é a figura mais ambígua, mais misteriosa da literatura inglesa, um Proteu que escapa a todas as definições; até hoje existem apenas interpretações parciais e insuficientes da sua vida e da sua obra. O único meio de aproximar-se do seu gênio é a exposição metódica dos fatos da sua existência.

A vida de Coleridge apresenta certas analogias com a do seu amigo Wordsworth: um revolucionário convertido à ortodoxia política e eclesiástica, vegetando, depois, durante decênios, em letargia estéril. O caso de Coleridge é mais grave, porque a sua natureza boêmia não chegou nunca a exercer atividades regularizadas; afinal, entregou-se ao ópio, e as nuvens do entorpecente parecem escurecer, até hoje, o seu retrato. Homem sem energia e sem vontade, fragmentou-se inteiramente: a sua obra poética cabe num pequeno volume, e a sua obra crítica está conservada, principalmente, em esboços ou em notas feitas por amigos. Mas se isso é fragmento, é o fragmento mais precioso em língua inglesa. Após o classicismo retórico de *France*: *An Ode*, na qual renunciou às ilusões revolucionárias, encontrou o seu tom próprio: uma música etérea, que parece exprimir todos os mistérios do Universo, mas que escapa a qualquer interpretação racional, dissolvendo-se em pura música verbal. Assim são o *Hymn Before Sunrise, in the Vale of Chamouni*, *Frost at Midnight*, *Dejection*, e *Youth and Age*. Coleridge empregou a mesma magia verbal para tornar verossímeis os milagres e superstições medievais, nas duas grandes baladas *Christabel* e *The Rime of the Ancient Mariner*, esta última, sobretudo, uma obra-prima de “frisson” romântico; a crítica “alegorista” do *New Criticism* descobriu atrás

das metáforas empregadas nessa obra a mesma filosofia que é a de Coleridge como crítico e pensador metafísico. O cume da poesia de Coleridge é o pequeno poema *Kubla Khan*, *a Vision*, uma visão mágica do Oriente, inspirada pelo ópio; o alfaiate que veio interromper-lhe o sonho, de modo que Coleridge nunca mais encontrou meio para terminar o poema, deve ter sido o próprio Diabo do prosaísmo. Isso é já quase tudo; e justifica a opinião de Swinburne: "As a poet, his place is indisputable; it is high among the highest of all time". Coleridge é, muito antes dos tempos dos simbolistas, o maior poeta simbolista da literatura inglesa.

Contudo, a sua importância ainda é maior como crítico literário. As suas conferências sobre Shakespeare, outros dramaturgos elisabetanos e Milton, conservadas infelizmente só em notas, criaram a interpretação moderna das obras literárias como estruturas coerentes e independentes da realidade, nas quais o conjunto explica as partes, e vice-versa. A *Biographia Literaria* é a maior obra de crítica literária inglesa: a distinção entre a *imagination* criadora e a *fancy* arbitrária e ilusória; a exigência da "suspension of disbelief", para compreender e apreciar obras que exprimem crenças e filosofias alheias às nossas; e a definição da poesia como expressão de um equilíbrio, como resultado de uma tensão dialética entre impulsos contrários na alma do poeta, e daí a definição da poesia como ambiguidade – são ideias hoje familiares a todos – embora não indiscutidas – porque a crítica literária dos I. A. Richards, Empson, T. S. Eliot, Cleanth Brooks se baseia nelas. Na *Constitution of Church and State* revela-se Coleridge como discípulo de Burke e filho fiel da Igreja anglicana; mas não é um Tory comum, e a sua ortodoxia é meio duvidosa. *Aids to Reflection* foi a obra pela qual pretendeu dissipar essas dúvidas, procurando uma solução entre o cristianismo e a filosofia schellingiana, distinguindo entre dois instrumentos epistemológicos: "Reason", a faculdade lógica, e "Understanding", a faculdade de intuição. Coleridge é o precursor de Newman, Bergson, dos modernistas católicos, da "psicologia do entendimento", de Dilthey. Coleridge é um disseminador de ideias.

Toda a sua obra, pequena e imensa, pode ser considerada como o sonho rápido e iluminador de um gênio, antes de se deitar, dormir para sempre. Como sonho, está sujeita às regras da interpretação psicanalítica, que no caso de Coleridge já forneceu algumas explicações satisfatórias: deixa

entrever a fonte de natureza desultória do seu modo de pensar e da sua magia verbal. Mas o "aproach" psicológico não diminui (nem enaltece) o valor das suas ideias, nem lhes determina o lugar na história da literatura. A obra de Coleridge é um "compromisso" singular entre a "Lake Poetry" e o romantismo de Iena. De Iena lhe vieram o medievalismo e o conceito da poesia como milagre místico; eliminando desse conceito a parte da "fancy" arbitrária dos esteticistas alemães, Coleridge chegou a estruturas poéticas bem definidas, que podem ser aceitas, sob condição da "suspension of disbelief". Daí o "frisson" irresistível das suas visões e baladas, até à verdade permanente das suas invenções mais estranhas: o *Ancient Marines* pode ser, hoje, objeto de estudos de mitologia comparada. Coleridge criou uma nova província, no mundo das ideias poéticas. Contudo, o inglês não se perdeu nas nuvens. Reconheceu a tensão íntima em qualquer obra de homem, distinguiu as fontes da inspiração celeste e da inspiração sensual, ligou o Céu à Terra, reunindo-os na casa comum de um Estado teocrático ou Igreja visível, e que não era, afinal, senão a Inglaterra com o seu rei, parlamento, ministros, bispos, usinas, neblinas e lagos, e, à beira dos lagos, este "lake poet", um "anjo caído para a terra inglesa", vestido de roupão, mas dispondo do cachimbo de ópio para se lembrar – um Platão inglês – de sua verdadeira pátria, do reino das ideias imortais.

Coleridge é uma figura singular; Wordsworth, como poeta de gênio, não foi menos singular. Mas como homens de letras não distam muito do terceiro dos "Lake Poets", que a "fable convenue" lhes associa: o medíocre Southey. Neste sentido menor, "Lake Poetry" não é uma singularidade inglesa. "Lake Poets", poetas mais ou menos cristãos, mais ou menos medievalistas, poetizando em "linguagem coloquial" assuntos nacionais e populares. "Lake Poets" assim há em toda parte, entre 1800 e 1830. Até hoje, essa raça ainda não se extinguiu de todo, mas só naquela época aparecem, entre esses poetas de álbum para moças, um Eichendorff ou um Lamartine.

Estes, decerto, são exceções, mas nem todos são tão ruins como Erasmus Darwin, o poeta didático de *The Botanic Garden* (1789/1792) – o mérito principal deste "poeta" é o de ter sido avô de Charles Darwin – ou William Lisle Bowles, cujos *Sonnets* (1789) sugeriram a Wordsworth o uso dessa forma, então meio esquecida. Um autêntico "Lake Poet" é o irlandês Thomas Moore[1672], cujas *Irish Melodies*, *lieds* populares, ainda vivem em

simbiose com melodias de Schumann e outros compositores; o seu pomposo poema oriental, *Lalla Rookh*, situado, um tanto, entre Coleridge e Shelley, e então muito celebrado, está hoje esquecido.

Na Alemanha houve vários "Lake Poets", e os historiadores da literatura alemã acharam por bem reuni-los em um grupo geográfico: a "escola da Suévia", na qual encarceraram até o infeliz Lenau, byronista e exotista, só porque morou alguns anos em Stuttgart. Tampouco pertence àquela "escola" o suevo nato Moerike, grande poeta de outra estirpe. O "Lake Poet" suevo ou "Wordsworth alemão" – sem o gênio – é Uhland[1673], doce cantor de "lieds" sentimentais e patrióticos e autor de excelentes baladas históricas, medievais ou fantásticas. Todo alemão culto está aborrecido com esse poeta, que enche as antologias escolares e é muito considerado entre os nacionalistas com ou sem formação universitária. Não convém, no entanto, esquecer o mérito da sua linguagem poética, que Hebbel assinalou: uma linguagem "coloquial", realista, sóbria, precisa, na época de artifícios pós-classicistas e nebulosidades pós-românticas. Algumas das suas baladas merecem ser relidas depois dos anos de escola.

O lado fantástico da "Lake Poetry" é representado por Justinus Kerner[1674], que trata com preferência de espectros; estava acostumado a isso, como médico e propagandista da sonâmbula Friederike Hauffe, da famosa "visionária de Prevost". Esse amigo de Uhland teve o que faltou a quase todos os "Lake Poets": senso de humor.

Outro país cheio de "lagos" poéticos foi a idílica Dinamarca. A Christian Winther[1675], autor das popularíssimas poesias amorosas *Til Een* e de um pequeno poema épico "Hjortens Flugt" ("A Fuga do Cervo"), de um encanto realmente "romântico", chamaram "trovador em forma byroniana", porque Byron havia popularizado na Europa inteira aquele gênero de poemas narrativos. Mas Winther não tem nada de Byron; é o Thomas Moore dinamarquês. Poul Martin Moeller[1676], o poeta dos estudantes alegres ou melancólicos, um dos mais queridos em língua dinamarquesa, lembra Eichendorff; mas a sua língua é mais realista, e a sua luta de crítico literário contra o "estilo afetado" faz pensar em Wordsworth. A mesma observação é sugerida pelo poeta holandês Staring[1677] que ocupa, na história literária da sua pátria, um lugar muito honroso: foi o primeiro que rompeu a

eloquência pomposa dos Bilderdijk e Da Costa. O seu realismo poético preparou os caminhos da renascença literária de 1880.

Também em outras partes, a "Lake Poetry" prestou o mesmo serviço de renovar a língua poética, continuando, nisso, a obra do pré-romantismo. O idílio *Wieslaw*, do poeta polonês Brodzinski[1678], inspirado diretamente pelo classicismo de *Hermann und Dorothea*, saiu meio romântico, meio realista, como as poesias bucólicas de Wordsworth. A língua poética de Brodzinski será a de Mickiewicz. Papel semelhante desempenhou Chukovski[1679] na Rússia; foi tradutor de Thomas Moore, Uhland e dos poemas narrativos "lakistas", de Walter Scott. Também traduziu baladas de Buerger, Goethe e Schiller, o *Cid* segundo a versão alemã de Herder; e o seu gosto era tão "católico" que incluiu Gray e Fouqué ao lado de Byron. Mas o seu gênero predileto foi mesmo a balada de estilo alemão-inglês; e uma versão livre da *Lenore*, de Buerger, a *Ludmila*, saiu como sua obra-prima. Chukovski criou a língua poética de Puchkin e Lermontov. Seu papel na história da literatura russa é de primeira ordem.

Entre as nações protestantes, a poesia "lakista" é bastante inofensiva; entre os católicos é que começam a surgir as dificuldades, que já se adivinharam em Coleridge, anglo-católico "avant la lettre". A "Lake Poetry" não é bem possível sem a doutrina política de Burke: as mesmas forças orgânicas da raça e do solo que criaram o Estado inglês criaram também as tradições populares e a poesia nacional. A teoria é herderiana, no fundo; na Alemanha protestante, a tradução das *Reflections*, por Gentz, amigo de Adam Müller, foi saudada como um livro alemão, e a sociologia romântica dos conservadores inspirar-se-á nos mesmos princípios. Já entre os alemães católicos, porém – não entre os convertidos como Adam Müller e Friedrich Schlegel, mas entre os católicos natos e autênticos – surgira a contradição entre aquele nacionalismo cristão e o universalismo católico. A paz pública, imposta pelo absolutismo e pela censura da Restauração, não permitiu discussões; e os católicos alemães, cujo sentimento nacional foi sempre suspeito aos seus patrícios protestantes, dilaceraram-se em lutas íntimas, às vezes trágicas. Fizeram tudo para guardar o seu segredo, e em certos casos essa ambiguidade talvez fosse, segundo a teoria de Coleridge, a fonte da grande poesia. Mas não foram bem compreendidos, e à crítica moderna custou muito revelar-lhes a verdadeira significação.

Eichendorff[1680] é um dos mais populares entre os poetas alemães, o poeta dos *lieds* para estudantes viajeiros, alegres e enamorados, o poeta da saudade do Sul, da Itália, tão frequente na Alemanha. Se ele não fosse aristocrata silesiano, os historiadores tê-lo-iam classificado como membro da inofensiva "escola da Suévia". Distingue-se, porém, de um Uhland pela falta do elemento narrativo em sua poesia, pela maior pureza e espontaneidade do seu lirismo. É, decerto, um dos muitos que imitam a poesia popular alemã, descoberta por Brentano e Arnim e apresentada na famosa coleção *Des Knaben Wunderhorn*. E, assim, Eichendorff é geralmente definido como poeta popular da primavera, das florestas, das viagens a pé, da saudade do Sul. "In einem kuehlen Grunde…", "Laue Luft kommt blau geflossen…", "Es schienen so golden die Sterne…", todo alemão conhece de cor esses *lieds* e o mundo os conhece através das composições congeniais de Schumann. Acontece, porém, que não se trata de simples *lieds*. A música da língua e o sentimento da natureza harmonizam-se de tal modo que se pode dizer, sem exagero: essas pequenas composições são do número das poesias mais perfeitas, das mais puras em língua alemã. Nada de ingenuidade; e a aparente monotonia dos motivos poéticos revela antes uma intenção muito certa.

Em primeira linha, é uma intenção social. Os mais belos daqueles *lieds* estão insertos na novela *Aus dem Leben eines Taugenichts*, história engraçada de um poeta nato, tipo boêmio que não arranja nada na vida, e que encontra, no entanto, nas colinas perto de Viena – transfiguradas em país de poesia – jardins, castelo e noiva. Um conto de fadas sem fadas, expressão saudosista, bem da época da Restauração, de uma vida puramente estética, sem responsabilidades sociais. É uma reação aos terrores das guerras napoleônicas e sobretudo da Revolução. No romance *Ahnung und Gegenwart*, romance de artistas românticos, parecido com o *Franz Sternbald*, de Tieck, já se discutem os problemas sociais. Por isso, Eichendorff foi definido como "o último romântico", o que não está certo, nem sequer cronologicamente. É um aristocrata rural em tempo de revolução industrial, já iniciada na Silésia: é um "Lake Poet". Mas é católico; e o grande conflito da sua vida deu-se com o Estado prussiano, absolutista, violando os direitos da Igreja romana. O católico Eichendorff não pôde aderir ao conservantismo burkiano. Também não desconhecia a outra tentação romântica, a das

forças místicas. No conto “Das Marmorbild”, simbolizou esse conflito, narrando uma sinistra lenda medieval, à qual aludem várias poesias suas: o noivo que abandona a amada, para seguir uma mulher pálida de beleza fascinante, que é, na verdade, uma estátua da deusa pagã Vênus, que o levará para o Inferno. Aquela harmonia entre música verbal e sentimento da natureza não é um presente do Céu a um poeta leve; é grande arte, resultado da disciplina verbal mais estrita. Não é casualmente que quase toda a poesia de Eichendorff é noturna, e que “frissons” místicos e míticos aparecem com frequência. Entre os poetas “lakistas” é Eichendorff o trágico secreto.

O comentário dessas afirmações é a poesia de Annette von Droste-Hülshoff[1681], a maior poetisa alemã, filha de uma grande família aristocrática da Vestfália; não encontrando amor nem compreensão, levou uma vida solitária, entre excursões na Natureza selvagem e rezas na igreja, tornando-se cada vez mais sensível e cada vez mais histérica. Não foi grande artista; não sabia traduzir, senão em versos duros, as sensações inéditas que sentiu nas noites frias, à beira dos lagos e em florestas misteriosas; e a simplicidade popular das suas poesias religiosas lhe convinha muito para ocultar as graves dúvidas que a assaltaram; mas às vezes a sua expressão, sempre pesada, torna-se carregada de termos místicos lembrando os visionários medievais. A sua maior obra é o poema narrativo “Die Schlacht im Löner Bruch” (“A Batalha de Loen”); mais uma vez, o gênero deu oportunidade a confusões absurdas com o byronismo. Na verdade, trata-se de uma visão assustadora da história regional da sua terra, do fim dos grandes senhores. Visão sinistra que a atraiu tanto como os fantasmas noturnos no pântano, reminiscências da mitologia germânica. Annette von Droste-Hülshoff foi – como muita gente da sua terra vestfálica – uma visionária.

Conflitos semelhantes surgiram entre os católicos de língua latina; apenas lhes faltavam os resíduos da mitologia germânica, substituídos por outro “paganismo”, mais recente, o liberalismo do século XVIII; e a atmosfera do ambiente era menos calma, mais politizada. Os “lakistas” franceses são católicos liberais, chocando-se com um antiliberalismo absolutista, não burkiano, mas racionalista, obra de outros “gentlemen” rurais que se defendem contra a Revolução e a burguesia. Wordsworth e Coleridge foram poetas e doutrinadores ao mesmo tempo. Poetas “lakistas” como Lamartine e Herculano chocam-se com doutrinadores “lakistas” como De Maistre e

Donoso Cortés. O conflito explodiu em Lamennais, levando diretamente ao romantismo revolucionário.

Existe[1682] oposição entre o romantismo político dos reacionários alemães, de inspiração herderiana, como Adam Müller, e, por outro lado, a "sociologia da restauração", inspirada em princípios clássicos e universalistas, cujos representantes principais seriam De Maistre, Bonald e Donoso Cortés. A oposição não é absoluta: Burke, o mestre da Contrarrevolução, não deixou de influenciar os latinos; e não é possível ignorar as raízes místicas do pensamento de De Maistre. Apesar do rigor lógico das suas deduções e do seu estilo De Maistre continua a ser uma figura ambígua.

Joseph De Maistre[1683], como escritor, foi definido, por Thibaudet, como "gentilhomme de province", e essa definição lembra imediatamente os "lakistas". A situação e atitude de De Maistre em face da Revolução burguesa são como as de um aristocrata da Inglaterra patriarcal, ameaçado pela revolução industrial; e não é só isso. De Maistre fora maçom, naquela época em que a maçonaria se confundiu com seitas ocultistas de fins utópicos, humanitários. O maçom De Maistre devia ter compreendido (e desprezado, por orgulho aristocrático) os ideais de Godwin, pelos quais o jovem Wordsworth e o jovem Coleridge se entusiasmaram. Ao misticismo schellinguiano de Coleridge correspondem as relações de De Maistre com o místico Louis Claude Saint-Martin, admirador de Jacob Boehme, sonhando com uma "Terceira Igreja" invisível, como fim providencial da História. De Maistre também é providencialista; só podia compreender o acontecimento diabólico da Revolução se ela estivesse prevista nos desígnios da Providência divina. As *Considérations sur la France* divergem, no entanto, fundamentalmente das *Reflections on the Revolution in France*, de Burke; De Maistre tem a cabeça clássica. Uma organização tão frágil e sempre ameaçada como o reino terrestre não lhe parece bastante garantida pelos instintos nacionais e por tradições variáveis. Precisa de princípios certos, de um poder "moderador" acima das flutuações históricas, e encontra-o no Papado, identificando a Igreja visível de Roma com a Igreja invisível de Saint-Martin. Separando-se de Roma, a monarquia francesa estava perdida. O galicanismo é o pecado original da França cristianíssima, destinada, no entanto, a ser a teocracia-modelo. Poder temporal e Poder espiritual só vivem em simbiose: é a aliança da Inquisição e do Patíbulo. De Maistre tira,

com lógica implacável, as conclusões das *Soirées de Saint-Pétersbourg*, tão eloquentes como cruéis, celebrando a guerra e o carrasco como instituições cristãs. De Maistre virou espantalho. Contudo, Thibaudet lembrou bem que a inegável grandeza do escritor De Maistre reside nas suas cartas particulares, e ali se revela o "gentilhomme de province", um poeta "lakista" em prosa.

A tarefa de sistematizar o providencialismo reacionário coube a dois outros "gentilhommes de province": Bonald[1684], o "escolástico da Reação", e o espanhol Donoso Cortés[1685], orador fogoso, em que certo misticismo histórico, de origem agostiniana, contrastando a Cidade de Deus com as cidades terrestres, se veste das dobras de uma eloquência ciceroniana – e apocalíptica. Aí já não se pode falar, de modo algum, em romantismo. O romantismo estava do outro lado da barricada, com Lamennais e os poetas.

Quanto a Lamennais[1686], ao qual o catolicismo francês deveu uma renovação gloriosa, é de importância primordial conhecer as fontes da sua fé tradicionalista; só assim será possível explicar a sua apostasia sensacional, depois de tantas lutas apologéticas. Recentemente prestou-se muita atenção às analogias entre a *Esquisse d'une philosophie*, de Lamennais, e as ideias de Saint-Martin, na tradução da *Morgenroete im Aufgang*, de Boehme; Lamennais, como De Maistre, teria identificado a "Terceira Igreja" com a Igreja de Roma, mas, desiludido depois pelas realidades políticas, teria separado os dois conceitos, abraçando a Igreja democrática e socialista do futuro. Seria um De Maistre às avessas. Parece uma "vaticinatio ex eventu"; a *Esquisse d'une philosophie* é de 1841 a 1846, escrita muitos anos depois da apostasia, e pretende antes justificar o passo já dado. O tradicionalismo de Lamennais – muito diferente do teocratismo do martiniano De Maistre – é uma aplicação das ideias de Burke sobre a tradição histórica, ao dogma; assim como o Estado se baseia nas tradições nacionais, assim também o dogma se baseia nas tradições eclesiásticas. Lá os cidadãos, cá os fiéis sustentam o peso da História; e cá e lá eles exigirão, um dia, a responsabilidade e o poder. Em De Maistre, a Providência fala pelo Papa; em Lamennais, pela "volonté générale". Os inimigos ortodoxos de Lamennais pretenderam sempre filiá-lo a Rousseau; mas além de certa semelhança dos temperamentos não existe prova disso. Lamennais é, como todos os românticos franceses, discípulo de Rousseau, mas discípulo indireto,

através de Chateaubriand, ao qual deve a eloquência exuberante do *Essai sur l'indifférence* e o grande tom bíblico das *Paroles d'un croyant*. Em Chateaubriand, no *Génie du Christianisme*, já está o tradicionalismo inteiro, a veneração das coisas antigas do cristianismo, belas porque antigas. Lamennais, pessoalmente, não foi um esteticista e sim uma natureza de profeta, falso profeta, aliás, porque o verdadeiro profeta não é nunca tão pessoal; apostatou; a sua propaganda democrática já não pertence ao ciclo do primeiro romantismo. Mas a sua repercussão como escritor tradicionalista agiu no sentido da religiosidade estética ou do esteticismo religioso. O tradicionalismo, abstraindo de muitos rigores da doutrina católica, parecia atenuar o dogma, facilitar uma religiosidade mais vaga e sentimental, quase como a dos protestantes. Uma religiosidade de "Deus na Natureza", uma religiosidade "lakista", que será a religião dos "Lake Poets" da França[1687].

"Enfin Lamartine vint" – uma poesia elegíaca, virgiliana. O pré-romantismo francês, transformando-se no romantismo "lakista", tinha que evitar as reminiscências clássicas, procurar outra atmosfera. Parny[1688], natural da Ilha de Bourbon – atmosfera de Bernardin de Saint-Pierre – não vive na história como autor da graciosa epopeia herói-cômica *La guerre des dieux*, bem século XVIII, e sim pela ideia de Sainte-Beuve de lembrá-lo entre os precursores de Lamartine, como poeta elegíaco das *Poésies érotiques* e *Chansons Madécasses*, de sensualidade idílica e tristeza tropical. Pode-se acrescentar que Parny procurou mesmo novos ambientes poéticos: em *Isnel et Asléga*, chegou ao escandinavismo ossiânico. Mais um passo, e descobrir-se-á a poesia da província francesa, que já respira, fracamente, em Millevoye[1689], o poeta sentimental das "Chutes des feuilles" e do idílio *Emma et Eginnhard*. A inspiração poética de Millevoye, passando pelo sentimentalismo rousseauiano do Chateaubriand de *René*, e pelo clima religioso que Chateaubriand e Lamennais criaram, e mais alguma influência do "lakista" Thomas Moore, e todos esses elementos reunidos em um autêntico "gentilhomme de province", dar-nos-ão bem um "Lake Poet" francês: com efeito, assim se poderia construir a imagem do autor do *Lac*, de Lamartine; ou antes a imagem convencional desse grande poeta.

Lamartine[1690] é um poeta muito grande, um dos maiores e mais puros da língua francesa. Um dos poucos grandes poetas que conseguiram o sucesso merecido; o que não exclui, aliás, as injustiças da posteridade. Delas,

o próprio sucesso foi, no caso de Lamartine, o culpado: um “Lake Poet”, encarregado, pelo destino, de reformar uma literatura e representá-la perante a nação. Lamartine foi posto à prova, num sentido que não era o sentido da sua poesia. O seu primeiro volume, as *Premières médidations poétiques*, abriu uma nova época da literatura francesa; depois, as evoluções e revoluções da França levaram o autor até à chefia do Estado. Mas a carreira pública de Lamartine foi um fracasso completo. Não sabia agir, porque não tinha nada que dizer. Lamartine deu à poesia francesa uma nova sensibilidade e um novo verso; mas não deu à literatura francesa nenhuma nova ideia, a ponto de ele mesmo se confessar “incapaz de pensar”. E as suas atitudes públicas, como royalista católico, depois como liberal, e enfim como republicano revolucionário, eram sempre sinceras e generosas, mas sempre erradas, a ponto de levar a desilusões e fracassos. Lamartine não era um pensador nem um homem de ação, num momento histórico que exigiu o pensamento e a ação. Daí a tentativa dos críticos do século XIX de explicar biograficamente o fracasso do poeta, em vez de reconhecer, pela eliminação do elemento biográfico, a pureza da sua poesia. Produziram uma biografia estilizada; a vida de um adolescente ossiânico, poeta de sucessos mundanos, diplomata elegante, parlamentário de eloquência retumbante, revolucionário espetacular, e, enfim, um velho pobre e esquecido. Dessa biografia tiraram os traços de um retrato falso de Lamartine, reduzindo a sua poesia aos elementos que podiam ilustrar a biografia. Como fonte da sua inspiração aparece “le vallon de mon enfance”, vale sombrio e melancólico, escurecido pelo “On dit qu’il faut mourir”, iluminado por amores de adolescente e o sentimento vago da presença de Deus. Lamartine teria sido um Byron sem revolta, um Musset sem frivolidade; é retratado como um “élegant” fatigado, olhando para o céu e para o espelho, fazendo versos de álbum para as mocinhas dos “pensionnats”; versos, aliás, que o “aumônier” pode aprovar sem escrúpulos. Deste modo, explica-se o fracasso da vida pela fraqueza da poesia. Toda a poesia de Lamartine seria só “un soupir mélodieux” – mas, se fosse apenas isso, já teria experimentado a morte do seu *Poète mourant*:

“Moi je meurs, et mon âme, au moment qu’elle expire,

S’exhale comme un son triste et mélodieux”.

Mas a poesia de Lamartine não morreu, e não morrerá tão cedo. Admite-se a pobreza de ideias nos seus versos harmoniosos, bem construídos, o que seria herança do classicismo, assim como em Chateaubriand; admite-se, nas obras mais ambiciosas, poemas narrativos à maneira de Byron como *Jocelyn* e *La chute d’un ange*, a falta de composição e, às vezes, a falta de bom-senso. Admitem-se as influências: o clima moral e religioso da poesia de Lamartine é o de Chateaubriand, do *Génie du Christianisme* e de *René*, modificado depois pela melancolia pensativa de *Child Harold’s Pilgrimage* e o desespero de Byron. Mas Lamartine não é um Chateaubriand de província, nem um Byron de colégio de moças, nem a síntese dos dois. O poema narrativo da época não é só o gênero de Byron, mas também o gênero de Wordsworth, de Southey, de Thomas Moore; e a tradição poética francesa não se limita aos versos vazios dos classicistas. Foi preciso restaurar aquele retrato antigo do poeta.

Lamartine, por mais paradoxal que pareça, não é muito lido: é lido nas antologias, das quais as suas composições grandes estão excluídas pelo tamanho. Assim se conhece apenas o Lamartine das *Premières méditations*: o autor de *Isolement*, *Vallon*, *Lac*, *Automne*, poesias harmoniosas, um pouco triviais, cujo sucesso se explica pela ausência absoluta de poesia lírica na literatura francesa durante dois séculos; o lirismo modesto daquelas primeiras poesias já foi um acontecimento histórico, uma revelação. Mas Lamartine não parou ali. A sua evolução é bastante rica em surpresas, não “sensacionais”, mas de profundidade. As *Nouvelles méditations* continuam com composições, mais elaboradas, do primeiro tipo (*Le Crucifix*, *Le poète mourant*, *Les Étoiles*) e algumas evidentemente superiores (*Les Préludes*, *Ischia*). Eis o Lamartine ao qual se dá – desde Sainte-Beuve – o apelido de poeta virgiliano. Mas Lamartine tampouco parou ali. Devemos a Thibaudet e a poucos outros leitores atentos de Lamartine a observação de que o cume da poesia lamartiniana está no terceiro volume: *Harmonies poétiques et religieuses*. Não é possível excluir da crítica da poesia um elemento subjetivo, do gosto pessoal. Lamartine não é do tipo Villon-Verlaine-Apollinaire; nem pertence ao outro tipo de poesia francesa, caracterizado pelo nome de

Baudelaire. Nem todos gostarão da sua poesia religiosa, embora todos tenham que admitir a grandeza, solitária na poesia francesa, de odes como "Hymne de la Nuit", "Bénediction de Dieu dans la Solitude", "Paysage dans le Golfe de Gênes" e, sobretudo, "Hymne du Soir dans les Temples". São – a expressão é do próprio Lamartine – "sacrés concerts" de um grande artista que transforma o Universo inteiro em orquestra e sinfonia em louvor de Deus, lembrando Fray Luis de León: "... el son sagrado con que este eterno templo es sustentado". Às vezes Lamartine evoca expressões da liturgia, às vezes a eloquência dos profetas do Velho Testamento; e à luz das palavras litúrgicas – do "Introibo" – desaparece o chamado sentimentalismo de Lamartine:

> "Quand ta corde n'aurait qu'un son,
> Harpe fidèle, chante encore
> Le Dieu que ma jeunesse adore;
> Car c'est un hymne que son nom!"

E o sentido profundo da evolução coerente da poesia de Lamartine seria: do advento virgiliano, através da profecia bíblica, até o "Ite, Missa est".

A posição de Lamartine é diferente, vista de dentro ou de fora, na literatura francesa ou na literatura universal. Lamartine terminou o processo da transformação da prosa poética de Bossuet, Buffon, Rousseau e Chateaubriand em poesia poética. O autor daqueles grandes hinos católicos é algo como o Bossuet da poesia. É o restaurador da poesia lírica na França; apenas, é preciso restituir o sentido pleno, histórico, ao apelido "restaurador". Num país em que, durante dois séculos, se consideravam como poesia os exercícios de metrificação – prosa enfeitada pelas rimas – a tradição poética estava interrompida. A renovação só podia começar, modestamente, com os temas permanentes do lirismo subjetivo: natureza, amor, melancolia, noite, Deus. Não se precisava de uma revolução completa do verso – o verso de Lamartine aproxima-se muito ainda do verso classicista – porque não se tratava de uma revolução, e sim de uma restauração: no primeiro Lamartine nota-se algo da religiosidade sentimental de Fenélon; depois, por mais

blasfema que pareça a lembrança, não é de todo inútil comparar os seus hinos com os de Jean-Baptiste Rousseau e Le Franc de Pompignan. Talvez fosse justo procurar ainda mais atrás as fontes de inspiração de Lamartine: deu à França o que o século XVII não lhe pudera dar: algo como uma grande poesia barroca. No país da tradição poética interrompida, os contemporâneos não sabiam explicar a singularidade da poesia de Lamartine, senão alegando influências alheias, de Chateaubriand, de Byron. Visto no panorama da literatura universal do começo do século XIX, Lamartine não é discípulo do primeiro nem do segundo. Até as suas fraquezas, a imprecisão do pensamento e da expressão do pensamento, lembram os "Lake Poets", entre cujas obras não causaria estranheza encontrar *Jocelyn* e *La chute d'un ange*. Um "Lake Poet" também é Lamartine, "gentilhomme de province". Não possui a riqueza poética de Wordsworth nem a profundidade metafísica de Coleridge; mas é superior a ambos pela pureza musical, virgiliana, da sua expressão. Lamartine tinha algo a ensinar aos simbolistas; e ressuscitou, quando eles aprenderam o que é "poésie pure".

A poesia de estilo lamartiniano, mal compreendida e mal interpretada, continuou a levar na França uma vida modesta e provinciana. Escrita por poetas que foram e ficaram provincianos até mesmo quando viveram em Paris, como Rességuier[1691], romântico da primeira hora, intimista delicado; ou Hyacinthe de Latouche[1692], poeta de grande talento não plenamente realizado, ao qual se deve a edição das poesias de Chénier. Algo diferente é Ulric Guttinguer[1693], cuja intensa crise religiosa lembra o clima espiritual dos "lakistas"; e no mesmo sentido se distingue Marceline Desbordes-Valmore[1694]. Os elogios sinceros de Sainte-Beuve não lhe podiam poupar a fama de poetisa para mocinhas, uma espécie de sub-Lamartine feminino; mas era uma grande mulher, grande no sofrimento, e algo dessa grandeza transfigurou-se em versos admiráveis. Até em peças antológicas, conhecidas demais, Robert de Montesquiou soube descobrir alusões e aliterações secretas e uma música verbal, que se tornou cara aos simbolistas. Eis uma exceção. Os lamartinianos da província, em geral, antes lembram Millevoye: assim o desgraçado Hégésippe Moreau[1695], em que se encontram no entanto, alguns versos de sabor simbolista – não é casualmente que esse fenômeno se repete entre os discípulos e imitadores de Lamartine. A nota

regional é representada pelo bretão Brizeux[1696]: os seus versos, muito musicais, admirados por Leconte de Lisle, foram considerados como antecipações do Parnasse. Mas nenhuma comparação honrosa saberá revificar a memória de Laprade[1697], poeta dos colégios eclesiásticos, representando o fim de um mundo poético a que não se pode chamar exausto, porque fora sempre pobre.

A obra dos poetas lamartinianos tem caráter marcadamente apolítico. Esse abstencionismo explica-se, pelo menos em parte, pelos progressos da revolução industrial, que reduziram a nada o papel da *gentry* provincial na França. A aventura política de Lamartine não é uma continuação coerente da sua atitude anterior, mas uma tentativa de evasão para a política, tentativa de sair da "Lake Poetry" para o liberalismo byroniano. Atitude confusa e meio falsa, destinada ao fracasso também por outro motivo: esse liberalismo não podia harmonizar-se com a substância religiosa da personalidade poética de Lamartine. Sintoma disso é a escolha de um conflito de celibato em *Jocelyn*, não alheia às reivindicações de Lamennais. Mas é preciso admitir que o poeta da religiosidade vaga não podia respirar num ambiente que se tornou cada vez mais dogmático, cada vez mais ortodoxo, e isso com *élan* muito "moderno". Os mesmos anos de 1830 em que Lamartine se tornou liberal, assistiram a um grande movimento de renovação católica na França, tentativa de realização dos sonhos medievalistas. Em 1833, dom Guéranger renovou a abadia beneditina de Solesmes, que viria a ser, mais tarde, berço do movimento litúrgico. Pelo mesmo tempo, Lacordaire[1698], o maior orador sacro francês desde os tempos de Bossuet, iniciou as suas famosas conferências em Notre-Dame de Paris. O liberalismo político de Lacordaire indica claramente as origens desse conterrâneo de Bossuet na aristocracia liberal pré-revolucionária da província; e o mesmo liberalismo caracterizará a atitude de Montalembert[1699], que soube no entanto evocar, à maneira de Walter Scott, as belezas morais e estéticas do cristianismo medieval. Católicos como Lacordaire e Montalembert julgavam-se autorizados a fazer política liberal, porque consideravam o liberalismo como barreira contra a democracia social. Nesta última acabara o tradicionalismo místico de Lamennais; a sua apostasia coincidiu com o advento do romantismo revolucionário na França.

De três pontos de partida saiu o chamado "romantismo": do grupo alemão de Iena, da emigração francesa e do distrito dos lagos ingleses. É costume distinguir um romantismo medievalista e conservador e outro liberal e revolucionário, e identificar o primeiro com o romantismo alemão e o segundo com o romantismo francês, ao passo que, na Inglaterra, se nota a presença das duas tendências. Essa distinção de romantismos nacionais não é exata; leva a estabelecer conjuntos de todo incoerentes, como "Lamartine, Hugo, Vigny e Musset", ou "Byron, Shelley e Keats". Para evitar essas confusões, seria preciso fazer cortes transversais, segundo critérios estilísticos e ideológicos, através da literatura internacional, entre mais ou menos 1800 e 1840. Pelo menos um corte assim foi admitido desde sempre, verificando-se um movimento de "mal du siècle" ou "Weltschmerz", no qual se encontram os classicistas Byron e Leopardi, os sentimentais Musset e Lenau, os utopistas estéticos Shelley e Slowacki, de modo que aquela confusão apenas é substituída por outra. Não basta, portanto, distinguir um movimento conservador, partindo de Herder e Burke, e outro movimento, sentimental e revolucionário, partindo de Rousseau; age, dentro do romantismo, um terceiro fermento, de feição classicista, exprimindo-se como humanismo dentro do romantismo conservador, e como oposição aristocrática dentro do romantismo liberal e revolucionário. Prestando atenção às várias combinações entre esses três elementos, é possível conservar aquela distinção fundamental entre romantismo conservador ou de evasão e romantismo liberal e revolucionário.

Dentro do romantismos de evasão, distingue-se um movimento medievalista e nacionalista, inspirando-se em Burke e Herder, exprimindo-se principalmente pelo gênero do romance histórico e pelo interesse na poesia popular e folclore; e um movimento humanista, principalmente no "Biedermeier" alemão e dinamarquês, e que toma entre os ingleses a feição de uma renascença da poesia elisabetana. O sentimentalismo "romântico" revela, nesse ambiente, as suas origens místicas, produzindo uma literatura de baixo ou alto evasionismo, de novelística "gótica" ou de poesia pré-simbolista.

Dentro do romantismo liberal e revolucionário, o "humanismo" é representado pelos classicistas-pessimistas, que não convém confundir com os pessimistas sentimentais, os poetas do "mal du siècle" ou "Weltschmerz";

entre estes últimos não faltam os desesperados por motivos nacionais, sobretudo nas nações eslavas. Mas não pertencem a este grupo os messianistas poloneses, que, por sua vez, se aproximam do utopismo místico de um Shelley ou dos transcendentalistas norte-americanos. A combinação desse utopismo com elementos rousseauianos leva ao romantismo revolucionário dos franceses.

Todas essas distinções são puramente esquemáticas; não representam, de modo algum, o movimento dialético das ideias e formas. Só servem para classificar, de qualquer maneira, a imensa e multiforme riqueza poética do chamado romantismo. E torna-se cada vez mais claro que essa palavra "romantismo" não tem nenhum sentido definido, nem sequer cronológico – é apenas o nome ambíguo de um capítulo da história literária.

1637 Jean Paul (pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter), 1763-1825.
Die unsichtbare Loge (1793); *Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz* (1795); *Hesperus oder 45 Hundsposttage* (1795); *Leben des Quintus Fixlein* (1796); *Der Jubelsenior* (1797); *Blumen–, Frucht– und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs* (1796/1797); *Titan* (1800/1803); *Flegeljahre* (1804/1805); *Der Komet* (1820-1822); – *Vorschule der Aesthetik* (1804); *Levana oder Erziehungslehre* (1807).
Edição crítica (incompleta) por E. Berend, 12 vols., Weimar, 1925-1936.
P. Nerrlich: *Jean Paul, sein Leben und seine Werke*. Berlin, 1889.
R. Rohde: *Jean Paul's Titan*. Berlin, 1920.
I. Alt.: *Jean Paul*. Muenchen, 1925.
W. Harich: *Jean Paul*. Leipzig, 1925.
W. Meier: *Jean Paul*. Zuerich, 1926.
F. Burschell: *Jean Paul*. Stuttgart, 1926.
M. Kommerell: *Jean Paul*. Frankfurt, 1933.
M. Gauke: *Jean Paul's Traumdichtungen*. Bonn, 1936.
H. Cysarz: "Jean Paul, der Roman und der Realismus". (In: *Welträtsel im Wort*, Wien, 1948.)

1638 O Walzel: *Die deutsche Romatik.* 5ª ed., 2 vols. Leipzig, 1925.
R. Haym: *Die romantische Schule.* 5ª ed. Berlin, 1928.
H. A. Korff: *Der Geist der Goethezeit.* Vol. II. Leipzig, 1930.

1639 R. Unger: *Herder, Novalis, Kleist.* Frankfurt, 1922.

1640 Friedrich Schlegel, 1772-1829.
Die Griechen und die Römer (1797); *Geschichte der Poesie der Griechen Römer* (1798); *Lucinde* (1799); *Ueber die Sprache und Weisheit der Inder* (1808); *Geschichte der alten*

und neuen Literatur (1815); *Charakteristiken und Kritiken* (com August Wilhelm Schlegel; 1801).
Edição completa das obras de crítica por H. Eichner e E. Behler, 8 vols., Muenchen, 1958-1976.
J. Rouge: *Friedrich Schlegel et la genèse du romantisme allemande.* Paris, 1904.
F. Gundolf: *Romantiker*. Berlin, 1930.
A. Schlagdenhauffen: *Friedrich Schlegel et son groupe.* Paris, 1934.
J. Koerner: *Friedrich Schlegel als Philosoph.* Wien, 1935.

1641 Johann Gottlieb Fichte, 1762-1814.
Wissenschaftslehre (1794); *Reden an die deutsche Nation* (1808).
E. Bergmann: *Johann Gottlieb Fichte*. 2.ª ed. Leipzig, 1924.
M. Wundt: *Johann Gottlieb Fichte. Sein Leben und seine Lehre.* Stuttgart, 1927.

1642 Heinrich Wilhelm Wackenroder, 1773-1798.
Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797).
P. Koldewey: *Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck*. Leipzig, 1904.
E. Guelzow: *Wackenroder.* Stralsund, 1930.

1643 Ludwig Tieck, 1773-1853.
William Lovell (1795-1796); *Der blonde Ekbert* (1796); *Die schöne Magelone* (1796); *Der gestiefelte Kater* (1797); *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798); *Prinz Zerbino* (1799); *Genoveva* (1799); *Melusina* (1800); *Kaiser Oktavianus* (1804); *Phantasus* (1812-1816); *Fortunat* (1815-1816); *Die Gemaelde* (1822); *Dramaturgische Blätter* (1825-1826); *Dichterleben* (1826); *Der Aufruhr in den Cevennen* (1826); *Der Tod des Dichters* (1834); *Der junge Tischlermeister* (1836); *Vittoria Accorombona* (1840); *Kritische Schriften* (1848).
Edição completa por R. Koepke, 22 vols., Berlin, 1828-1855.
R. Koepke: *Ludwig Tieck.* Leipzig, 1855.
F. Gundolf: *Romantiker. Neue Folge.* Berlin, 1932.
E. H. Zeydel: *Ludwig Tieck, the German Romanticist.* Princeton, 1935.
R. Minder: *Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck.* Paris, 1936.
M. Thalmann: *Ludwig Tieck. Der romantische Weltmann aus Berlin.* Bern, 1956.

1644 Zacharias Werner, 1768-1823.
Die Söhne des Tales (1803); *Das Kreuz an der Ostsee* (1806); *Martin Luther oder die Weihe der Kraft* (1807); *Attila* (1808); *Wanda* (1810); *Der 24. Februar* (1810; publ. 1815); *Cunegunde* (1815); *Die Mutter der Makkabäer* (1820).
Edição de peças escolhidas em: J. Minor: *Die Shicksalstragödie in ihren Hauptvertretern.* Frankfurt, 1883.
E. Vierling: *Zacharias Werner, la conversion d'un romantique.* Nancy, 1908.
G. Gabetti: *Il dramma di Zacharias Werner.* Torino, 1916.
F. Stuckert: *Das Drama Zacharias Werners.* Frankfurt, 1926.
G. Carow: *Zacharias Werner und das Theater seiner Zeit.* Leipzig, 1933.

1645 Edição (com introduções) das principais peças:
J. Minor: *Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern.* Frankfurt, 1883.
M. Enzinger: *Das deutsche Schicksalsdrama.* Innsbruck, 1922.

1646 Friedrich Heinrich de la Motte Fouqué, 1777-1843.
Der Held des Nordens (1808); *Sigurd der Schlangentoeter* (1808); *Undine* (1811); *Der Zauberring* (1813); etc., etc.
W. Pfeiffer: *Fouqué's "Undine"*. Heidelberg, 1903.
Arno Schmidt: *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen.* Karlsruhe, 1959.

1647 August Wilhelm Schlegel, 1767-1845.
Charakteristiken und Kritiken (com Friedrich Schlegel, 1801); *Ueber schöne Literatur und Kunst* (1801-1804); *Ueber dramatische Literatur und Kunst* (1809-1811); tradução de 19 peças de Shakespeare (1797-1810); tradução de 6 peças de Calderón (1803-1809); *Blumensträusse italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie* (1804); *Bhagavadgita* (1823); *Ramayana* (1829).
Edição da tradução de Shakespeare por W. Keller, 15 vols., Berlin, 1916.
R. Genée: *August Wilhelm Schlegel und Shakespeare.* Berlin, 1903.
O. Brandt: *August Wilhelm Schlegel. Der Romantikes und der Politiker.* Stuttgart, 1919.

1648 Adelbert von Chamisso, 1781-1838.
Peter Schlemihls wundersame Geschichte (1814); *Lebenslieder und Bilder* (1831), etc.
C. Alfero: *Adelbert von Chamisso.* Torino, 1924.

1649 Friedrich von Hardenberg, dito Novalis, 1772-1801.
Die Christenheit oder Europa (1799); *Werke* (*Hymnen an die Nacht; Geistliche Lieder; Die Lehrlinge von Sais; Heinrich von Ofterdingen; Fragmente*) (1802).
Edições por E. Kamnitzer, 4 vols. Muenchen, 1923-1924; e por P. Kluckhohn, 4 vols., Leipzig, 1928.
E. Heilborn: *Novalis, der Romantiker.* Berlin, 1901.
H. Simon: *Der magische Idealismus. Studien zur Philosophie des Novalis.* Heidelberg, 1906.
H. Lichtenberger: *Novalis.* Paris, 1911.
W. Dilthey: "Novalis". (In: *Erlebnis und Dichtung.* 7.ª ed. Berlin, 1920.)
J. K. Obenauer: *Hölderlin und Novalis.* Jena, 1925.
A. Roland de Renéville: "Le Sens de la Nuit." (In: *Nouvelle Revue Française,* novembro de 1936.)
A. Béguin: *L'Ame romantique et le rêve.* 2 vols. Marseille, 1937.
F. Hiebel: *Novalis, der Dichter der blauen Blume.* Bern, 1951.
E. Biser: *Abstieg und Auferstehung. Die geistige Welt in Novalis' Hymnen an die Nacht.* Heidelberg, 1954.
B. Garnier: *Novalis.* Paris, 1962.

1650 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775-1854.

Ideen zu einer Philosophie der Natur (1797); *Von der Weltseele* (1798); *System des transzendentalen Idealismus* (1800); *Bruno* (1802); *Vorlesungen* (1841).
K. Fischer: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling.* 4.ª ed. Heidelberg, 1923.
H. Knittermeyer: *Schelling und die Romantische Schule.* Muenchen, 1929.

1651 W. Leibbrand: *Die spekulative Medizin der Romantik.* Hamburg, 1956.

1652 Ric. Huch: *Die Blütezeit der Romantik.* 13ª ed. Leipzig, 1924.

1653 Gotthilf Heinrich Schubert, 1780-1860.
Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft (1808).
W. Lechner: *Gotthilf Heinrich Schuberts Einfluss auf Kleist, Justinus Kerner und E. T. A. Hoffmann.* Muenchen, 1911.

1654 Heinrich von Kleist, 1777-1811.
Die Familie Schroffenstein (1803); *Amphitryon* (1807); *Robert Guiskard* (1807); *Penthesilea* (1808); *Das Käthchen von Heilbronn* (1810); *Erzaehlungen* (*Michael Kohlhaas*; *Die Marquise von O****; *Erdbeben in Chili* 1810); *Der Zerbrochene Krug* (1811); *Erzaehlungen* (*Verlobung in St. Domingo*, etc.; 1811); *Hinterlassene Schriften* (*Hermannsschlacht; Prinz Friedrich von Homburg;* 1821).
O. Brahm: *Heinrich von Kleist.* 4.ª ed. Berlin, 1911.
H. Meyer-Benfey: *Das Drama Kleists.* 2 vols. Goettingen, 1911-1913.
Ph. Witkop: *Heinrich von Kleist.* Leipzig, 1922.
F. Gundolf: *Kleist*. Berlin, 1922.
W. Muschg: *Kleist.* Zuerich, 1923.
R. Ayrault: *Heinrich de Kleist.* Paris, 1934.
E. L. Stahl: *The Drames of Heinrich von Kleist.* Oxford, 1949.
H. M. Wolff: *Heinrich von Kleist*. *Die Geschichte seines Schaffens.* Bern, 1954.
M. Robert: *Kleist*. Paris, 1955.

1655 Adam Müller, 1779-1829.
Elemente der Staatskunst (1810); *Versuch einer neuen Theorie des Geldes* (1816), etc.
J. Baxa: *Adam Müller.* Jena, 1930.

1656 François-René, vicomte de Chateaubriand, 1768-1848.
Essai sur les révolutions (1797); *Atala* (1801); *Le Génie du Christianisme* (1802); *René* (1805); *Les Martyrs* (1809); *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811); *De Buonaparte* (1814); *Souvenirs d'Italie* (1815); *La Monarchie selon la Charte* (1816); *Aventures du dernier Abencérage* (1826); *Les Natchez* (1827); *Le Congres de Vérone* (1838); *La vie de Rancé* (1844); *Mémoires d'Outre-tombe* (1849-1850).
Edição das *Mémoires* por E. Biré, 6 vols., Paris, 1898-1901.
C-A. Sainte-Beuve: *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire.* 2 vols. Paris, 1861. (Várias reedições.)
V. Giraud: *Chateaubriand. Études littéraires.* Paris, 1904.

V. Giraud: *Le Christianisme de Chateaubriand.* 2 vols. Paris, 1925-1928.
A. Maurois: *Chateaubriand.* Paris, 1938.
M. Duchemin: *Chateaubriand. Essais de critique et d'histoire littéraire.* Paris, 1938.
G. Faure: *Essais sur Chateaubriand.* Grenoble, 1946.
Th. C. Walker: *Chateaubriand's Natural Scenery. A Study of his Descriptive Art.* Oxford, 1947.
B. d'Andlau: *Chateaubriand et les "Martyrs".* Paris, 1952.

1657 Joseph Joubert, 1754-1821.
Pensées (1842).
Edição dos *Carnets* por A. e A. Beaunier, 2 vols., Paris, 1937.

1658 G. Brandes: *Emigrant Literaturen (Hovedstroeminger i det 19 de Aarhundredes Literatur.* Vol. I. 6ª ed., Kjoebenhavn: 1924; tradução alemã: Leipzig, 1891; tradução inglesa: London, 1924).

1659 Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy, 1754-1836.
Éléments d'idéologie (1801-1815).
E. Picavet: *Les idéologues.* Paris, 1891.

1660 François-Pierre Gauthier de Maine de Biran, 1766-1824.
Considérations sur les rapports du physique et du morale de l'homme (1834).
V. Delbos: *Maine de Biran.* Paris, 1931.

1661 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1779.

1662 Benjamin Constant de Rebecque, 1767-1830.
Adolphe (1815); *Cours de politique constitutionnelle* (1818-1820); *De la religion* (1824-1832).
Edição crítica de *Adolphe* por G. Rudler, Manchester, 1919; edição dos *Journaux intimes* por A. Roulin e Ch. Roth. Paris, 1952.
P.-L. Léon: *Benjamin Constant.* Paris, 1930.
Ch. du Bos: *Grandeur et misère de Benjamin Constant.* Paris, 1946.
H. Nicolson: *Benjamin Constant.* London, 1949.
A. de Kerchove: *Benjamin Constant.* Paris, 1950.

1663 Germaine Necker, madame de Staël, 1766-1817.
De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions (1800); *Delphine* (1802); *Corinne* (1807); *De l'Allemagne* (1813).
Ch. Blennerhasset: *Madame de Staël und ihre Zeit.* 3 vols. Berlin, 1887-1889.
A Sorel: *Madame de Staël.* Paris, 1890.
D. Glass Larg: *Madame de Staël.* 2 vols. Paris, 1926-1928.
M.-L. Pailleron: *Madame de Staël.* Paris, 1931.

C. Pellegrini: *Madame de Staël.* Paris, 1938.
M. Goldsmith: *Madame de Staël. Portrait of a Liberal in the Revolutionary Age.* New York, 1938.
V. de Pange: *Guillaume Auguste Schlegel et Madame de Staël.* Paris, 1938.

1664 Jean-Charles Léonard Simonde de Sismondi, 1773-1842.
De la littérature du midi de l'Europe (1813-1819).
J. R. de Salis: *La vie et l'oeuvre d'un cosmopolite philosophe: Sismondi.* 2 vols. Paris, 1932.

1665 Robert Southey, 1774-1843.
Thalaba the Destroyer (1801); *The Curse of Kehama* (1810); *Roderick the Last of the Goths* (1814); *The Life of Nelson* (1813); *History of Brazil* (1810-1819).
Traduções: *Amadis of Gaul* (1807); *Palmerin of England* (1807); *Chronicle of the Cid* (1808).
E. Dowden: *Southey.* 2.ª ed. London, 1902.
J. Simmons: *Southey.* New Haven, 1948.

1666 A. Symons: *The Romantic Movement in English Poetry.* London, 1909.
O. Elton: *Survey of English Literature, 1780-1830.* 2.ª ed. London, 1920.

1667 George Canning, 1770-1827.
Anti-Jacobin (1797-1798; edit. por William Gifford, com a colaboração de Canning, George Ellis e John Hookham Frere).
J. Bagot: *George Canning and His Friends.* 2 vols. London, 1909.

1668 Edmund Burke, 1729-1797.
A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful (1765);
Discursos: *On American Taxation* (1774); *On Conciliation with America* (1775); *For the better security of the Independence of Parliament and the Economical Reformation of the Civil and other Establishments* (1780), etc., etc.
Reflections on the Revolution in France (1790): *Letters on a Regicide Peace* (1796-1797).
A. Cobban: *Edmund Burke and the Revolt against the Eighteenth Century.* London, 1929.
Th. W. Copeland: *Edmund Burke*. London, 1950.
L. Barry: *Our Legacy from Burke.* Cork, 1953.

1669 William Wordsworth, 1770-1850.
Descriptive Sketches (1793). *The Borderers* (1795, publ. 1842); *Peter Bell* (1798, publ. 1819); *Lyrical Ballads* (com Coleridge; 1798, 1800); *The Prelude* (1799-1805, publ. 1850); *Poems* (1807); *The Excursion* (1814); *The River Duddon* (1820); *Ecclesiastical Sonnets* (1822); *Yarrow Revisited* (1835); *Sonnets* (1838); *Guilt and Sorrow* (1842).
C. H. Herford: *The Age of Wordsworth.* London, 1897.
G. M. Harper: *William Wordsworth. His Life, Work and Influence.* London, 1916.

E. H. Legouis: *William Wordsworth and Annette Vallon.* London, 1922.
H. W. Garrod: *Wordsworth.* Oxford, 1923.
H. Read: *Wordsworth.* London, 1930 (2.ª edição, 1949).
H. J. Fausset: *The Lost Leader. Wordsworth.* London, 1933.
C. H. Patton: *The Rediscovery of Wordsworth.* Boston, 1935.
R. Dexter Havens: *The Mind of a Poet. A Study of Wordsworth's Thought.* Baltimore, 1941.
H. Darbishire: *The Poet Wordsworth.* Oxford, 1950.
L. Abercrombie: *The Art of Wordsworth.* Oxford, 1952.
J. Jones: *The Egotistical Sublime. A History of Wordsworth's Imagination.* London, 1954.
F. W. Bateson: *Wordsworth. A Re-Interpretation*. London, 1954.
M. Moorman: *William Wordsworth. A Biography.* 2 vols. Oxford, 1956-1957.

1670 F. W. Stokoe: *German Influence in the English Romantic Period, with Special Reference to Scott, Coleridge, Shelley and Byron.* Cambridge, 1926.
M. L. Astaldi: *Influenze tedesche sulla litteratura inglesa del primo 800.* Milano, 1955.

1671 Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834.
Fears in Solitude (1798); *Lyrical Ballads* (com Wordsworth; 1798); tradução de *Wallenstein* (1800); *Christabel* (1816); *Sibylline Leaves* (1817); *Biographia Literaria* (1817); *Aids to Reflection* (1825); *On the Constitution of Church and State* (1830); *Literary Remains* (1836-1839); *Notes and Lectures upon Shakespeare and some of the Old Dramatists* (1849); *Lectures on Shaskespeare* (1856); etc.
Edição das obras críticas por J. W. Mackail, London, 1908.
J. L. Haney: *The German Influence on Samuel Taylor Coleridge.* Philadelphia, 1902.
H. I. Fausset: *Samuel Taylor Coleridge.* London, 1926.
I. H. Muirhead: *Coleridge as Philosopher.* London, 1936.
E. K. Chambers: *Samuel Taylor Coleridge.* Oxford, 1938.
L. Hanson: *The Life of Coleridge. The Early Years.* London, 1938.
J. L. Lowes: *The Road to Xanadu.* 3.ª ed. Boston, 1940.
H. Read: *Coleridge as Critic.* London, 1949.
R. Lutz: *Samuel Taylor Coleridge. Seine Dichtung als Ausdruck ethischen Bewusstseins.* Bern, 1951.
H. House: *Coleridge.* London, 1953.
M. Margoliouth: *Wordsworth and Coleridge, 1795-1834.* Oxford, 1953.
J. B. Beer: *Coleridge the Visionary.* London, 1959.

1672 Thomas Moore, 1779-1852.
Irish Melodies (1807-1834); *Lalla Rookh* (1817); etc.
A. I. Symington: *Thomas Moore. His Life and Works*. London, 1880.
S. Gwynn: *Thomas Moore.* 2.ª ed. New York, 1924.
L. A. G. Strong: *The Minstrel Boy.* London, 1937.

1673 Ludwig Uhland, 1787-1862.

Gedichte (1815).
H. Haag: *Ludwig Uhland. Die Entwicklung des Lyrikers.* Stuttgart, 1907.
H. Schneider: *Uhland. Leben, Dichtung, Forschung*. Berlin, 1920.

1674 Justinus Kerner, 1786-1862.
Reiseschatten von dem Schattenspieler Lux (1811); *Gedichte* (1826); *Die Seherin von Prevorst* (1829).
J. Heinzmann: *Justinus Kerner als Romantiker.* Stuttgart, 1908.

1675 Christian Winther, 1796-1876.
Til Een (1835); *Hjortens Flugt* (1855).
H. Boegh: *Christian Winther*. 2 vols. Kjoebenhavn, 1893-1900.
J. Clausen: *Christian Winther's Digtcyclus* "*Til Een*". Kjoebenhavn, 1918.

1676 Poul Martin Moeller, 1794-1838.
En danske students eventyr (1824).
V. Andersen: *Poul Martin Moeller.* 2.ª ed. Kjoebenhavn, 1904.
F. Roenning: *Poul Martin Moeller.* Kjoebenhavn, 1911.

1677 Antonie Christiaan Staring, 1767-1840.
Dichtoefening (1791); *Gedichten* (1821, 1837).
C. S. Jolmers: *Staring als verhalend dichter.* Groningen, 1918.

1678 Kazimierz Brodzinski, 1791-1835.
Wieslaw (1820).
B. Gubrynowicz: *Vida e obra de Brodzinski.* Lwów, 1917.

1679 Vassili Andreievitch Chukovski, 1783-1852.
Ludmila (1808); *O bosque de Maria* (1809); *O conto do tzarevitch Ivan* (1845).
Traduções: *Gray* (1801); *Schiller* (1817-1821); *Poesias de Goethe, Byron, Moore, Buerger* (1822-1829); *Odisseia* (1848-1849).
M. Condamin: *Joukovski.* Lyon, 1889.
A. Lasurski: *Romantismo Ocidental e o Romantismo de Chukovski.* Petersburg, 1901.
A. Vesselovski: *Vassili Andreievitch Chukovski*. Moscou, 1904.
A. Kobilinski-Ellis: *Vassili Andreievitch Chukovski. Seine Persoenlichkeit, sein Leben und sein Werk.* Berlin, 1933.
M. Ehrhard: *V. A. Joukovski et le préromantisme.* Paris, 1939.

1680 Joseph von Eichendorff, 1788-1857.
Ahnung und Gegenwart (1815); *Auns dem Leben eines Taugenichts* (1826); *Das Marmorbild* (1826); *Schloss Dürande* (1837); *Gedichte* (1837).
Edição crítica por W. Kosch, 25 vols., Regensburg, 1908-1932.
I. Nadler: *Eichendorffs Lyrik.* Prag, 1908.

H. Wegener: *Eichendorffs Ahnung und Gegenwart.* Leipzig, 1908.
H. Brandenburg: *Eichendorff. Sein Leben und sein Werk.* Muenchen, 1922.
F. Strich: *Joseph von Eichendorff.* Frankfurt, 1926.
A. Grolman: *Introdução à edição de obras de Eichendorff.* Vol. I. Leipzig, 1928.
W. Deubel: *Der tragische Eichendorff.* Muenchen, 1936.
J. Kunz: *Eichendorff. Höhepunkt und Krise der Spätromantik.* Oberursel, 1951.
O. Seidlin: *Versuche über Eichendorff.* Göttingen, 1966.

1681 Annette von Droste-Hülshoff, 1797-1848.
Die Schlacht im Löner Bruch (1838); *Die Judenbuche* (1842); *Gedichte* (1844); *Das geistliche Jahr* (1851).
H. Hueffer: *Annette von Droste-Hülshoff und ihre Werke.* 3.ª ed. Gotha, 1911.
W. von Scholz: *Annette von Droste-Hülshoff.* Muenchen, 1923.
W. Rink: *Annette von Droste-Hülshoff. Ein Leben neben der Zeit.* Nürnberg, 1948.

1682 C. Schmitt: *Politische Romantik.* 2.ª ed. Muenchen, 1925.
D. Bagge: *Les idées politiques en France sous la Restauration.* Paris, 1953.

1683 Joseph De Maistre, 1753-1821.
Considérations sur la France (1796); *Du Pape* (1819); *Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821); *Lettres* (1851).
E. Grasset: *Joseph De Maistre, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1901.
G. Goyau: *La pensée religieuse de Joseph De Maistre.* Paris, 1921.
E. Dermenghem: *Joseph De Maistre mystique.* Paris, 1923.
R. Johannet: *Joseph De Maistre.* Paris, 1932.

1684 Louis-Gabriel Ambroise de Bonald, 1754-1840.
La législation primitive considérée dans les derniers temps par les seules lumières de la raison (1802).
R. Mauduit: *La politique de Bonald.* Paris, 1913.

1685 Juan Donoso Cortés, marqués de Valdegamas, 1810-1853.
Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo (1851).
W. Schramm: *Donoso Cortés.* Hamburg, 1936. (Trad. esp., Madrid, 1936.)
W. Westemeyer: *Donoso Cortés. Staatsmann und Theologe.* Muenster, 1941.

1686 Félicité-Robert de Lamennais, 1782-1854.
Essai sur l'indifférence en matière de religion (1817-1823); *Paroles d'un croyant* (1834); *Les Affaires de Rome* (1836); *Le Livre du Peuple* (1837); *Esquisse d'une philosophie* (1841-1846).
Ch. Boutard: *Lamennais, sa vie et ses doctrines.* 3 vols. Paris, 1905-1913.
F. Duine: *Lamennais, sa vie, ses idées, ses ouvrages.* Paris, 1922.
H. Bremond: "Lamennais et les origines du romantisme catholique". (In: *Pour le romantisme.* Paris, 1923.)

P. Vulliaud: *Les "Paroles d'un Croyant" de Lamennais.* Paris, 1928.
L. de Villefosse: *Lamennais ou l'occasion manquée.* Paris, 1945.
Y. Le Hir: *Lamennais écrivain.* Paris, 1949.

1687 M. Bonfantini: *Le idee e la poesie del primo romanticismo francese.* Milano, 1951.

1688 Evariste-Désiré de Forges, chevalier de Parny, 1753-1814.
Poésies érotiques (1778); *Chansons madécasses* (1787); *Isnel et Asléga* (1798); *La guerre des dieux* (1799).
R. Allard: "Parny". (In: *Tableau de la Littérature Française, de Corneile à Chénier.* Paris, 1939.)

1689 Charles-Hubert Millevoye, 1782-1816.
Élégies, suivies d'Emma et Éginhard (1812).
P. Ladoué: *Un précurseur du romantisme. Millevoye.* Paris, 1912.

1690 Alphonse de Lamartine, 1790-1869.
Premières méditations poétiques (1820); *Nouvelles méditations poétiques* (1823); *Harmonies poétiques et religieuses* (1830); *Jocelyn* (1836); *Chute d'un ange* (1838); *Recueillements poétiques* (1839); *Histoire des Girondins* (1847); *Histoire de la Révolution de 1848* (1849); *Graziella* (1849); *Raphael* (1849); etc.
Edição das *Méditations poétiques* por G. Lanson, 2 vols., Paris, 1915.
E. Deschanel: *Lamartine.* Paris, 1893.
E. Zyromski: *Lamartine, poeté lyrique.* Paris, 1897.
P. Hazard: *Lamartine.* Paris, 1925.
L. Larguier: *Lamartine.* Paris, 1929.
A. Thibaudet: "Lamartine". (In: *Histoire de la Littérature Française de 1789 à nos jours.* Paris, 1936.)
L. Bertrand: *Lamartine.* Paris, 1940.
V. Lucas-Dubreton: *Lamartine.* Paris, 1951.

1691 Jules de Rességuier, 1789-1862.
Tableaux poétiques (1828); *Prismes poétiques* (1838).
P. Lafond: *L'aube romantique. Jules de Rességuier et ses amis.* Paris, 1910.

1692 Hyacinthe de Latouche, 1785-1851.
Vallé-aux-Loups (1833); *Adieu* (1843); *Les agrestes* (1845).
F. Ségu: *Hyacinthe de Latouche.* Paris, 1931.

1693 Ulric Guttinguer, 1785-1866.
Mélanges poétiques (1824).
H. Bremond: *Le roman et l'histoire d'une conversion. Ulric Guttinguer et Sainte-Beuve.* Paris, 1925.

1694 Marceline Desbordes-Valmore, 1786-1859.
Élégies (1819); *Élegies et poésies nouvelles* (1825); *Les Fleurs* (1833); *Pauvres fleurs* (1839); *Bouquets et prières* (1843); *Poésies inédites* (1860).
J. Boulenger: *Marceline Desbordes-Valmore.* 2.ª ed. Paris, 1926.

1695 Hégésippe Moreau, 1810-1838.
Les Myosotis (1838).
L. Séche: *Hégésippe Moreau, d'après des documents inédits*. Paris, 1910.
G. Benoît-Guyot: *La vie maudite de Hégésippe Moreau.* Paris, 1945.

1696 Auguste Brizeux, 1806-1858.
Marie (1831); *La Fleur d'or* (1841); *Les Bretons* (1845).
A. Lecigne: *Brizeux, sa vie et ses oeuvres.* Poussielgue, 1898.

1697 Victor de Laprade, 1812-1883.
Psyché (1841); *Poèmes évangéliques* (1852); *Les Symphonies* (1855); etc.
P. Séchaud: *Victor de Laprade. L'homme, son oeuvre poétique.* Paris, 1934.

1698 Henri Lacordaire, 1802-1861.
E. Vaast: *Lacordaire et les conférences de Notre-Dame.* Paris, 1937.
S. M. Gillet: *Lacordaire.* Paris, 1952.

1699 Charles Forbes, comte de Montalembert, 1810-1870. (Cf. "Romantismos de evasão", nota 1756.)
Vie de Sainte Elisabeth de Hongrie (1836); *Les moines de l'Occident, depuis Saint Benoît jusqu'à Saint Bernard* (1860-1867).
V. Bucaille: *Montalembert.* Paris, 1912.

Capítulo II

ROMANTISMOS DE EVASÃO

WALTER SCOTT[1700] foi entre todos os escritores da literatura universal aquele que obteve, em vida, maior sucesso. Venderam-se vários milhões de exemplares dos seus romances, que foram traduzidos para todas as línguas, e, imitados em toda parte, dominaram uma época inteira da literatura europeia e americana. Num conto de um dos seus imitadores alemães, "Die letzten Ritter von Marienburg", de Hauff, encontra-se um quadro vivo da curiosidade imensa com a qual aqueles romances foram esperados e lidos. Para maior divulgação dos *Waverley Novels* criaram-se os gabinetes de leitura e as bibliotecas circulantes. Permitiu-se a leitura às moças – ainda pouco antes, "romance" fora sinônimo de "livro imoral" – e até às meninas e meninos. Com o tempo, Scott tornou-se literatura infantil, e hoje nem as crianças querem saber de *Ivanhoe* nem de *Quentin Durward*. Só poucos – e não os piores – entre os críticos ingleses, consideraram sempre Scott como um dos maiores romancistas de todos os tempos; e o *abbé* Bremond, aplicando os mesmos critérios conservadores, estabeleceu uma classificação dos romances de Scott, que constituirá surpresa para muitos leitores modernos. Em nível mais baixo, o crítico francês colocou *Ivanhoe*, o romance dos cruzados, e *Quentin Durward*, da época de Luís XI e Carlos o Temerário: porém, merecem continuar a ser considerados como ótimos livros para meninos. Servem menos para esse fim *Kenilworth*, da época da rainha Elizabeth, *The Abbot*, romance em torno de Maria Stuart, e *Woodstock*, da

época de Cromwell; aborrecem pela monotonia dos processos novelísticos, as complicações e caracteres convencionais, os artifícios antiquados, certa falsidade romanesca; e são mais pretenciosos. Em compensação, *The Fortunes of Nigel*, romance escocês do começo do século XVII, *A Legend of Montrose*, das lutas escocesas contra Cromwell, *The Bridge of Lammermoor*, que se passa na Escócia por volta de 1700, *Old Mortality*, da Escócia de 1670, são romances muito bons, sem esquecer também as maravilhosas descrições da paisagem escocesa em *The Antiquary*. Vêm, depois, as obras-primas: *Waverley*, *Guy Mannering* e *Rob Roy*, a admirável trilogia da resistência escocesa contra a Inglaterra no século XVIII; *The Heart of Midlothian* e *Redgauntlet*, romances quase modernos, mas afinal independentes de oscilações da moda literária. Nota-se logo que Scott não é propriamente medievalista: apenas cinco dos seus muitos romances se passam na Idade Média, e no mais Scott só parece medievalista porque a cena preferida – a Escócia do século XVIII – era um país muito atrasado, quase medieval. E quando Scott sai da Escócia, seja para a Inglaterra, seja para o Continente, logo cai para o nível do romance de divertimento ou da leitura infantil. O chamado medievalismo de Scott merece, pois, uma análise mais atenta: provém do pré-romantismo alemão – os primeiros trabalhos de Scott foram traduções de baladas de Buerger e do *Goetz von Berlichingen*, de Goethe – ou então do romance "gótico". O famoso Monk Lewis foi o mentor literário dos seus começos; *The Bride of Lammermoor* é um dos espécimes mais bem feitos daquele gênero falso, ao qual ainda pertencem o melhor conto de Scott, "Wandering Willie's Tale", e seu último romance notável, *The Fair Maid of Perth*. Nota-se em Scott a apresentação artificial da Idade Média, as superficialidades do enredo e da caracterização, tudo o que define o romance "gótico" e de divertimento. Daí resulta também o de Scott; e não é mero acaso o fato de muitos dos seus romances terem sido transformados em libretos de ópera. As suas melhores obras salvam-se, porém, distinguindo-se da turba das imitações, pela nobreza da atitude literária, por um intenso sentimento humano. Scott, afinal, é poeta.

A poesia de Scott é considerada como a parte mais fraca da sua Obra. Trata-se, porém, menos de julgá-la do que defini-la. Um poema narrativo como *The Lady of the Lake*, com bonitas paisagens "românticas" e enredo romanesco, define, já pelo título, todos os poemas e baladas de Scott: são

autênticas "Lake Poetry". Não é possível caracterizar romances por meio de citações, mas é possível caracterizar a essência "lakista" da obra inteira de Scott por esses versos do *Lay of the Last Minstral*, evocação das ruínas da abadia de Melrose:

"If thou would'st view fair Melrose aright,
Go visit it by the pale moon-light…
Where the broken arches are blank in night,
And each shafted oriel glimmers white;
When the cold light's uncertain power
Streams on the ruined central tower…
Then go – but go alone".

É "romantismo" no sentido mais convencional do termo; mas é, no entanto, autêntico, porque baseado em experiências pessoais.

Scott é tão escocês como Wordsworth é inglês. *Marmion* é mesmo o maior poema da paisagem escocesa, e a Escócia – não se esqueça isso – é o país de Ossian. Scott aprendeu muito, organizando a sua preciosa coleção de baladas escocesas, o *Minstrelsy of the Scottish Border*; e a poesia ossiânica, tão convencional as mais das vezes, chegou a ser poesia autêntica no canto fúnebre escocês "Coronach", de Scott:

"He is gone on the mountain,
He is lost to the forest,
Like a summer-dried fountain
When our need was the sorest…
Like dew on the mountain,
Like the foam on the river,
Lile the bubble on the fountain,
Thou art gone, and for ever!"

Essa poesia ossiânica e aquela coleção de poesias populares lembram imediatamente o nome de Herder. Mas a fonte principal do nacionalismo conservador escocês de Scott é a mesma do nacionalismo conservador inglês de Wordsworth: o tradicionalismo de Burke. Como discípulo de Burke, Scott era um *tory* arquiconservador, tradicionalista, patriarcalista, senhor de castelo, mas ligado à gente humilde da sua terra pelo gosto do folclore e das tradições históricas. As tradições escocesas que Scott defende são coisas do passado, mas não de um passado remoto; ainda no século XVIII, em que Scott nasceu, estavam bem vivas, e só foram extintas pela revolução industrial contra a qual os *tories* lutaram. Scott não é poeta de exotismos históricos, mas o cronista de um país agonizante. É grande como romancista da Escócia do século XVIII; *The Heart of Midlothian* chega a ser uma obra-prima de romance dramático em torno de um grande conflito moral; mas Scott torna-se fraco quando sai para a Inglaterra, o Continente ou a Idade Média.

A arte de Scott não tem nada em comum com o medievalismo artificial, puramente literário, dos pré-românticos. Os seus romances baseiam-se em documentação cuidadosa, e os maiores dentre eles em documentação oral, ainda viva. Visto assim, Scott é realista. Não foi acidentalmente que escreveu as excelentes *Lives of the Novelists*, isto é, as vidas dos romancistas ingleses do século XVIII, dos quais Smollett sobretudo o influenciou bastante. Scott não está de todo fora da tradição cervantina: *Redgauntlet* é um romance de “contraste entre as aparências e a realidade”; pois o romancista por mais que lamentasse o fim da velha Escócia, reconheceu a irreversibilidade da evolução histórica. *St. Ronan’s Well*, admirado por Balzac, já é um bom romance realista. Em certo sentido, Scott é até mais realista do que todos os romancistas ingleses anteriores a Hardy: o superficialismo, muito censurado, na caracterização dos seus personagens explica-se pelo cepticismo de Scott quanto à liberdade de ação dos homens; os seus personagens são fatalmente determinados pelo ambiente nacional e social da Escócia; e esse determinismo fatalista, que tem suas origens em Burke, levará ao determinismo naturalista de Zola. E isso só não foi notado, porque está escondido no moralismo típico do anglo-saxão Scott.

Como numa síntese dialética, Scott supera enfim o seu romantismo conservador, patriarcalista: aquela mistura de realismo e moralismo é bem

burguesa. Scott, advogado que comprou, com as rendas consideráveis dos seus romances, um velho castelo, restaurando-o em estilo gótico, já é um pseudo-aristocrata. Esse castelo de Abbotsford será o modelo de inúmeros castelos e palacetes pseudogóticos de burgueses do século XIX, da época vitoriana. Scott iniciou, em certo sentido, a era da literatura burguesa. Foi o primeiro escritor que se tornou rico pela pena. Na biografia monumental que John Gibson Lockhart lhe dedicou, verdadeira epopeia de uma atividade literária industrializada, o dinheiro desempenha papel preponderante, e nem sequer falta, no fim de longa cooperação do autor com o editor, a falência.

Nesse sentido, Scott é o romancista da nova burguesia. Aos burgueses vitoriosos, imitando assiduamente os trajes e costumes da aristocracia vencida, Scott forneceu os melhores modelos; eis o motivo burguês do medievalismo[1701] e motivo principal do sucesso enorme de Scott. E a repercussão foi imensa. Na Europa inteira, os romances históricos brotaram como os cogumelos depois da chuva; e havia mais os poemas narrativos históricos, baladas históricas, ciclos históricos[1702].

Waverley saiu, entre 1814 e 1817, em 7 edições, e *The Antiquary*, entre 1816 e 1818, em 5 edições. Contudo Scott não teve muitos imitadores nas próprias ilhas britânicas. Ainsworth[1703], escolhendo assuntos históricos sensacionais, dá uma meia-volta ao romance gótico; e G. P. R. James[1704] já é conscientemente romancista para mulheres e menores, embora ele mesmo fosse personalidade interessante, realmente romântica. Tornar-se o Scott da Irlanda católica foi a ambição de John Banim, no que foi acompanhado pelo seu irmão Michael Banim[1705]; descrições dramáticas da luta irlandesa nos séculos XVII e XVIII têm o fim confessado de excitar o sentimento nacionalista contra os ingleses. Bulwer já representará uma transição burguesa; e o mais conhecido romance histórico pós-scottiano da Inglaterra, *Barnaby Rudge*, de Dickens, tem já fins inteiramente diferentes.

Intensa, mas efêmera, foi a repercussão na França[1706]: depois de *Cinq-Mars*, de Vigny, é *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, a obra-prima do scottismo pitoresco, ao passo que a descrição das lutas dos royalistas bretãos contra a Revolução, em *Les Chouans*, de Balzac, é como que um eco do torysmo de Scott. Os franceses compreenderam sobretudo os

aspectos pitorescos do gênero; transformaram romances históricos em libretos de "grands opéras", com decorações suntuosas – óperas de Auber, Meyerbeer, Halévy – e depois chegaram à arqueologia exata de Mérimée e à arqueologia ainda mais exata de Flaubert.

Em nenhum país foi Scott tão lido e admirado como na Alemanha[1707]; mas não foi um amor muito feliz, se excetuarmos Alexis[1708], talvez o maior dos discípulos de Scott no Continente. Foi só ele, entre todos, que compreendeu o verdadeiro sentido do gênero: a biografia de uma nação – e escreveu a biografia da Prússia, ou antes, do Brandemburgo, dos dias pitorescos da Idade Média até os dias da humilhação napoleônica em 1806, revelando mais uma intenção bem scottiana, a da pedagogia nacional, advertência contra os perigos morais que precedem a derrota. Alexis é um narrador pouco hábil e um estilista lamentável, mas tem alma de poeta: conseguiu criar tradições lendárias em torno de bairros e ruas da cidade prosaica de Berlim; e a paisagem sóbria e melancólica dos lagos e pinheirais de Brandemburgo encontrou, em Alexis, o seu primeiro e último poeta. Mas a incompreensão quanto à natureza do gênero era tão grande que esses romances notáveis mal foram lidos fora daquela região, ao passo que Alexis deveu grande sucesso às suas primeiras obras, anônimas, sobre assuntos escoceses, nas quais imitara tão habilmente o estilo do modelo, que passaram por traduções de obras desconhecidas de Scott. Apreciaram-se os contos históricos, meio góticos, de E. T. A. Hoffmann, mas em geral o gênero tomou a direção "romance de divertimento". O popularíssimo *Lichtenstein*, de Hauff[1709], tem pelo menos o mérito de evocar para sempre outra paisagem regional, a da Suévia, mas não passa de um romance para a juventude; Hauff, dotado de imaginação vivíssima, deixou ótimos contos de fadas. Heine teve a ambição de escrever o romance histórico dos judeus medievais; infelizmente, *Der Rabbi von Bacharach* ficou fragmento; e o enfadonho *Jude* (1827), de Karl Spindler, pôde substituí-lo no favor do público. O fim foi o "medievalismo" de Scheffel[1710], meras mascaradas carnavalescas de burgueses liberais do século XIX; o sentimentalismo estudantil do poema narrativo *Der Trompeter von Säkkingen*, e o humorismo engraçado, se bem que anacrônico, de *Ekkehard*, romance do convento de St. Gallen na época das invasões húngaras do século X, entusiasmaram o público – foram os dois maiores sucessos de livraria da literatura

alemã no século XIX. Os romances históricos de Freytag já pertencem à época do nacionalismo.

O sucesso de Scott na Alemanha é um fenômeno de psicologia coletiva. Leituras de grandes façanhas heroicas no passado distraíram uma gente meio entorpecida pela atmosfera cinzenta e "idílica" da Restauração absolutista. A mesma atmosfera e o mesmo entusiasmo scottiano se observa na Escandinávia e nos Países-Baixos. Leitura de colegiais são hoje os romances históricos do dinamarquês Ingemann[1711], que também foi poeta "lakista", terno e devoto; as pessoas mais sérias entusiasmavam-se, então, pelos seus reis medievais, que Brandes comparou justamente aos reis de papel colorido nas cartas de jogar. Os romances históricos do seu patrício Hauch, poeta sério, aproximam-se de problemas mais modernos; *En polsk familie* trata da revolução polonesa, e *Robert Fulton* dos destinos de um inventor. O Ingemann sueco foi Wilhelm Fredrik Palmblad, autor de *Aurora Koenigsmark* (1846/1849)[1712], ao passo que outro sueco, o brilhante jornalista Crusenstolpe, se serviu do gênero para fins diferentes: tratando como "história" a história do seu próprio tempo, escreveu romances-panfletos vigorosos contra o rei reacionário Carl Johan. Diferenças assim, e não só de valor literário, também se verificam entre os romancistas históricos da língua holandesa[1713]. O sucesso nacional coube ao fertilíssimo Van Lennep[1714], burguês cheio de condecorações tradicionais e dinheiro moderno; o seu melhor romance, *Ferdinand Huyck*, não é medievalista; passa-se, caracteristicamente, na burguesia de Amsterdam do século XVIII. A posteridade prefere as obras de madame Bosboom-Toussaint[1715], menos por motivos das descrições arqueologicamente exatas, tais como quadros holandeses vivificados, do que pelo zelo religioso da escritora calvinista; ela mesma participou das opiniões e crenças dos seus personagens do século XVII, conseguindo assim uma autenticidade histórica surpreendente.

Não existe relação entre os valores literários e os efeitos sociais: o sucesso não é prova de valor; a mediocridade não exclui consequências benéficas. Revelou-se isso muito bem no caso de Conscience[1716], flamengo de origem francesa, que escreveu um romance histórico bastante fraco e criou, com isso, uma literatura e uma nacionalidade. Com efeito, a literatura flamenga estava calada havia mais de dois séculos, porque a própria

nacionalidade cessara de existir: a Bélgica, separada dos Países-Baixos protestantes pela Contrarreforma, e administrada desde então pelos espanhóis e austríacos, tinha-se inteiramente afrancesado, a ponto de a língua flamenga, quase idêntica à holandesa, só ser considerada como gíria de criados e camponeses; e o novo reino da Bélgica, criado em 1830, era um país oficialmente francês. Primeiro, o romantismo alemão, vizinho, chamou a atenção para a Idade Média, para a época em que o país ainda não estava afrancesado. Nos historiadores franceses, Conscience encontrou descrições vivas das lutas das cidades flamengas medievais contra a aristocracia feudal francesa, e descreveu-as, por sua vez, no *Leeuw van Vlaanderen* (*O Leão de Flandres*), romance convencional à pior maneira de Walter Scott e escrito em língua impura, mas cheio de entusiasmo juvenil, contagioso. Pela leitura desse livro, o povo flamengo recuperou a sua consciência nacional, tornando-se nação. Mais tarde, Conscience escreveu coisa melhor, idílios realistas da vida de gente miúda na Flandres; esta literatura também lhe serviu para glorificar as virtudes do passado. Conscience acabou como "poet laureate" do partido católico-nacionalista entre os flamengos.

Já é possível agora distinguir variedades diferentes do gênero que Walter Scott criara: uma variedade que aprecia só ou principalmente o aspecto pitoresco do passado; outra, que, por vários motivos, prefere o passado ao presente; mais outra, que se serve do passado para construir uma árvore genealógica de nobreza, para gente nova; uma quarta variedade, que pretende renovar moralmente e espiritualmente a nacionalidade, lembrando-lhe as grandezas do passado; e enfim a última, parecida, que pretende dar exemplos do passado para incentivar as lutas patrióticas atuais. O último caso é o de Conscience. Em geral, cada uma das nações escolheu certo tipo, conforme a situação política e social em que se encontrava; só o caso espanhol parece algo diferente.

O tipo pitoresco encontra-se entre os russos e checos. O romance histórico russo começou com o notável *Juri Miloslavski*, de Zagoskin[1717] que foi o livro de moda e teve a honra de ser citado por um personagem no *Inspetor Geral*, de Gogol; e chegou à arte em Alexei Konstantinovitch Tolstoi[1718], que também foi dramaturgo de mérito; o seu *Príncipe Serebrianni* é um dos melhores romances scottianos, panorama impressionante da época de tzar Ivan o Terrível. Basta rápida menção dos scottianos checos: Prokop

Chocholoušek (*Os Templários na Boêmia*, 1843), e Josef Kajetan Tyl (*O Decreto de Kuttenberg*, 1841), este último já com tendência patriótica.

Em nenhum outro país europeu surgiram tantos romances históricos como na Espanha[1719]; mas é marcada a preponderância do tipo pitoresco. Ponto de partida foi a poesia do duque de Rivas[1720]. Esse aristocrata aderira ao movimento liberal contra o absolutismo, sendo exilado e levando uma vida cheia de aventuras perigosas, como se fosse herói de um poema de Byron; ele mesmo se julgou Byron espanhol, escrevendo dois poemas narrativos, no estilo do famoso inglês. *El faro de Malta* e *El Moro Exposito*, cujo prefácio, manifesto teórico do romantismo espanhol, foi escrito pelo político e literato liberal Antonio María Alcalá Galiano. *El Moro Exposito*, poema sobre lendas medievais, é a primeira obra "histórica" do movimento; mas trata a história espanhola como mero espetáculo pitoresco, como objeto de exotismo visto por um estrangeiro. A verdadeira nacionalização deu-se no palco. Sobre o teatro nacional espanhol do século XVII pesava ainda a condenação pelos classicistas, contra os quais lutaram o erudito imigrante alemão Nicolás Boehl de Faber e o próprio Alcalá Galiano. Rivas também pretendeu reabilitar Calderón; mas, querendo imitá-lo, só chegou a imitar o teatro romântico de Victor Hugo: *Don Álvaro o La Fuerza del Sino* é um dramalhão tremendo, que foi depois oportunamente transformado em libreto da ópera *La Forza del Destino*, de Verdi. Rivas continuava nos aspectos pitorescos do romantismo; tinha também talento considerável para a pintura. Em vez de escrever o grande romance da história espanhola, à maneira de Walter Scott, fragmentou o assunto, revivificando a poesia nacional das "romanças". Os seus *Romances Históricos* estão entre as obras mais lidas, mais populares da literatura espanhola; toda a gente na Espanha conhece *El Conde de Villamediana*, *Un castellano leal* e *El mayor desengaño*, reconstruções admiráveis do passado nacional, brilhantes em todas as cores, embora haja entre essas pedras preciosas, segundo a observação de Juan Ramón Jiménez, várias falsas.

Depois, o duque de Rivas mudou muito. No drama *El desengaño en un sueño* exprimiu um pessimismo inesperado. Saiu do partido liberal, tornou-se ministro conservador e abandonou a literatura. A apostasia política de Rivas, já suspeito, literariamente, pela popularidade da sua poesia, contribuiu para torná-lo antipático aos intelectuais; serviu de exemplo para

demonstrar o papel reacionário do romantismo pitoresco e a esterilidade literária da reação. Azorín tratou-o com desprezo, como mero colorista. Hoje, o duque de Rivas é considerado como personagem principal do romantismo espanhol. Poucos aprovarão a opinião de Menéndez y Pelayo, comparando *Don Álvaro* às melhores peças do século XVII; mas *El desengaño en un sueño* é uma verdadeira tragédia, a única do teatro moderno que possa ser comparada às de Calderón.

A literatura do duque de Rivas enquadra-se na tendência geral na Espanha de 1830[1721]. Os romances históricos da época são todos só "pitorescos" e todos inferiores, embora se encontrassem entre os autores nomes tão grandes como o do poeta Espronceda (*Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*, 1834) e o do crítico Larra (*El doncel de don Enrique el doliente*, 1834). Não são melhores do que as obras do pioneiro do gênero, Ramón López Soler (*Los bandos de Castilla o el Caballero del Cisne*, 1830; *La catedral de Sevilla*, 1834), e pouco superiores à subliteratura do polígrafo popularíssimo Manuel Fernández y González (*Men Rodríguez de Sanabria*, 1853; *El cocinero de Su Majestad*, 1857), com o qual o gênero acabou. Qualidades poéticas podem-se elogiar no *Señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco[1722]; este foi mesmo principalmente poeta, capaz de evocar o silêncio melancólico nas catedrais e em torno dos castelos abandonados da Espanha. O autêntico e grande romance histórico espanhol não foi escrito; talvez porque morreu cedo demais outro poeta, o catalão Piferrer[1723]. Foi um poeta autêntico, autor da *Canción de la Primavera*, na qual a crítica moderna descobriu uma antecipação da música verbal de Ruben Darío. As baladas de Piferrer revelam o seu medievalismo católico; e no mesmo sentido o poeta descreveu, nos *Recuerdos y bellezas de España*, os monumentos góticos da pátria, com aquele misto de erudição arqueológica e sensibilidade poética que teria dado um bom romance histórico.

Desse modo, o gênero acabou como começara: na poesia pitoresca o último romântico espanhol será Zorrilla. Apenas com a diferença que agora se conhecia melhor o passado espanhol. O mérito era do teatro. Os românticos espanhóis imitam assiduamente o teatro de Dumas Pai e Victor Hugo: tomam-lhe emprestados os conflitos espetaculares, a eloquência torrencial, os efeitos melodramáticos e, embora nem sempre, a tendência liberal. Numa história do romantismo europeu, inspirado exclusivamente em

critérios estilísticos, o lugar do *Trovador* e dos *Amantes de Teruel* seria perto de *Hernani* e *Marion de Lorme*. O intuito dos dramaturgos românticos espanhóis, até dos liberais, era, no entanto, diferente, antes nacionalista. Martínez de la Rosa[1724], liberal exilado, começara com um *Édipo*; convertido ao romantismo, deu o *Hernani* do teatro espanhol: *La conjuración de Venecia*, tragédia que ele julgava calderoniana e que não passa de hugoniana. O programa da evolução do teatro espanhol foi traçado por García Gutierrez[1725]: o seu famoso *Trovador*, famosíssimo, depois, pela música de Verdi, ainda é obra de sentimentalismo afrancesado, ao passo que as peças seguintes se aproximam cada vez mais do verdadeiro modelo nacional. Neste já estavam moldados *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch[1726], obra que entrou definitivamente no repertório espanhol. É que Hartzenbusch, mais técnico do teatro e do verso do que dramaturgo criador, soube imitar o grande teatro nacional, que conhecia profundamente, e que revivificou através das edições da "Biblioteca de Autores Españoles". Dali foi só um passo para o teatro de Zorrilla.

José Zorrilla[1727] foi, na Espanha, o poeta mais idolatrado do século XIX, e caiu depois num desprezo do qual não mais se restabeleceu. Improvisador da palavra pungente e do verso fácil, imitou virtuosamente tudo aquilo de que gostava, e o seu gosto não foi dos melhores. A Espanha "romântica" que o encantara era a mesma dos viajantes estrangeiros, uma Espanha de grandes inquisidores, fidalgos e Carmens. Essa Espanha falsificada aparece com todo o brilho nas suas famosas *leyendas*, das quais algumas – "A buen juez mejor testigo", "El desafío del diablo", "Justicias del rey Don Pedro" – são das poesias mais famosas da literatura espanhola. Enfim, Zorrilla bateu todos os recordes de popularidade com a tragédia *Don Juan Tenorio*, que continua até hoje invariavelmente representada, em todas as cidades e cidadezinhas da Espanha, no dia de finados; a obra tornou-se um pedaço da vida do povo espanhol. Basta isso para explicar o desprezo unânime dos intelectuais pelo poeta. A reabilitação está, porém, a caminho. Não será fácil "salvar" a poesia de Zorrilla, embora seja algo melhor do que a sua fama. Mas aquelas poesias difamadas pertencem quase todas à mocidade do poeta precoce. Mas *Don Juan Tenorio*, com todos os seus defeitos, deve ser e é uma peça que corresponde plenamente a algo na alma espanhola; e isso é tanto mais admirável quanto é certo que Zorrilla se serviu de

modelos franceses – do *Don Juan de Marana*, de Dumas Pai, e das *Ames du Purgatoire*, de Mérimée – sem cair nos galicismos teatrais dos seus predecessores. Trabalho perfeito de nacionalização. Outra peça de Zorilla, *El zapatero y el rey*, é superior ao modelo, *El montañés Juan Pascual*, de Hoz y Mota. Enfim, Zorrilla tratou, em *Traidor*, *inconfeso y mártir*, a lenda do rei D. Sebastião, e superou não apenas o modelo imediato, o *Pastelero de Madrigal*, de Cuéllar, mas também peças de assunto parecido como *Perkin Warbeck,* de John Ford, e *Demetrius,* de Schiller – nomes significativos. *Traidor*, *inconfeso y mártir* é um caso singular de reconstituição integral do estilo de um dos grandes teatros nacionais.

O caso do "romantismo histórico" espanhol ajuda para compreender a natureza e significação do gênero de Walter Scott. É um gênero de intenções ambíguas: serviu às forças reacionárias para evocação saudosista do passado e serviu aos novos burgueses para dar à vida cinzenta as aparências de um estilo artístico. O conflito entre essas duas tendências era agudo na Espanha: os mesmos homens que reabilitaram a literatura nacional do passado eram os chefes do liberalismo que pretendeu europeizar a Espanha; a vida do duque de Rivas é, por assim dizer, aquele conflito vivido. O gênero "romance" não se prestava para a representação dessa ambiguidade de ideias; desta surgiu, no entanto, uma poesia. Mas a plena representação do conflito só foi possível no gênero em que as ideias se defrontam, no teatro.

A variedade saudosista do romance histórico, aquela que não olha para a Idade Média remota e sim para estados sociais imediatamente anteriores, é a que está mais perto do próprio Walter Scott. Esse gênero de romance parece tremendamente reacionário; mas teve o seu maior representante, depois de Scott, na América, em Cooper[1728]. A afirmação pode parecer paradoxal aos que consideram o grande romancista americano só como criador do "indianismo"; mas o paradoxo desaparece, quando se analisa aquele saudosismo. Com efeito, Cooper era saudosista, mas nem sempre da mesma maneira, de modo que os contemporâneos e a posteridade não conseguiram unificar os aspectos diferentes da sua obra. Para os contemporâneos, Cooper foi sobretudo o romancista do *Spy*, primeiro romance marítimo, à maneira de Walter Scott, e o historiador da marinha de guerra dos Estados Unidos. Só nessa qualidade lhe retribuíram elogios entusiasmados; e, com efeito, Cooper soube evocar com força poética os feitos dos marujos na

guerra da Independência, com poesia evocativa, porque a grande época da marinha americana, então, já pertencia ao passado. O espírito de bravura já tinha saído dos portos comercializados, refugiando-se para o interior, a "fronteira" entre a civilização e os índios selvagens. Cooper é o romancista da "fronteira", no sentido em que Turner a definirá como motor da expressão democrática do país para o Oeste. Mas Cooper, pertencendo a família de "terratenientes" meio feudais, não viu com agrado essa expansão. As suas simpatias voltaram-se para o índio e o pioneiro, expulsos pela civilização urbana e pelo policiamento da "fronteira"; e assim o ciclo dos romances do pioneiro Natty Bumppo transformou-se em "Amadis" americano, novo romance de cavalaria, forte na evocação poética, fraco no que diz respeito à caracterização dos personagens. Nada há mais parecido com o medievalismo convencional de Walter Scott; mas nenhum processo novelístico é mais capaz de idealizar realidades sociais pouco ideais e já passadas. As *Leatherstocking Tales* são incomparáveis como leitura para gente que ainda não conhece a realidade social: para a mocidade. É esse o papel de Cooper na história literária do século XIX, como criador do "indianismo".

Sobre o valor desses romances ouviu-se, porém, uma voz divergente, a de Balzac: "Se Cooper tivesse possuído a capacidade de caracterizar personagens, teria dito a última palavra da arte"; e comparou Cooper a Homero. A grande simpatia de Balzac por Cooper baseia-se em afinidades secretas: Balzac era reacionário político e social, defendendo a ordem monárquica e aristocrática contra a nova burguesia; e a atitude de Cooper não era muito diferente. Essa atitude revelou-se nos seus últimos romances que excitaram então, nos Estados Unidos, discussões violentas, incompatibilizando o escritor com o seu ambiente; depois, foram inteiramente esquecidos em favor do Cooper "romancista infantil", e só em nosso tempo a redescoberta daquela literatura tornou possível a apreciação justa de Cooper. Voltando das suas viagens europeias, Cooper se encontrou desambientado: uma nova democracia, turbulenta e indisciplinada, enchia as ruas da cidade: eram os eleitores do presidente general Jackson, que fora o herói da "fronteira". A "fronteira" corrompera a democracia, fornecendo aos grandes comerciantes e banqueiros de Nova York as massas violentas de eleitores, que esmagaram a "verdadeira democracia" rural do interior. De maneira

confusa, Cooper misturou, em romances-panfletos de valor literário duvidoso e grande interesse histórico, os ideais da democracia jeffersoniana e o saudosismo dos *terratenientes*. Tornou-se, então, o Walter Scott autêntico da América: o saudosista de uma situação social irremediavelmente passada. Afinal, Cooper, com todos os seus defeitos, foi um grande escritor e um homem notável.

O "indianismo" de Cooper não pode, pois, ser interpretado como anseio de conseguir para o burguês americano um *pedigree* nobre, idealizando os indígenas pré-colombianos. Esse anseio encontra-se antes em romances indianistas de escritores latino-americanos. No sul do Continente, as "elites" que tinham conquistado a Independência das novas repúblicas, não eram de descendência puramente europeia; procuravam uma nobreza não europeia como predecessora ideal. Eis por que o brasileiro José de Alencar[1729], político conservador, autor do notável romance scottiano *As Minas de Prata*, idealizou em *O Guarani* e *Iracema* os índios da sua terra; é significativo ter o mesmo Alencar pretendido romper as relações literárias e linguísticas do Brasil com Portugal; mas Alencar é, incontestavelmente, o primeiro grande prosador do Brasil; seu papel histórico foi o de criar no Brasil uma personalidade literária bem definida. É o que não conseguiu o indianismo hispano-americano. O poema épico *Tabaré*, do uruguaio Zorilla de San Martín[1730], obra na qual se misturam elementos byronianos com o mais autêntico romantismo espanhol. As glórias do passado asteca do México não foram romanceadas no próprio México, mas pela poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda[1731], mais um poeta hispano-americano que deve ao entusiasmo hispanista do grande crítico Menéndez y Pelayo elogios exagerados; o seu romance não mereceu essa atenção.

Os discípulos de Walter Scott são, quase todos, conservadores como ele; mas é um conservantismo moderado, menos de orgulho aristocrático do que de preconceitos da classe média, admirando a beleza do passado, porque receavam a decadência moral pela invasão das ideias avançadas. O romance histórico torna-se reacionário, no próprio sentido da palavra, quando é expressão de uma classe dirigente ainda poderosa e já ameaçada. Os romances do americano Simms[1732]eram fortes até à brutalidade, meio da "fronteira", meio "góticos". Simms era natural da Carolina do Sul, do Estado dos escravocratas mais ferozes e mais cultos; era o porta-voz

literário do Sul dos Estados Unidos, em que o governo de uma elite altamente civilizada se baseava na escravidão dos pretos; enquanto a abolição já se tornara reivindicação da poderosa burguesia, menos culta, dos Estados do Norte. Nos anos de 1930, quando a crise econômica nos Estados Unidos favoreceu um movimento "agrarista" entre os intelectuais do "Old South", deu-se maior atenção a Simms, que foi o escritor mais importante daquela "aristocracia" escravocrata.

Nos países meio feudais da Europa revela o romance histórico mais a tendência antiburguesa de ressaltar as "liberdades" medievais das classes rurais. Ainda entre a variedade pitoresca e a variedade tendenciosa do romance histórico situa-se Rebelo da Silva[1733], historiador nos romances e romancista nas obras históricas, escritor híbrido da palavra fácil, que uma vez, porém, no conto histórico "Última Corrida de Touros em Salvaterra", encontrou algo como um estilo pessoal. Rebelo da Silva pertence a uma corrente característica do romance histórico português: obras que pretendem lembrar as glórias do passado para promover reformas atuais da pátria decadente. Entre esses romancistas encontra-se a maior figura literária do romantismo português, Almeida Garrett, com o *Arco de Santana* (1845), e sobretudo a maior figura humana do mesmo movimento: Herculano[1734]. Eis um autêntico grande homem. A poesia da sua mocidade, inspirada no cristianismo sentimental de Lamartine, já não ignora o catolicismo democrático de Lamennais; e os dois grandes romances históricos, *Eurico*, *o Presbítero* e *O Monge de Cister* tratam de conflitos religiosos. São fracos como romances, mas fortes como documentos de uma grande erudição histórica, que produziu, depois, a primeira história crítica de Portugal na Idade Média e uma impressionante história da Inquisição portuguesa. Herculano era um católico liberal e um liberal conservador. O povo simples de Portugal – camponeses infelizes – era o seu grande amor, e por esse povo lutou contra reacionários egoístas e pseudoliberais ignorantes. Caráter duro, indomável, incompatibilizou-se deste modo com todos, e o grande erudito acabou retirando-se para os campos, tornando-se mesmo um camponês como aqueles que amava. Depois, o romance histórico português chegou logo a ser veículo de tendências: tendências políticas no *Mário* (1868), de Antônio da Silva Gaio, tendências sociais nos romances históricos de Camilo Castelo Branco.

O romance histórico a serviço de aspirações nacionais e políticas é caso frequentíssimo entre as nações que, na primeira metade do século XIX, ainda tinham que lutar pela liberdade nacional. Aí está o caso da Itália. Os começos, no entanto, foram menos agressivos do que sentimentais[1735]. Grossi[1736] deveu a glória efêmera a um poema narrativo sentimental, *Ildegonda*; e a sua "epopeia nacional", *I Lombardi alla prima crociata*, tornou-se nacionalista só na versão dramática, musicada por Verdi. O seu romance *Marco Visconti* continua no sentimentalismo: narrando os sofrimentos dos italianos em séculos passados, pretende sugerir simpatias pelos italianos sofredores do século XIX. *Marco Visconti* foi chamado, e com razão, caricatura da grande obra do amigo íntimo de Grossi: dos *Promessi sposi*, de Manzoni. Mas aí, uma intenção parecida realizou-se sob a influência de conceito diferente da História; motivo pelo qual o romance de Manzoni se distingue de todos os outros romances históricos, pertencendo a um outro mundo literário.

A corrente principal do romance histórico italiano era patriótica e de sentido algo simplista. O grande revolucionário e político republicano Guerrazzi[1737]escreveu de propósito para excitar as paixões; daí o grande sucesso do *Assedio di Firenzi*; e daí os artifícios da construção, os desleixos do estilo, o caráter "gótico" dessa literatura romanesca, que De Sanctis, embora simpatizando com a tendência política de Guerrazzi, censurou implacavelmente. Menos violento, nos romances e na política, foi o liberal D'Azeglio[1738], que depois dos famosos "casi di Romagna", em 1846, deixou de escrever história para fazer história, tornando-se, ao lado de Cavour, um dos construtores do reino da Itália. O seu melhor romance histórico é o que conta só verdade histórica: as suas memórias, *I miei ricordi*. Na mesma forma autobiográfica saiu, enfim, aquela que é, depois dos *Promessi sposi*, a obra-prima do romance histórico italiano: as *Confessioni* de Nievo[1739]. "Nacqui veneziano ai 18 ottobre 1775, giorno dell' Evangelista Luca, e morrò, per la grazia di Dio, italiano quando vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo" – assim começa aquele livro maravilhoso, infelizmente pouco conhecido no estrangeiro. É a autobiografia imaginária de Carlo Altoviti, que nasceu cidadão da República de Veneza, passou a mocidade no pitoresco castelo de Fratta – ali, Nievo conta a sua

própria mocidade – viu a Revolução francesa e as guerras napoleônicas, liberdade efêmera e Restauração austríaca, e acabou no exílio dos patriotas italianos, em Londres, continuando a esperar, apesar da derrota de Novara. A vida de Carlo Altoviti, que morreu com oitenta anos de idade, no exílio, e a vida de Ippolito Nievo, poeta patriótico, que encontrou com trinta anos a morte pela pátria, soldado no corpo expedicionário de Garibaldi, confundem-se inextricavelmente. É pitoresco, sentimental e humorístico ao mesmo tempo; patético só é o pressentimento da morte prematura: Carlo Altoviti não viu as obras da “Provvidenza”, a libertação da Itália, e Nievo só a viu no momento de morrer. Seria exagero imperdoável a comparação, frequente na Itália, de Nievo com Gogol; mas é preciso admitir que, no gênero “romance histórico”, não existe nada de comparável às *Confessioni di un ottuagenario*.

O tipo patriótico do romance histórico é o mais frequente na Europa oriental. Mas não deu os melhores resultados. O húngaro Jósika[1740], embora traduzido para muitas línguas, não passa de um romancista de leitura fácil. Keményi[1741] pertence à mentalidade de uma outra época; e Jókai[1742], muito mais famoso e considerado como escritor nacional da Hungria, só é um Dumas père magyar, um herói da subliteratura. Até mesmo o célebre *Taras Bulba*, de Gogol, o grito de batalha dos ucranianos contra os poloneses, não é a melhor das obras do grandíssimo escritor. Enfim, os poloneses: entre eles, o romance histórico tomou feição de verdadeira arma da nacionalidade, lutando pela existência[1743]; mas ali também prevaleceram os malogros. Os chefes do patriotismo polonês eram, na grande maioria, aristocratas católicos e conservadores, às vezes tão tremendamente reacionários como Rzewuski[1744], que se confessou discípulo de De Maistre; a essa atitude doutrinária deveu o sucesso seu romance *As memórias do Camareiro-mor Soplica*, panorama da vida aristocrática polonesa no século XVIII; e quando o vento virou, Rzewuski acabou no ostracismo; mas nem o sucesso nem o ostracismo podem modificar o fato de que *Soplica* é um livro alimentado da melhor seiva da terra polonesa, um dos livros mais deliciosos das literaturas eslavas. Kraszewski[1745], aristocrata que se converteu ao liberalismo, polígrafo fertilíssimo e famosíssimo, já não foi mais do que o Jókai polonês. E o sucesso mundial de Sienkiewicz[1746] é um “caso”. *Quo vadis?* não é um

romance arqueológico; a esse respeito é inferior ao modelo imediato, *Os Últimos Dias de Pompeia*, de Bulwer. O historismo do romance de Sienkiewicz é trivial. Contribuiu para o sucesso o equívoco de ser aquilo considerado como "literatura católica"; mas ninguém incluiria *Quo vadis?* na categoria de Manzoni e Claudel. O catolicismo de Sienkiewicz foi, sem dúvida, sincero; mas o seu catolicismo literário não passa de um pretexto. O martírio dos primeiros cristãos serviu apenas de símbolo ao patriota polonês para evocar simpatias pelos mártires da nação polonesa. No mesmo espírito e em melhor estilo, à maneira de Walter Scott, Sienkiewicz já havia narrado as guerras dos poloneses contra os ucranianos no século XVII; essa vasta trilogia histórica merece respeito. Tampouco a tendência conservadora prejudicou, antes ao contrário, aprofundou os romances nos quais Sienkiewicz descreveu a sociedade polonesa moderna, sobretudo em *Sem dogma*, a vida inútil dos aristocratas esteticistas no estrangeiro; é sua obra-prima. De modo que se pode afirmar: o romancista Sienkiewicz, bastante apreciável, foi estragado pelo êxito de *Quo vadis?*

Sienkiewicz deveu o sucesso internacional às velhas simpatias pelos poloneses, nação aristocrática, e à tendência católica, que lhe abriu as salas de leitura dos colégios. Não pôde obter o mesmo sucesso o Sienkiewicz de uma outra nação eslava, composta democraticamente de camponeses e artesãos, e portadora de uma velha tendência herética, dos hussitas: o checo Alois Jirásek[1747]. Em vastos romances panorâmicos, cuja elaboração exata precisou de muitos anos, Jirásek descreveu as lutas épicas da sua nação contra toda a Europa medieval reunida, no tempo das guerras hussíticas; a época da reação contrarreformista, no século XVII; e a recuperação da consciência nacional, entre 1780 e 1848. Jirásek contribuiu mais do que qualquer outro escritor para a "renascença" nacional dos checos e eslovacos. A crítica literária, porém, não deixou de censurar, nesse ídolo da nação, certa falta de arte da composição e desleixo estilístico; preferiu-lhe a arte mais fina de Zikmund Winter[1748], cujas novelas são evocações admiráveis da velha Praga.

A multiplicidade das repercussões do romance de Walter Scott não permite a interpretação do gênero só como expressão de evasionismo. Nem o próprio Walter Scott é apenas evasionista. Ou antes, o termo "evasão" é ambíguo, compreendendo tendências divergentes; às vezes, a evasão para

fora de uma determinada realidade leva a outras realidades, bem reais. Na verdade, atrás da multiplicidade daquelas repercussões escondem-se tantos outros conceitos diferentes da História, conclusões diferentes do conceito de Herder e Burke, de que o romance histórico nasceu. As diferenças aparecem claramente na própria historiografia, que deve a Scott impulsos decisivos.

O conservantismo medievalista não é a única diferença nem sequer a principal entre a nova historiografia do século XIX e a historiografia da Ilustração. A diferença essencial reside no “senso histórico” que Vico e Herder suscitaram e ao qual Burke tinha conferido uma tendência política: o senso pelas diferenças essenciais entre as épocas, a substituição do desprezo racionalista dos “séculos escuros” pelo amor compreensivo das belezas diferentes do passado. Walter Scott foi mesmo a expressão novelística do senso histórico, embora a psicologia, nos seus romances, nos pareça hoje bastante anacrônica. A primeira repercussão de Scott na historiografia foi uma nova maneira de narrar as coisas, a ponto de tratar a História como se fosse romance histórico. É típica a reconstituição dos tempos pitorescos da corte da Borgonha, por Barante[1749], que se confessou discípulo de Scott. Mais ou menos, essa mesma maneira encontra-se em historiadores tão diferentes como Thierry e Michelet, Carlyle e Macaulay, e até num espírito clássico, latino, como o florentino Gino Capponi[1750], refundindo as crônicas de Compagni e Villani e revigorando o classicismo historiográfico de Maquiavel. Ao desejo de colorir a história, de narrá-la como uma “história”, cedem os liberais mais cinzentos como Mignet[1751] e Guizot[1752]. Até mesmo Thiers[1753], burguês por excelência, aspirando à regularidade clássica dos historiadores antigos, narrou a história de Napoleão como uma grande epopeia; e as obras historiográficas de Lamartine são romances de verdade. Já a escolha dos assuntos – revoluções, abdicações, traições, execuções – revela o estilo da época; são os temas preferidos de pintores, como Delaroche. Em primeira linha, porém, a maneira colorida serviu aos conservadores, aos medievalistas, como Raumer[1754]. Até por volta de 1820, a casa imperial dos Hohenstaufen, dos séculos XI e XII, fora apenas objeto de estudos eruditos de poucos especialistas; Raumer reconstituiu os anais do Império medieval com tanto entusiasmo pelas “glórias

alemãs na Itália" que a história dos Hohenstaufen se transformou em lenda popular do povo alemão, fonte de numerosos romances e tragédias da época. A tendência torna-se violenta, agressiva, em Carlyle, enquanto no seu discípulo Froude[1755] prevalece o nacionalismo, baseado na arte do grande prosador em reconstituir o passado; o representante autorizado do catolicismo entre esses medievalistas é Montalembert, narrando a vida de santos e monges alemães e franceses, defendendo a tese de que a civilização moderna é obra da Igreja. O exemplo de Michelet, discípulo de Scott e democrata, revelará que o medievalismo não está fatalmente ligado a tendências reacionárias; e o que o democrata Michelet fez pela Idade Média francesa foi justamente o mesmo que fez pela Idade Média flamenga o católico Kervyin de Lettenhove[1756], baseando-se nas crônicas pitorescas de Froissart. Mas o barão belga, filho de uma nação de pintores e comerciantes, já dá atenção devida às lutas de classe nas cidades medievais; aprendeu isso na historiografia de Thierry, que foi romântico pelo estilo, mas diferente pelo intuito: é o pai da historiografia política do liberalismo.

Por mais conservadores que sejam, os historiógrafos "scottianos" são, até certo ponto, progressistas, e sê-lo-iam mesmo se preconizassem apenas o progresso "orgânico", lento e espontâneo, que o próprio Burke admitira; são todos, direta ou indiretamente, discípulos de Herder, no qual aprenderam o "senso histórico", o senso das diferenças essenciais entre as épocas históricas. Esta conquista da historiografia romântica era, porém, continuamente ameaçada pela ideia do progresso, produzindo julgamentos anacrônicos, "atualizando" o passado; na filosofia de Hegel, aparecia toda a evolução passada como caminho de preparação para o presente; e entre os historiadores hegelianos encontrar-se-á de novo a arrogância "modernista" dos historiógrafos do século XVIII. Contra esse falso hegelianismo surgiu, protestando, a grande figura de Ranke[1757]. O seu ponto de partida também fora Scott: a leitura de *Quentin Durward* impressionou-o tanto como tinha impressionado Barante; mas, depois, a leitura da fonte do romance, a crônica de Commynes, chamou a sua atenção para a diferença entre ficção e verdade; e assim se formou o seu conceito da historiografia: seu objetivo foi dizer "o que aconteceu realmente". A serviço desse ideal criou o método crítico, a pesquisa nos arquivos e a apreciação cautelosa da fidedignidade dos documentos. Os interesses estéticos foram renegados. A ideia do

progresso foi eliminada, afirmando-se que “todas as épocas estavam e estão igualmente perto de Deus”. Ranke é o precursor da historiografia positivista, de coleção de “fatos sem ideias”. Neste sentido, não pertence à época do romantismo; pertence a ela, no entanto, pelo fato de se ter iludido a respeito da sua própria teoria. A sua maneira de narrar os fatos, ele mesmo a caracterizou, falando de Guicciardini: “... assim como Ariosto no *Orlando Furioso*, o historiador tem na mão todos os fios, começando aqui, interrompendo-se, voltando-se para outro assunto e retomando o primeiro, mas não com a mesma liberdade do poeta”. As obras de Ranke também são grandes romances, com a diferença que a lei da composição não é ditada pela imaginação, e sim pela documentação – esta seria a testemunha da realidade. Quanto ao conceito “realidade”, porém, Ranke esqueceu-se da crítica epistemológica de Kant, hipostasiando o próprio processo histórico como última realidade acessível ao espírito humano. Nisso, Ranke é romântico; e no solo do seu positivismo *avant la lettre* crescerão as mais diversas teorias daquele processo, as hipotéticas “leis” da História.

A historiografia romântica não fora capaz da imparcialidade olímpica de Ranke; desejara ela reconstituir o passado, segundo o exemplo de Walter Scott; mas, revivificando a história, atualizou-a, modernizou-a, interpretando-a conforme as experiências políticas dos próprios historiadores e da sua época. Thierry[1758], o historiador romântico por excelência, é ao mesmo tempo o pai da historiografia política do liberalismo. Os seus *Récits des temps mérovingiens* apresentam um panorama impressionante das crueldades e infâmias de uma época de decadência: um romance histórico, à maneira de Walter Scott, nas cores ardentes de um quadro de Delacroix. Thierry não romanceou a História; mas à apuração dos fatos seguiu-se logo a explicação pela analogia entre a decadência merovíngia e a decadência pré-revolucionária; a substituição da dinastia merovíngia pelos *parvenus* carolíngios e a substituição da monarquia francesa pela ditadura napoleônica. Resultou uma teoria da história francesa: os fundamentos da nação foram lançados, quando os gauleses latinizados foram subjugados pelos invasores germânicos; e, desde então, a história da França é uma luta entre as duas raças, a aristocracia de origem germânica e a burguesia de origem gaulesa. Thierry, liberal e historiador do “Tiers état”, é um precursor da interpretação marxista na História como luta de classes.

A sucessão imediata da historiografia romântica caberá à historiografia política dos liberais Thierry, Guizot, Macaulay e Grevinus que interpretarão as guerras e revoluções do passado como lutas internas entre governantes e oposicionistas; pensavam constantemente na Casa dos Comuns, reformada pela lei de 1832, e na Chambre des Députés do rei Louis-Philippe.

"Historiorafia política" tem outro sentido, nacionalista e romântico, entre nações que ainda não haviam passado pela revolução industrial: aí, a historiografia desempenha o papel político de definir a nacionalidade – o que constitui uma das funções do romantismo. Quando o poeta romântico, meio místico, Erik Gustaf Geijer[1759] escreveu a história da Suécia, não saíram "anais do reino" e sim *Svenska folkets historia*, a "História do povo sueco"; não lhe importou a nação em sentido político, como centro dos acontecimentos históricos, mas o povo em sentido étnico, do qual emana o caráter nacional. O historiador Palacký[1760] viu-se mesmo obrigado a seguir o mesmo processo, porque o povo checo não tinha, havia séculos, existência política independente; aí, a realidade histórica estava apenas nas ideias de cuja realização a Providência teria encarregado aquele povo. A doutrina da "missão histórica" de que cada povo é encarregado pela Providência, encontrou repercussão profunda entre os eslavos, todos eles mais ou menos no mesmo caso dos checos, excetuados os russos. Na Rússia, país independente e poderoso, já havia uma "ideia realizada": a da autocracia tzarista. Celebrou-a Karamsim[1761]. Fora poeta sentimental e ficcionista pré-romântico. Transformou-se em prosador de grande estilo retórico na sua "epopeia do tzarismo": não é a história do "povo" russo, mas a do seu "Império". Ali se revela a filiação estranha entre o torysmo saudosista de Walter Scott e o orgulho racial do futuro pan-eslavismo.

Na historiografia romântica distinguem-se duas tendências diferentes, inspiradas na mesma fonte. Em geral, a Europa conheceu Herder através de Burke; mas o progressismo nacional de Herder e o conservantismo evolucionista de Burke não coincidem inteiramente; e onde não foi possível separá-los posteriormente os conflitos íntimos não tardaram em se revelar. De origem herderiana é, principalmente, o medievalismo pitoresco, entusiasmado pelas catedrais e castelos: Raumer inspirou uma infinidade de romances e tragédias em torno dos Hohenstaufen; e Barante inspirou novamente o gosto pelos aspectos pitorescos da Idade Média, em Hugo, Vigny,

Dumas père. Na linha do pensamento herderiano também está a expansão geográfica da literatura, a descoberta da Itália e da Espanha. Depois, a conquista literária dos sete mares; o fim do gênero de Walter Scott será o romance marítimo e de aventuras, ao passo que os elementos "baixos" do gênero, herança do romance "gótico", engendraram uma renascença do "romantismo vulgar", romance de ladrões generosos e de espectros e assombrações; até o romance policial. De origem burkiana é, principalmente, o medievalismo conservador; mas a mistura com elementos herderianos, que também se evidencia no zelo folclorista da época, leva a conflitos irresolúveis, como no católico Manzoni, ou a misticismos nacionalistas, dos escandinavos e sobretudo dos eslavos.

A obra-prima do novo medievalismo pitoresco, à maneira francesa, é *Notre-Dame de Paris*, de Hugo[1762]: com toda a falsidade "gótica" do enredo e dos personagens, é uma das maiores visões históricas que já se imaginaram; um Ensor iria ilustrar esse infernal sonho de febre da História. O personagem principal é, como em uma gravura de Ensor, a massa popular em torno da catedral, ideia que parece de Rousseau e provém, na verdade, de Herder. Na historiografia de Michelet voltará esse conceito democrático da História. À literatura ou subliteratura bastavam os elementos romanescos como em Dumas père[1763]. Embora certos críticos ingleses teimem em encontrar valores literários na sua obra, admirando-lhe a "imaginação fecunda", Dumas père pertence à literatura só como fenômeno histórico. O seu romantismo degenerado é, na verdade, pré-romântico, "gótico"; nada mais "gótico" do que a sua peça *La Tour de Nesles*; e nada mais "gótico", também, do que os enredos dos seus romances. Este "medievalismo pitoresco" não é herderiano, é ante-herderiano e apenas pitoresco; assim como a fantástica massa popular em *Notre-Dame de Paris*, não tem nada com o povo francês da realidade. Na obra de Dumas père evidencia-se a tendência evasionista do medievalismo pitoresco; e ele mesmo indicou um dos endereços principais da viagem de evasão pós-romântica: a falsa Espanha de seu *Don Juan de Marana*.

A "lei" do evasionismo romanesco é a permanente expansão geográfica: conquista-se um país após outro, até a vista se perder no mar que rodeia a ilha da Utopia. Onde o evasionista chega, a realidade perde os contornos, transformando-se em sonho estético e, as mais das vezes,

subliterário. Primeiro transformaram a Itália: no século XVIII, fora o país das antiguidades greco-romanas; no romance "gótico" já estrondearam os espectros. Depois, descobre-se a Itália dos artistas vivos, das tragédias de paixão, encantando pequenos-burgueses alemães, imitadores de Scott, como o talentoso Philipp Joseph Rehfues (*Scipio Cicala*, 1832). Esse caminho levará à *Cavalleria rusticana*. Os pintores franceses logo se cansaram da Itália; atravessaram o Mediterrâneo e descobriram a Argélia. Os literatos franceses preferiram atravessar os Pirineus. Ao século XVIII, a Espanha apresenta-se como o país atrasado da Inquisição. O esquisitão inglês Borrow[1764], distribuindo bíblias protestantes na Espanha catolicíssima, grande amigo e conhecedor dos ciganos, ainda não chegou a conhecer nenhuma Carmen; na penetração da alma popular alheia ajudou-o um senso de humor fieldinguiano que faz dos seus livros uma das leituras mais deliciosas em língua inglesa. Humorismo já não se encontra na Espanha pitoresca dos românticos franceses, nas tragédias melodramáticas de Hugo e Dumas père, no boemismo pouco autêntico de Musset; é uma Espanha de superfície colorida, ainda a de Mérimée, em que a frieza do estilo não esconde de todo o horror "gótico" dos enredos. Depois, o imperialismo literário apodera-se dos mares, nos livros de leitura juvenil de Marryat[1765], que pode alegar circunstâncias atenuantes: os seus marujos continuam a estirpe dos pícaros marítimos de Smollett e já obedecem a mais do que um ponto do código de honra de Conrad; e em Marryat há algo do saudosismo da "marinha antiga", dos veleiros, como em Cooper. Depois surgem várias possibilidades: as fantasias técnicas de um Jules Verne e de Wells, o exotismo decadentista de um Loti; e até é possível a fina arte de Stevenson[1766]: é certo que ele fez literatura infantil, "virginibus puerisque"; mas os seus romances de aventuras, "góticos", não constituem a sua obra inteira. O evasionismo paisagístico dos seus livros sobre o Pacífico é muito mais fino do que o de Loti, e os dois romances de ambiente escocês – *The Master of Ballantrae* e *Weir of Hermiston* – revelam o último e digno sucessor de Walter Scott; são obras-primas. Sonhando, imaginando, Stevenson foi o último dos românticos; escrevendo, foi o último clássico da prosa inglesa.

O elemento "gótico", fantástico, em Stevenson revela-se, sobretudo, no seu romance policial – *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* – em que imitou conscientemente o maior narrador do romantismo alemão. Mas

assim não está suficientemente definida a arte estranha de E. T. A. Hoffmann[1767]. As origens são indubitavelmente “góticas”; *Die Elixiere des Teufels* (*As Drogas do Diabo*) é mesmo o melhor de todos os romances “góticos”, é a história de um monge, possuído do Diabo e levado até ao incesto, narrada com tanta habilidade, mesmo diabólica, que até ao leitor mais desabusado de hoje se arrepiam os cabelos. Hoffmann abusou mesmo dessa capacidade de sugerir espanto e angústia. Na coleção *Die Serapionsbrüder* (*Os Irmãos Serapião*) encontram-se, ao lado de uma obra-prima comovente, “Rat Krespel”, ao lado de excelentes contos históricos, à maneira de Walter Scott (“Doge und Dogaressa”, “Meister Martin”), ao lado de contos de humorismo fascinante (“Die Fermate”, “Die Brautwahl”), também vários contos medíocres, escritos às pressas para divertir ou assustar o público e ganhar dinheiro. O estilo lamentável de Hoffmann, um dos piores de que jamais se serviu um grande escritor, também o denuncia como um dos iniciadores da literatura industrializada em língua alemã. Mas esse defeito desaparece nas traduções; e Hoffmann é, ao lado de Goethe e Heine, um dos poucos escritores alemães de repercussão universal: é inconfundível a sua influência em Gogol, Poe, Baudelaire, Bécquer, Stevenson. Menos conhecida é a sua influência sobre a música; não existe nenhum escritor em que tantos compositores tivessem procurado inspiração para óperas. De contos de Hoffmann descendem o *Tannhauser*, de Wagner, *Coppelia*, de Delibes, *Die Brautwahl*, de Busoni, e inúmeras outras óperas, menos felizes; e um personagem de Hoffmann, o fantástico maestro Kreisler, exerceu influência profunda sobre o estilo de vida e arte de Schumann e Berlioz. Afinal, o próprio Hoffmann tornou-se herói de ópera, em *Contes d’Hoffmann*, de Offenbach. Nenhum outro escritor soube como ele traduzir em palavras impressões musicais, em contos tão extraordinários como “Ritter Gluck” e “Don Juan”. Excelente crítico musical, o primeiro que reconheceu a grandeza e significação de Beethoven, Hoffmann foi ao mesmo tempo um compositor genial; a sua ópera *Undine* chegou a honras póstumas bem merecidas. Contudo, literatura e música não esgotaram os talentos desse sujeito extraordinário, pintor muito bem dotado, caricaturista, diretor de teatro, que introduziu Calderón no palco alemão, boêmio dissoluto, bebedor apaixonado – o protótipo do artista romântico. Esse mesmo Hoffmann, artista, visionário e bêbedo de noite, era de dia um funcionário

modelar, um dos juízes mais honrados e – em tempos difíceis de reação política – dos mais independentes que houve jamais na Prússia. Levou verdadeira existência dupla, como o Dr. Jekyll e Mr. Hyde da novela de Stevenson; e transfigurou essa sua condição humana na composição singular do romance *Kater Murr*, em que as páginas são escritas, alternadamente, uma pelo fantástico maestro Kreisler e a outra pelo gato Murr, encarnação do prosaísmo burguês.

A dissociação da personalidade de Hoffmann é sintoma de um romantismos de evasão extremo. Hoffmann é, ao mesmo tempo, escritor industrializado, na sua existência diurna, e artista fantástico, na sua existência noturna. O primeiro criou espectros para uso dos burgueses; o outro viu espectros de verdade, tremeu em angústias terríveis como as crianças, no seu conto espantoso "Der Sandmann"; e porque viu realmente os espectros, soube descrevê-los com o realismo de um Balzac, assustando-nos. A própria realidade transfigurou-se-lhe de maneira inédita; a cinzenta e prosaica cidade de Berlim, então muito provinciana, aparece nos seus contos como um inferno de diabos inquietantes e às vezes cruelmente humorísticos; tanto mais inquietantes que Hoffmann indica como endereço dos seus espectros os nomes de ruas e casas realmente existentes – o único escritor europeu, antes de Zola que se tornou tão naturalista. O contraste fortíssimo entre o naturalismo do ambiente e o pavor das aparições – eis o recurso supremo da arte de Hoffmann. Os efeitos humorísticos e os terrores fantásticos confundem-se nele porque têm a mesma raiz: é a invasão da vida burguesa e normal pelas criaturas e monstros do "lado noturno da Natureza" – título de livro do autor que, a par dos romances "góticos" e do humorismo de Jean Paul, exerceu maior influência sobre Hoffmann: Gotthilf Heinrich Schubert, o filósofo romântico da Natureza. Hoffmann pertence, em certo sentido, ao romantismo de Iena. O sonho de uma vida puramente estética não encontrou expressão mais fantástica, mais encantadora do que no conto "Prinzessin Brambilla", inspirado pelos desenhos de Callot e pelas comédias de Carlo Gozzi. E a obra-prima de Hoffmann, *Der goldene Topf* (*O Pote de Ouro*), símbolo da existência do artista no mundo da prosa, foi chamado, por Baudelaire, "o mais completo tratado de estética".

Em Hoffmann separam-se os caminhos. De um lado, a transformação do romantismo em mero espetáculo, comercialmente explorado, para as

grandes massas de leitores; do outro lado, a subida para as alturas onde o pensamento de Novalis se encontra com a arte de Baudelaire.

O caminho da vulgaridade foi iniciado por Bulwer[1768], o autor notório de algumas das obras mais divulgadas da literatura universal, como o romance "histórico" *The Last Days of Pompeii*, produto de um literato habilíssimo, situado entre Scott e Sienkiewicz. Mas esse aspecto não é o único do narrador *virtuose*. *The Caxtons*, escrito no estilo de Fielding e Smollett, vale pelo humorismo, embora algo artificial; *Zanoni*, obra de grande influência sobre o movimento ocultista na Inglaterra, representa "o lado noturno"; *Eugene Aram* é um engenhoso romance policial, passando-se na Inglaterra do século XVIII, e iluminado por alguns raios de poesia pré-romântica. *Falkland* e *Pelham*, os melhores romances de Bulwer, inspiraram-se mesmo em *Werther* e *René*, vistos pelos olhos aristocrático-ingleses de Byron. Em Bulwer revela-se bem a relação entre certos gêneros "modernos" de "romantismo vulgar" e o pré-romantismo. A mesma relação existe, embora menos evidente, em Wilkie Collins[1769], o inventor dos romances policiais mais engenhosos em língua inglesa. A composição e estrutura desses romances é, aliás, magistral e invejável. Mas Collins já passara pela influência do seu amigo Dickens; é muito diferente do romance policial de Poe, que neste gênero também manifestou a inteligência brilhante que irá inventar a teoria da poesia "pura", de mística nem sempre autêntica.

Com exceção de pequenos grupos de poetas suecos e poloneses, não se pode falar em mística durante a primeira metade do século XIX. O grande movimento místico do pré-romantismo fragmentou-se, na nova era, em certo número de existências isoladas, atomizadas, cada uma como que sozinha perante o mistério. Dos poetas de evasão mística, muitos não foram reconhecidos ou descobertos antes da época simbolista, ou mesmo só o foram pelos surrealistas: Stagnelius, Nerval, Slowacki participaram do destino póstumo de Novalis, sendo considerados durante a maior parte do século XIX como cantores "frágeis", infelizmente um pouco lunáticos, filhos pródigos da "Lake Poetry". Esta última classificação não está, aliás, de todo errada: constituem o "missing link" entre a "Lake Poetry" e o simbolismo. Reúnem os processos poéticos do simbolismo e a filosofia "lakista", quer dizer, a estética mística de Coleridge, por detrás do qual aparecem os cientistas místicos alemães, como Gotthilf Heinrich Schubert, e, enfim,

Novalis. A coerência relativa dos grupos sueco e polonês deve-se a influências especiais: a de Swedenborg na Suécia, a do messianismo político-religioso na Polônia. Mas as origens são, em todos os casos, alemãs.

As origens filosóficas do misticismo romântico foram esclarecidas – até onde a palavra é conveniente – pelos estudos de Albert Béguin[1770], explicando assim a existência singular de certa poesia francesa, do germanizante Nerval, de Baudelaire e até do surrealismo, ao lado do "romantismo" tão diferente dos Vigny, Hugo e Musset. Na origem encontra-se o estudo dos sonhos pelos inquietos Lichtenberg e Moritz; depois, a "ciência romântica" ocultista, de Gotthilf Heinrich Schubert e dos outros, culminando na nobre figura de Carus[1771], grande médico, que modelou a sua vida intencionalmente pelo exemplo de Goethe, em cuja filosofia da Natureza descobriu a lei da polaridade, reencontrando-a nos movimentos do subconsciente. Na psicologia de Carus anunciam-se futuros pensamentos de Freud, transfigurados pela mesma poesia que se manifesta nas paisagens românticas de Carus que também era pintor, e nas suas magníficas descrições dos arredores de Dresden, na sua autobiografia – a mesma paisagem, aliás, em que se passa *Der goldene Topf*, de E. T. A. Hoffmann. Carus sobreviveu a si mesmo; a figura do goethiano e romântico octogenário era quase inconcebível na época de Darwin e do jornalismo liberal de 1860. Mas sempre já foi surpreendentemente limitada, depois de Novalis, a repercussão dessa mística na Alemanha. O *pendant* literário de Carus é E. T. A. Hoffmann; nos outros só há vestígios da mesma mentalidade em Tieck, Arnim, Kleist e Eichendorff, e, às avessas, em Heine. A rigor, só um poeta alemão depois de Novalis pode ser considerado místico: Brentano; e este não se tornou ocultista, mas católico.

Clemens Brentano[1772], renano turbulento, que tinha a poesia no corpo como outros têm o Diabo, apareceu em Iena quando o círculo romântico estava desaparecendo. Ninguém parecia representar melhor as intenções dos Friedrich Schlegel e Tieck: uma farsa agressiva contra os "filisteus" e uma comédia espirituosíssima à maneira espanhola, *Ponce de León*, talvez a peça mais "latina" da literatura alemã, afirmaram-no como "romântico" no sentido da vagabundagem boêmia, fora de todas as possibilidades da vida econômica. No conto humorístico "Wehmüller" narrou Brentano, mais tarde, as tolices de artista daqueles dias; e em outro, "Chronica eines

fahrenden Schülers" ("Crônica de um Escolar Viajante"), retratou-se a si mesmo, viajando de cidade para cidade, assustando os burgueses, logrando os hoteleiros, oferecendo serenatas às moças – aliás, canções de uma musicalidade tão harmoniosa como nem Goethe nem Eichendorff souberam cantar, verdadeiros *lieds* populares à maneira dos *lieds* autênticos que Brentano, junto com seu amigo Arnim, colecionou e publicou em *Des Knaben Wunderhorn*. Brentano era artista acima e fora das doutrinas de Schlegel e dos artifícios de Tieck, e os ienenses sentiram a distância que os separava. *Godwi*, o romance inacabado de Brentano, chegou a aborrecê-los, pela confusão intencional do enredo e pelo aparente cinismo das confissões sexuais; o poeta não era, como eles, um homem do século XVIII, mas de uma nova geração, um sonhador da estirpe de Novalis, um "romântico das profundidades da alma"; e não era um libertino aristocrático, polido, mas uma natureza devastada e devastadora. Distinguiu-se de Novalis pelo gênio diabólico, ou antes, patológico. A vida de Brentano, incapaz de enquadrar-se na sociedade humana, é uma série de aventuras eróticas, casamentos errados, divórcios, tolices e tragédias, até chegar, um dia, o colapso de nervos e a conversão, ou antes a reconversão à fé dos antepassados. A literatura acabara. Brentano passou anos e anos perto da cama da religiosa estigmatizada Katharina Emmerich, anotando-lhe as revelações sobre a Paixão de Nosso Senhor, publicando-as num dos livros de edificação mais divulgados em todo o mundo. Quando morreu, o brilhante poeta de outrora estava completamente esquecido. Sobreviveu-lhe o nome apenas como colecionador dos *lieds* populares do *Wunderhorn*; e a sua memória só foi cultivada por alguns padres renanos que o apresentaram como exemplo edificante de pecador arrependido.

Na verdade, Brentano é o único poeta alemão, comparável aos Nerval, Keats, Stagnelius, Slowacki, e superior até pela arte da música verbal. Os *lieds* do *Wunderhorn* também não são transcrições fiéis, mas antes versões feitas por um grande artista, como revela a comparação de uma conhecida canção anônima com a forma que ele lhe deu –

"Es ist ein Schnitter, der heisst Tod,
Er mäht das Korn, wenn's Gott gebot..."

– na qual a música fúnebre dos muitos “o” lembra o emprego parecido das vogais no soneto “On the late Massacre in Piedmont”, de Milton. Na cantata sobre a morte da rainha Luísa da Prússia chegou Brentano ao cume da musicalidade da qual a língua alemã é capaz, e ao mesmo tempo à expressão de uma mística quase dantesca, personificando de maneira tremenda a Morte:

“Weh! Sein Fuss steht im Staub
Sein Haupt in Mitternacht...
Ohn’ Erbarmen
In den Armen
Tragt er die kindische,
Taumelnde Welt!
Tod – so heisst er!”

Eis o reverso de uma poesia “existencial” da qual já se disse: “Brentano não era um poeta, mas um poema.” Escapou a esse esteticismo perigoso pela conversão. Deixou dois grandes monumentos da sua inquietação: a tragédia lendária *Die Gründung Prags* (*A Fundação de Praga*), influenciada por Zacharias Werner, documento impressionante da sua ânsia de encontrar, nos estados primitivos da civilização, a verdade não falsificada; e, já além desse pré-romantismo, o poema narrativo *Die Erfindung des Rosenkranzes* (*A Invenção do Rosário*), um *Fausto* católico, não confuso – como se pensou antigamente – mas hermético. Nas suas últimas poesias religiosas chegou Brentano a uma “poésie pure”, sem sentido lógico, mero agrupamento de símbolos místicos, sendo a sintaxe substituída pela música do inevitável:

“O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb’, Leid um Zeit und Ewigkeit”.

Brentano foi uma figura solitária na literatura alemã do seu tempo, então ainda imbuída de espírito luterano; o próprio luteranismo não favorece as expansões místicas nem as expresões símbólicas. Precisava-se, para tanto, de um dogma heterodoxo, de um "mito". Aos suecos, também luteranos, forneceu-o a memória ainda fresca das visões de Swedenborg, misturando-se com o entusiasmo pré-romântico de Shaftesbury, o panteísmo neo-platônico de Giordano Bruno, transmitido por Schelling, e com a filosofia da natureza de Novalis – mistura que dá ao romantismo sueco uma feição singular[1773]. O modelo literário de Atterbom[1774] foi Tieck, do qual imitou os "dramas" fantásticos, enchendo-os com um lirismo hermético, à maneira de Novalis, sacrificando o sentido lógico à música das palavras. Atterbom também era teórico: empregou os termos da filosofia schellinguiana para encontrar um sentido cristão na mitologia nórdica; o hermetismo musical da sua poesia pretende simbolizar a dissolução da realidade material em harmonia das esferas. Atterbom está bastante perto de Poe; mas o ambiente poético da sua época e da sua terra não o isolou tanto como ao americano; e a nova língua poética que criara encontrou logo a realização plena em Stagnelius[1775], o poeta mais genial da literatura sueca. Gênio extraordinário foi necessário, com efeito, para aguentar e transfigurar em poesia a angústia febril em que Stagnelius se debatia. Por fora, era um poeta cristão, de exaltações místicas; encontrou em Chateaubriand o enredo de uma tragédia cristã, *Martyrerna* (*Mártires*), na qual exprimiu o desejo ardente do sacrifício no altar de Deus; mas essa tragédia está incluída num volume que é, no mais, uma coleção de poesias líricas, *Liljor i Saron*, nas quais as expressões bíblicas do cântico não ocultam, antes revelam, o erotismo mais ardente; Stagnelius levou duas existências: a de um funcionário civil da Igreja sueca e poeta cristão; e outra, noturna, de poeta pagão e homem quase patologicamente debochado. Stagnelius lembra um pouco Keats, também pelo estilo classicista em que tratou assuntos da história heroica escandinava. Mas o neoplatonismo impôs-lhe uma disciplina ascética que o poeta inglês ignorava. Stagnelius pretendeu combater, de qualquer maneira, o erotismo ou antes sexualismo que lhe consumiu o corpo: pelas exaltações da fé; pela disciplina classicista; até pelo realismo popular na comédia *Torsten Fiskare*, e pela ironia, em epopeias herói-cômicas. A última solução foi o gnosticismo: se o homem é um anjo caído, preso ao corpo impuro, então se

explicam as tentações da carne. Além de Swedenborg e Schelling, Stagnelius estudara a filosofia de Boehme, e o drama *Bacchanterna*, que trata dos mistérios de Orfeu, indica o ponto final do seu pensamento: um orfismo antinomista. Daí será só um passo para o romantismo imoralista, revolucionário, de Almquist.

Analogias existem entre o romantismo sueco e o romantismo polonês: o mesmo entusiasmo religioso, o mesmo erotismo meio místico, a mesma tendência para a sublimação musical da língua, sobretudo em Stagnelius e Slowacki. A diferença reside nas teorias místicas: entre os suecos, o neoplatonismo schellinguiano, que se afasta por completo na Terra; entre os poloneses, o messianismo de Hoene-Wronski e Towianski, que considera a Polônia martirizada pela Rússia czarista como sacrifício no altar de uma nova Igreja da futura Humanidade eslava. Este patriotismo místico era tão forte entre os poloneses que os espíritos mais diferentes aderiram: o byroniano meio classicista Mickiewicz, o lamartiniano byronizado Slowacki, o católico conservador Krasinski – os três maiores poetas da Polônia romântica, contemporâneos todos, de modo que nada parece mais conveniente do que considerá-los como um conjunto magnífico: os historiadores da literatura fizeram sempre assim. Mas é, mais uma vez, uma “fable convenue”. O conservador Krasinski é diferente dos outros, que são revolucionários, pela ideologia política; e o mesmo messianismo que fortaleceu o entusiasmo patriótico de Mickiewicz, levou Slowacki, enfim, a reinos celestes fora das preocupações nacionais. Talvez não fosse o “mesmo” messianismo? Com efeito, o messianismo utópico de Hoene-Wronski não é idêntico ao messianismo teosófico de Towianski[1776], que se parece bastante com a teosofia de Swedenborg. Não Hoene-Wronski, mas Towianski foi o grande acontecimento na vida de Slowacki, ao passo que Mickiewicz rompeu mais tarde com o profeta, que se negou às visões de reformas democráticas. A análise estilística confirma a diferença: Mickiewicz é, como Byron, classicista pela expressão, e a nação compreendeu-o imediatamente, enquanto que Slowacki só será apreciado pelos simbolistas.

Slowacki[1777] é um dos grandes poetas da literatura universal; um daqueles que, como Hölderlin e Nerval, sofreram interpretação errada como “sonhadores infelizes”, adolescentes meio femininos, os “fracos” ao lado dos fortes Goethe, Hugo e Mickiewicz. O que sempre se admitiu em

Slowacki foi a magnificência da sua linguagem, a combinação fascinante de melancolia desesperada e exotismo colorido. Slowacki teria sido uma espécie de Lamartine oriental; e algumas das suas obras justificam essa apreciação: *Anheli* e *O pai dos Pestíferos em El Arish* – obras da sua mocidade, por sinal, e as mais populares na Polônia. No convívio dos poetas maiores, Slowacki foi admitido, porque não se fechou à desgraça da pátria polonesa e aos sentimentos patrióticos: *Kordian* é uma grande acusação, no estilo de Mickiewicz e no espírito de Byron; a influência deste último é evidente no orientalismo de *Mazeppa*, até no assunto que o inglês também tratou. Slowacki sucumbiu com facilidade a sugestões e influências. Desiludindo-se do nacionalismo arrogante e sempre derrotado dos aristocratas poloneses, tornou-se byroniano no sentido das sátiras radicais do inglês, imitando o *Don Juan*, na epopeia irônica *Benjowski*, sátira tremenda contra aristocratismo e clericalismo. Os poloneses não gostaram nunca dessa heresia. Preferiram colocar Slowacki, como "poeta menor" ao lado de Mickiewicz; mais ou menos assim como os ingleses do século XIX colocaram Shelley ao lado de Byron. A confusão foi sugerida por mais uma comunidade de assuntos, as duas tragédias *Beatrice Cenci*, uma de Shelley e outra de Slowacki. O que este último escreveu depois da conversão ao misticismo de Towianski, foi considerado como sonho de febre de um espírito perturbado. Com efeito, *Rei Espírito*, a última obra e obra máxima de Slowacki, parece monstruosa; a esperada vitória, no fim, do Espírito sobre o terrível tirano Popiel não é capaz de atenuar a impressão assustadora da obra, nem tampouco a interpretação como metempsicose purificadora do povo polonês através de pecados e sofrimentos inéditos. Mas Slowacki já antes havia escrito tragédias enormes e confusas assim: *Balladyna* e *Lilla Weneda*, cheias de belezas líricas, mas de enredo pouco claro. Em todo caso, não era possível reduzi-lo a "sonhador inofensivo".

A originalidade de Slowacki não reside no pensamento, mas na sua linguagem: é ele o criador da poesia polonesa moderna. No resto, foi um letrado cultíssimo, aberto a todas as influências, um espírito livresco em que as ideias e formas de todas as literaturas e civilizações se encontraram. Um "poet's poet". Nas influências que se sentem em Slowacki, é possível distinguir várias camadas. Primeiro, as influências de leitura que lhe forneceram motivos literários: de Calderón – do qual traduziu *El príncipe*

constante – provém a construção "colossal" das suas tragédias; de Shakespeare, especialmente do *Midsummer-Night's Dream*, o gosto da *féerie*; do seu confrade polonês Malczewski, o exotismo ucraniano. Depois, a forma literária, que ele aprendeu na maior influência poética do seu tempo, em Byron. Enfim, a atitude visionária, na qual imitou, conscientemente, Dante. Mas tudo isso não se refere à substância. No fundo, Slowacki é um "Lake Poet", não no sentido de Lamartine, mas no sentido de Coleridge; em toda a poesia ocidental, é *Kubla Khan* o único produto que poderia ser de Slowacki. Ao sincretismo literário de Slowacki corresponde o seu sincretismo religioso, comparável ao de Hölderlin e Nerval. Slowacki já é simbolista; e só os simbolistas o entenderão. Compreende-se que tenha participado desse destino o seu único sucessor, o poeta-pintor Norwid[1778], que levou no exílio parisiense uma existência estranha, pintando, tocando magistralmente Chopin, desperdiçando a sua fortuna, acabando como esquisitão esquecido. Os seus quadros não têm nada com a sua poesia; são doces como os de Ary Scheffer, com alguns raios de luz, à maneira de Corot. O outro lado da sua existência exprimiu-se em contos hoffmannescos – "Flores Brancas", "Flores Pretas" – que assustaram os contemporâneos. A sua poesia, confusa, caótica até, iluminada por inspirações surpreendentes, foi redescoberta só depois de 1900 pelo simbolista Zenon Przesmycki; comparam-na à de Nerval, e os contos, aos de Nodier.

A poesia de evasão mística constitui na França um rio intermitente entre o pré-romantismo de Rousseau e Chateaubriand e o romantismo de Hugo. A mística novalisiana, apoiada pelas especulações de Maine de Biran, aparece só de maneira mais ou menos oculta: em Sénancour[1779], escondida sob as aparências do wertherismo de um emigrante desesperado; apenas certos ingleses lhe sentiram o sentimento religioso, como Matthew Arnold, que afirmou ter lido cinco vezes o romance *Obermann*. Sob outro disfarce apareceu o misticismo em Nodier[1780], o presidente espirituoso do primeiro cenáculo romântico. Parece ter tido medo de revelar-se aos franceses zombadores, e deu-se como *blagueur*, quando acreditava seriamente na significação dos seus sonhos. Assim, o autor de *Smarra* e *Trilby* ficou como uma espécie de sub-Hoffmann, iludindo os franceses a respeito do sentido do misticismo alemão. Os que pretenderam aderir a este, ficaram comprometidos como "fantasistas nebulosos", se não conseguiram aparecer

como inspirados pelo Diabo, tal como Aloysius Bertrand[1781], o precursor do “poema em prosa” de Baudelaire, e precursor, através de Lautréamont, dos surrealistas.

Nerval[1782] atribuiu suas visões a uma origem diferente; e pagou caro. Em vários manuais da história literária francesa o nome de Nerval não aparece; em outros, é tratado como “poeta menor”, autor das *Odelettes* e outras “poésies fugitives”, pequeno provinciano ao lado dos “gigantes” Lamartine, Hugo e Musset; o destino funesto desse “poeta amável”, que acabou na loucura e no suicídio, teria sido consequência das suas preferências esquisitas pela literatura nebulosa dos alemães, incompreensível aos franceses, donos da famosa *clarté*. Com essas “preferências” aludiu-se à tradução de *Fausto*, por Nerval, uma das melhores traduções que existem em língua francesa; mas, na verdade, o misticismo de Nerval está mais perto de Novalis – incompreensível, aliás, aos próprios alemães de então –, e a indiferença do ambiente burguês importunava pouco o poeta, que começara a carreira literária como “chansonnier” patriótico e admirador de Béranger. Ele pôde esperar; hoje, tendo saído do limbo dos “românticos secundários”, é considerado como um dos maiores poetas de língua francesa.

As poesias leves de Nerval só parecem ligeiras; são feitas com mão de artista. Peças como *Fantaisie* (“... un air très vieux, languissant et funèbre”) e as traduções de algumas poesias líricas de Goethe justificam a definição de Nerval como romântico alemão em língua francesa; o requintado artista Gautier ficou tão encantado com essa simplicidade musical que se tornou responsável pelo equívoco: ver um talento *charmant* onde

“La Terre a tressailli d’un souffle prophétique”.

Nerval era um pobre-diabo, inadaptado para a vida, perdendo-se em reminiscências da infância, transfigurando casas de campo e moças bucólicas em castelos e princesas medievais, como fazia qualquer adolescente sonhador daquela época ilusionista; tampouco passam de evocações *charmantes* certos contos de Nerval: “Angélique”, “Sylvie”. De repente, porém, o

"Desdichado" – como se chamava – começa a falar em alusões herméticas –

"Je suis le ténébreux – le veuf – l'inconsolé..."

– produzindo uma série de sonetos obscuros, ininteligíveis, que definiu, pelo próprio título da coleção, como *Chimères*: "Myrtho", "Horus", "Antéros", "Delfica", "Artémis", "Le Christ aux Oliviers", poemas encerrando símbolos como que de uma religião terrível e esquecida; são as poesias mais enigmáticas da literatura francesa. Não é possível, nem sequer preciso, decifrar-lhes o sentido exato: a música verbal deixa adivinhar profundidades que a língua humana não poderia exprimir com clareza maior. O hermetismo de Nerval é tão diferente do hermetismo de Mallarmé quanto são diferentes a vida e a arte; não é poesia "purificada", mas é a expressão natural de uma personalidade dissociada, a poesia espontânea do esquizofrênico. "Espontânea", aliás, é pouco exato; as *Chimères* são tampouco espontâneas como aqueles *lieds* musicais. Nerval continuou, na loucura, a ser um espírito lúcido com mão de artista. "Though this be madness, yet there's method in't." Como muitos esquizofrênicos, Nerval inventou uma mitologia para o seu uso particular; mas serviu-se dessas fantasias para novas transfigurações dos seus sonhos de mocidade, para não esquecê-los na noite da amnésia patológica. Nessa noite, o senhor dos "petits châteaux de Bohème" transformou-se em "Prince d'Aquitanie à la tour abolie" – a diferença não importava na realidade. Os elementos daquela religião particular foram fornecidos pelo gnosticismo romântico, pedaços do cristianismo renegado, reminiscências gregas, fantasias orientais – muito disso lembra o maniqueísmo de Lautréamont, o helenismo de Nietzsche, o sincretismo religioso de Hölderlin, Stagnelius, Slowacki. Nerval, apesar de ser o mais hermético de todos eles, é ao mesmo tempo o mais lúcido entre eles, o mais enérgico, talvez o único capaz de dirigir deliberadamente as suas alucinações: o conto extraordinário *Aurélie*, que ele apresentou como descrição exata das suas visões patológicas, é, na verdade, uma alucinação artificialmente produzida para perpetuar aqueles sonhos da realidade passada –

"l'épanchement du rêve dans la vie réelle". Com isso, Nerval realizou as ambições de magia verbal de Novalis; contudo, não é um Novalis francês, justamente porque sabe "realizar" os seus sonhos; a sua arte quase lembra a força criadora dos gregos que, criando um mundo ideal, não sabiam depois distingui-lo da realidade. Os versos de Nerval são puros, clássicos como de um Racine, embora sem sintaxe lógica. Sabia que

"La Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce";

mas da "outra" Grécia, da órfica, noturna. Nerval é um "pré-nietzschiano", assim como o grego Hölderlin. No entanto, apesar de Nerval ser grande poeta, o senso das dimensões impede defini-lo como o "Hölderlin francês. Essa definição envolve, porém, apesar do evidente exagero, um grão de verdade; Nerval é, em versos franceses, um autêntico romântico alemão.

O mesmo romantismo alemão costuma-se salientar em Gustavo Adolfo Bécquer[1783]; talvez, em parte, porque o nome do poeta espanhol sempre sugeriu origens alemãs. A verdade, porém, é que Bécquer era de família flamenga, residente em Sevilha havia séculos.

Bécquer definiu a sua condição humana e poética no verso:

"Cayó sobre mi espíritu la noche..." –

e os neorromânticos espanhóis de hoje gostam de chamar-lhe, com palavras suas, "huésped de las nieblas". As suas famosas *Rimas*, pequenas poesias quase epigramáticas, "suspiros y risas, colores y notas", as mais das vezes eróticas, não correspondem de todo àquela definição. São popularíssimas na Espanha, a ponto de muitos versos iniciais se terem tornado proverbiais ("Cuando me lo contaron, sentí el frío...", "Antes que tú me moriré...", "Del salón en el ángulo oscuro...", "Cerraron sus ojos...", "Los invisibles átomos del aire...", "Hoy la tierra y los cielos me sonríen...", "Los suspiros son aire, y van al aire..."). É "poesia pura", pela falta de conteúdo narrativo; mas as

Rimas em conjunto constituem o diário poético de um amor frustrado; e daí a sua popularidade imensa. Apenas, a forma não tem modelos na poesia espanhola, e até hoje não se resolveu o problema das possíveis influências estrangeiras. Afirmou-se, desde sempre, a influência de Heine; mas Bécquer é antes um espírito parecido, de ironias amargas por trás da "nube de dolor"; as análises recentes parecem indicar influências de Byron, com algo de sentimentalismo à maneira de Musset. Se fosse só isso, Bécquer seria um poeta menor, um intimista; não seria muito conveniente considerá-lo como precursor da poesia espiritual de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén e Cernuda. Com efeito, a poesia de Bécquer não é tão espiritual como parece. Alimenta-se de sonhos, mas sabe descrevê-los com realismo surpreendente. Há em Bécquer, realmente, algo de Heine: com franqueza e coragem maiores do que o ex-romântico alemão sabe manifestar a base muito real, até física das suas angústias eróticas. Em Bécquer há um realista. Sua linguagem poética, apesar de grande riqueza em expressões pitorescas e ritmos musicais, é algo pobre em comparação com outros poetas místicos. A culpa seria da linguagem romântica, materializada demais pela influência de Victor Hugo, de modo que o "anjo" Bécquer só encontrou, em vez de um órgão, um acordeão para fazer música –"un acordeón tocado por un ángel", dizia D'Ors. O que faltava a Bécquer era menos uma tradição linguística do que uma tradição ideológica. Assim como a sua inquietação espiritual tinha que disfarçar-se de atitude de herói byroniano, assim o seu misticismo (talvez de origem flamenga) encontrou, como objetos de admiração e contemplação, os monumentos góticos da Espanha, as cidades, catedrais, castelos medievais, que esse último medievalista descobriu no momento em que a Europa descobriu a Espanha pseudorromântica da *Carmen*, de Bizet. O medievalismo de Bécquer escondeu ânsias mais profundas. "Por los tenebrosos rincones de mi cérebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse apresentar decentes en la escena del mundo. Fecunda, como el lecho de amor de la miseria, y parecida a esos padres que engendran más hijos de los que pueden alimentar, mi musa concible y pare en el misterioso santuario de la cabeza, poblandola de creaciones sin número... y aquí dentro, desnudos y deformes, revueltos y barajados en indescriptible confusión, los siento a veces agitarse..."; assim

introduziu Bécquer as suas *Leyendas*, contos fantásticos, obras-primas da estirpe de E. T. A. Hoffmann: “Maese Pérez el Organista”, “La Rosa de Pasión”, “El Gnomo”, “El Miserere”, “Las Hojas Secas”, “La Mujer de Piedra”. Assim como o lirismo de Bécquer se podia materializar em rimas eróticas, também a sua mística só achou materialização em contos “góticos”. Mesmo assim conseguiu a desmaterialização dos pobres gêneros dos quais se serviu: a matéria da sua arte são “los invisibles átomos del aire”.

Mais ou menos, todos esses místicos perdidos no mundo da prosa são “poètes maudits”. O prosador “maudit” entre eles, é o estranho inglês Thomas De Quincey[1784], que a atividade de certos editores reduziu a autor de “sensacionais confissões de um opiófago”. Infelizmente, as suas *Confessions of an English Opium Eater*, livro de uma música verbal superada apenas pelo próprio De Quincey em outras obras, são um livro intraduzível; na tradução fica apenas a confissão. De Quincey era um burguês inglês, um “right honorable gentleman” de opiniões rigorosamente torystas, conservador como seu amigo Coleridge, esse outro famoso opiófago da literatura inglesa. É com uma intoxicação pelo exotismo do Império britânico – com a diferença que as fantasias extravagantes de Coleridge se tornaram meio verdade na vida de De Quincey. *The Confessions of an English Opium Eater* descrevem, com a maior franqueza, a história da juventude do autor, da sua fuga de casa, vagabundagem de mendigo, aventuras com prostitutas, noites nas tavernas de ópio – e misturando a verdade com invenções extraordinárias. E por meio de uma eloquência da qual não há outro exemplo na literatura universal, De Quincey consegue fazer acreditar que aquela história verdadeira também só é sonho de ópio. Essa eloquência persuasiva dá ao ensaio seu a defesa da “arte de assassinar” (*Murder Considered as One of the Fine Arts*) o *haut-goût* do terror nas entrelinhas da ironia mais espirituosa. Em De Quincey renasceram, mentalmente, os monstros da tragédia elisabetana, invadindo a cinzenta realidade inglesa de 1840. *The English Mail-Coach*, descrição de uma viagem na diligência daqueles bons velhos tempos sem estrada de ferro, é o pesadelo mais terrível que um cérebro humano jamais imaginou, em uma prosa na qual se misturam órgãos celestes e orquestras infernais. Num famoso ensaio crítico, *On the Knocking at the Gate in Macbeth*, interpretou De Quincey a famosa cena

humorística do porteiro, em *Macbeth*, como *missing-link* entre o assassinato no mundo dos grandes e o mundo trivial de todos os dias; foi uma autodefinição e uma definição da arte dos seus irmãos no espírito visionário e perturbado.

Uma das qualidades mais estranhas de De Quincey é o seu bom-senso inglês que fica imperturbável no meio dos espectros mais assustadores. A qualidade correspondente em Poe[1785] é sua extrema lucidez de espírito que se revela nos seus engenhosos contos policiais e em vários tratados meio científicos; é como a arma de defesa do romântico, filho espiritual de Novalis e Coleridge, perdido no ambiente hostil dos comerciantes americanos. Infelizmente Poe dispunha de mais uma arma: do charlatanismo. Poe chegou a inventar uma biografia sua, inteiramente falsificada, enganando os biógrafos e críticos posteriores; e custou muito revelar a verdade; a vida não tão "romântica", "byroniana", mas muito infeliz de um neurastênico gravemente inadaptado à vida, literato paupérrimo entre burgueses arrogantes e jornalistas sensacionalistas, cheio de complexos patológicos – Poe não tinha outro caminho do que declarar-se

"Out of Space,
out of Time",

na poesia com o título significativo *Dreamland*. Mas Poe não se conformou com a derrota. Resolveu impor aos americanos as suas fantasias; no dizer de um crítico, empregando o termo de Coleridge: Poe pretendeu impor aos americanos a "suspension of disbelief"; para eles acreditarem. Na poesia, serviu-lhe para esse fim a música verbal de Shelley – Poe era grande conhecedor e ótimo intérprete da poesia inglesa. Poesias como *Israfel*, *Ulalume*, *Lenore*, *Annabel Lee* estavam destinadas a hipnotizar os ouvidos e o espírito do leitor; e conseguiram isso. *For Annie* é, no gênero, uma verdadeira obra-prima, superior ao *Raven*, que se gravou, no entanto, mais firme na memória:

"On the morrow he will leave me, as my Hopes
have flown before
– Then the bird said, Nevermore."

Poe é um *virtuose* dos ritmos, da música sem sentido literal; não hermética, mas sem sentido algum. A sua inteligência lucidíssima sabia, porém, aproveitar-se das teorias de Coleridge para justificar os seus processos: a teoria da "inintellectual beauty", da "poésie pure" nasceu como sofisma de advogado, sendo destinada a um futuro surpreendente. A mesma tática ditou a Poe o uso dos terrores "góticos" no conto – já a escolha do gênero mais curto em vez do romance foi um golpe inteligentíssimo. Não será preciso elogiar "The Fall of the House of Usher", "The Masque of the Red Death", "Berenice", "The Pit and the Pendulum" – Poe, inspirando-se em Monk Lewis e Charles Brockden Brown, nunca alcançou a profundidade poética nem o realismo profundo de E. T. A. Hoffmann; mas supera-o pela arte infalível de sugerir todas as angústias ligadas aos complexos subconscientes dos leitores. Juntando a esses artifícios "góticos" a habilidade do repórter em investigar e revelar "casos" sensacionais, o autor de "Purloined Letter" e "Murders in the Rue Morgue" criou a moderna novela policial. De qualquer maneira, esse antiamericano era bem americano. Só o seu sucesso era antes europeu.

Poe tem exercido influência enorme[1786]. Através de Baudelaire, a poesia simbolista toda estava profundamente impressionada por Poe. Até o severo Mallarmé lhe sacrificou um soneto. Até Valéry lhe deve sua teoria poética: que pode, aliás, ser aceita por quem não aceita a poesia de Poe. Todos os nossos conceitos de lirismo puro sem elementos narrativos e didáticos e sem retórica, assim como nossa preferência pelo poema curto, descendem da teoria de Poe. Por isso mesmo, os europeus (e os latino-americanos) também lhe adoram a poesia. A crítica americana moderna é menos indulgente. Quando não considera Poe como "gênio adolescente" e malogrado, prefere chamá-lo "decadente", "artificial", "irreal", "poeta de segunda ordem". Salienta-se que Poe exerceu maior influência sobre as teorias de Baudelaire e Valéry do que sobre a poesia atual deles; que

influenciou menos os simbolistas autênticos do que os decadentistas. Lembram o caso parecido de Oscar Wilde.

É verdade que a poesia puramente “sensual” (no sentido do adjetivo inglês “sensuous”) de Poe não se enquadra na tradição da maior poesia de língua inglesa. É verdade que – para empregar os termos do seu mestre Coleridge – esse charlatão de gênio fez deliberadamente confusão entre a “imaginação” criadora e os produtos da sua “fantasia” irresponsável. Poe é, como poeta americano, de segunda ordem. Também é de segunda ordem dentro da hierarquia da poesia universal; mas esse lugar é bastante honroso.

Nerval, Bécquer, Poe são poetas puros. Causa estranheza o fato de que justamente esses criadores de lirismo também são, todos eles, criadores de coisas muito diferentes: de contos de espectros e fantasmas, de diabolismo grotesco. Em todos eles “duermen los extravagantes hijos de [su] fantasía... por los tenebrosos rincones de [su] cerebro”. São a esse respeito, os melhores discípulos de E. T. A. Hoffmann, que foi o gênio do conto “gótico”. Tampouco se esquecem, nessa altura, os sonhos criminosos de De Quincey e os contos fantásticos de Norwid. Aqueles poetas puros, em poesia ou em prosa, também são “diabólicos”.

Trata-se de uma grande e muito característica corrente do romantismo[1787]. Todos os românticos têm a obsessão do Amor e da Morte; e atrás delas sempre aparece, como nas gravuras de Félicien Rops e, mais tarde, nos quadros de Ensor, a sombra do Diabo. O “Inimigo” está presente nos contos de Hoffmann assim como mais tarde na poesia de Baudelaire. A figura suprema do satanismo romântico é Lord Byron em quem os contemporâneos assustados acreditavam ver o Diabo encarnado; e Byron gostava de fazer esse papel.

Mas a suprema manifestação literária do satanismo romântico só foi tirada do esquecimento e popularizada pelos elogios desse “satanista” contemporâneo que foi André Gide. Durante muitos decênios, James Hogg[1788]apenas sobreviveu na história literária como o “Ettrick Shepherd”, camponês escocês pouco culto que escrevera poesias populares à maneira de Burns. Agora se reconhece nos seus *Private memoirs and Confessions of a Justified Sinner* uma obra-prima psicológico-metafísica, uma inversão diabólica do calvinismo escocês: o herói do romance, em vez de predestinado

para o Céu, comete seus crimes porque predestinado para o Inferno; e como seu conselheiro aparece o próprio Diabo.

O novo romance "gótico" não conseguiu manter-se nessa altura. Contudo, os leitores ingleses ainda têm alto apreço pelos romances de "mistério" de Le Fanu[1789]. E Stevenson não foi o último dessa grande tradição. Houve, depois dele, o esquisito americano Ambrose Bierce[1790], jornalista extravagante como Poe, satanista por convicção profunda e autor de alguns contos de horror, indubitavelmente magistrais.

Só na Alemanha não houve, na mesma época, poetas comparáveis a Nerval ou Bécquer; pois Brentano é de outra estirpe. Tampouco há sucessores dignos de E. T. A. Hoffmann. A segunda geração romântica na Alemanha é essencialmente diferente da primeir[1791]. A mudança dos centros literários, da Universidade de Iena para a de Heidelberg, da capital protestante Berlim para a capital católica Viena, é significativa. Em vez da poesia pura e do satanismo renasce, agora com sentido diferente, o medievalismo.

O romantismo da segunda geração, na Alemanha, é, por assim dizer, mais autêntico e menos crítico. Em vez da crítica estética dos Schlegel, os estudos folcloristas de Görres; em vez do medievalismo artificial dos protestantes Wackenroder e Tieck, o medievalismo do católico Brentano; em vez de conversões ao catolicismo, o catolicismo herdado dos renanos e austríacos; em vez do cosmopolitismo literário dos Schlegel e Tieck, o nacionalismo alemão de Görres e Arnim; em vez do antifilistinismo boêmio, a reação monárquica e ortodoxa. Os estetas começam a rezar e os sonhadores tornam-se políticos. O medievalismo, que foi no resto da Europa negócio de aristocratas saudosistas ou de burgueses ávidos de um estilo mais nobre de viver, torna-se, na Alemanha, ideal da nação[1792]: proclama-se que seria preciso anular a obra da europeização da Alemanha, iniciada pelos pré-românticos e pela gente de Iena; só no regresso à Idade Média parece encontrar-se a proteção necessária das particularidades da nação alemã contra nefastas influências estrangeiras e revolucionárias. O sonho medievalista vira política reacionária. Os poetas acompanharam essa evolução só de longe: os católicos Brentano e Eichendorff saíram da literatura, se bem que por motivos diferentes e de maneiras diferentes; Uhland, liberal doutrinário, não tem nada com o estilo romântico propriamente dito, senão nos

assuntos; o medievalismo dos poetastros que romancearam e dramatizaram a história dos Hohenstaufen, utilizando e explorando a obra de Raumer, não pertenceu à literatura.

Trata-se de uma dominação do romantismo pelo conservadorismo; e a testemunha desse processo é o amigo e depois cunhado de Brentano, Achim von Arnim[1793]. Começara com coisas fantásticas e em parte licenciosas à maneira de Tieck; ainda mais tarde, o conto "Isabella on Aegypten" é a expressão máxima de todas as curiosidades do subconsciente romântico, e o drama de tamanho imenso *Halle und Jerusalem* é o maior repositório do medievalismo. Mas aí já se revelam as preocupações morais que fazem do romance *Die Graefin Dolores* um ponto crítico da evolução, no sentido de maior responsabilidade. Depois, Arnim é capaz de escrever um romance histórico. *Die Kronenwächter* (*Os Guardas da Coroa*), fantástico nas premissas e realista na elaboração, com contornos mais nítidos do ambiente do que nos romances do próprio Walter Scott. Então, o antigo poeta já se tornara aquilo a que a origem numa família de "Junkers" prussianos o destinava: "royalista" ortodoxo, inimigo da industrialização, *terrateniente* conservador. Evolução análoga, embora tirando conclusões diferentes, seguiu sua esposa, a irmã de Clemens, Bettina Brentano[1794], na juventude tão boêmia e exuberante como o irmão. No livro autobiográfico, antes romance epistolar, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (*A Correspondência de Goethe com uma Criança*), transfigurou as suas relações de criança e moça com Goethe, criando uma obra de rara força de imagiação – e deformação da verdade. Os últimos livros de Bettina parecem mais românticos, mais confusos na forma; mas o assunto é a revolução industrial na Prússia, o pauperismo, as possibilidades de uma solução paternalista da questão social. Essa conversão dos antigos românticos à realidade social é um fenômeno geral que se pode acompanhar bem nas tentativas dos românticos de dominar o gênero mais antirromântico de todos, o romance[1795]. *Franz Sternbalds Wanderungen*, de Tieck, e o *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, são fantasias estéticas ou religiosas em forma de romance; *Godwi*, de Brentano, é um cume insuperável de individualismo. Questões sociais surgem timidamente em *Ahnung und Gegenwart*, de Eichendorff, mais acentuadas na *Graefin Dolores*, de Arnim; e até o velho Tieck escreveu uma novela *Der junge Tischlermeister*, que trata da ascensão de um artífice

para as alturas da civilização estética. Maior consciência da mudança dos tempos revela Immermann[1796], prussiano típico, que na tragédia *Das Trauerspiel in Tirol* (*Tragédia no Tirol*), sacrificara ao nacionalismo antinapoleônico, e no poema *Merlin* dera uma das obras mais significativas do misticismo romântico. O romance meio autobiográfico *Die Epigonen* trata os românticos como epígonos de tempos passados, encarando firmemente a ascensão da burguesia. Mas Immermann observou a transição social como conservador: no romance *Münchhausen* incluiu uma novela, “Der Oberhof”, a primeira narração rústica do século XIX, necrológio comovente do camponês alemão à antiga, cedendo à revolução industrial.

Sociólogos perspicazes, talvez perspicazes demais, acreditam ter descoberto vestígios de um verdadeiro sistema de sociologia conservadora em escritores tão pouco “sociais” como Novalis, Tieck e Eichendorff[1797]; trata-se de reflexos de um movimento geral que chegou à sua primeira expressão nítida em Adam Müller[1798], que, com a ajuda dos poetas Kleist e Arnim, fora o porta-voz jornalístico dos *junkers* contra o ministro liberal Hardenberg. Depois, convertido ao catolicismo, Adam Müller serviu ao ministro austríaco Metternich, defendendo o legitimismo monárquico, em companhia de Gentz[1799], um dos estilistas mais brilhantes da literatura alemã, tradutor das *Reflections on the Revolution in France*, de Burke.

O patriarcalismo que Müller defendera na Prússia podia identificar Estado e Nação, considerando a monarquia como expressão biológica das forças nacionais. Esse conceito biológico, racial, da nação, veio de Herder; também inspirou as *Reden an die deutsche Nation* (*Discursos à Nação Alemã*), de Fichte[1800], proclamações eloquentes contra Napoleão. O mesmo conceito encontrava fórmulas nítidas, científicas, na obra do grande jurista Savigny[1801]: ao desejo dos burgueses e liberais de obter um novo Código Civil conforme o modelo do Código Napoleônico, respondeu Savigny de maneira polêmica, negando à sua época a capacidade de criar arbitrariamente Códigos, porque a Lei não é obra dos juristas e sim do “Volksgeist”, do “espírito nacional” que a cria espontaneamente durante os séculos. Sem dúvida encontram-se no historicismo de Savigny germes do racismo alemão. A conclusões semelhantes chegou o grande jornalista Görres[1802], antigo jacobino, depois nacionalista antinapoleônico; folclorista eminente,

editor dos "Volksbuecher", das versões populares, prosificadas, das epopeias de cavalaria; prosador de eloquência extraordinária; enfim, grande historiador da mística católica. Já em 1822, o renano protestara, porém, contra a anexação da sua província pela Prússia, e no conflito entre o Estado prussiano e a Igreja romana atacou Görres, em *Athanasius*, com toda a veemência, o "esqueleto racionalista", o Estado. No terreno católico revelou-se pela primeira vez a incompatibilidade do conceito herderiano de nação com o conceito absolutista de Estado; e em nenhuma parte essa incompatibilidade devia provocar perigos maiores do que na Áustria, onde uma monarquia absolutista e patriarcalista reuniu alemães e checos, húngaros, poloneses e italianos e várias outras nacionaliddes sob o domínio da mesma Coroa. No fundo, trata-se da mesma contradição entre os conceitos de Herder e Burke que estava minando o romance histórico. Com efeito, aquela contradição teve repercussões literárias imensas: acabou, pelo menos teoricamente, em Manzoni, com o romance histórico; condenou à esterilidade as tentativas de uma literatura conservadora; criou um movimento literário de extensão vastíssima, a literatura folclórica; incentivou um movimento político de consequências inesperadas, o eslavofilismo; e acabou suavemente na tranquilidade permanente das províncias escandinavas.

O conflito entre os dois conceitos revelou-se na Itália, onde uma nação bem definida estava sob a dominação de um Estado estrangeiro. Acrescentou-se, ali, outra incompatibilidade: entre o sentimento nacional dos italianos católicos e o universalismo da Igreja católica que apoiava aquele Estado estrangeiro, a Áustria. O conflito girava em torno do catolicismo liberal, inspirado pela nobre figura sacerdotal de Antonio Rosmini[1803]. Vítima do conflito psicológico foi Tommaseo[1804], patriota de um conservantismo altamente ilustrado e liberal de profundas convicções católicas. A sua religiosidade, não sem influências do esteticismo de Chateaubriand, tinha a feição pré-romântica de um René burguês ou Werther católico, de um erotismo ao qual Tommaseo só uma vez permitiu expressão, no romance sentimental *Fede e Bellezza*. Tommaseo lutou contra si mesmo, e essa luta dá vida aos ritmos simples, talvez simples demais, da sua poesia religiosa, hoje apreciada pela sinceridade do sentimento; como poeta, Tommaseo é algo comparável a madame Desbordes-Valmore. Sobre o seu romance disse Manzoni a frase famosa: "Mezzo giovedi grasso e

mezzo venerdi santo." Tommaseo castigava-se pela disciplina de um classicista e de um monge; conseguiu sufocar em si o erotismo sentimental e o sentimento romântico; mas ao preço de cair em esterilidade. Eis o clima psicológico em que Manzoni tinha que resolver o mais grave problema político e literário; no fundo, um problema religioso.

Os *Promessi sposi*, de Alessandro Manzoni[1805], são um dos romances mais lidos da literatura universal: todo mundo conhece a história dos amantes Renzo e Lucia, pobres camponeses lombardos do terrível século XVII, separados pela violência brutal dos aristocratas feudais sob o governo espanhol, meio tirânico e meio anárquico, e reunidos depois da prova terribilíssima da peste em Milão; todo mundo conhece as famosas personagens: do heroico e santo arcebispo Borromeo até o covarde padre don Abbondio; e o misterioso *Innominato*. É o quadro completo da vida de uma nação em determinada época histórica; o verdadeiro personagem principal é o povo, como se revela sobretudo na descrição impressionante da peste. É um dos mundos mais completos que jamais um poeta criou: mantido em equilíbrio perfeito pela mão de Deus. Manzoni, católico de fé firme, acreditava na Providência divina; e por isso, não se duvida nunca do desfecho feliz da tragédia, e essa fé transforma o romance em símbolo da harmonia celeste, não perturbada por nenhum elemento do terror "gótico" – aliás, o único romance da escola de Walter Scott de que esse elemento "gótico" está completamente ausente. Já se afirmou, por isso, que o Céu em cima da Lombardia de Manzoni é uma cúpula de igreja; e Benedetto Croce censurou, no romance, o elemento de "oratória", a vontade de convencer o leitor da capacidade da fé de garantir o idílio e o desfecho feliz. Um crítico malicioso chamou a esse romance providencialista "um conto de fadas, narrado por um historiador erudito"; e os *Promessi sposi* são muitas vezes considerados assim, como leitura para a mocidade católica. Não é possível, porém, equivocar-se de maneira mais completa com respeito ao conteúdo daquela "harmonia celeste". Se isto é idílio, então é idílio trágico. Nos *Promessi sposi* estão presentes todos os sofrimentos infernais dos quais a humanidade é vítima: tirania, violência, paixões, injustiças e a peste e até aquele inimigo mais terrível da espécie, a burrice covarde, na pessoa de Don Abbondio, que é uma criação de espírito cervantino. Mas os horrores estão atenuados pela perspectiva histórica; e até a trivialidade da pequena gente é

transfigurada pelo humorismo irônico e indulgente. De maneira cósmica, a Providência divina e os atos humanos estão entrelaçados; o romancista, quase como Deus, está com paciência divina igualmente perto e igualmente longe de todos os personagens, de modo que essa Comédia Humana da literatura italiana pode terminar, como a outra, a *Divina Comédia,* com a expressão do “amor che muove il sole e l’altre stelle”: “Dite loro che perdonino sempre, sempre! Tutto! Tutto!” É o maior romance histórico que jamais se escreveu.

A fonte dessa grande arte, divina e profundamente humana, é o respeito de Manzoni pelo que foi. A História tinha significado para ele, como a “Madre dei Santi” no seu hino *Pentecoste*,

“... immagine
Della città superna,
Del Sangue incorruttibile
Conservatrice eterna.”

O rigoroso respeito pela verdade histórica entrou em conflito, em Manzoni, com a vontade de criar história, pelo menos na ficção. Fiel aos preceitos da estética aristotélica da Contrarreforma, Manzoni acabou condenando o romance histórico como gênero híbrido, como falsificação da verdade; e o fim do conflito foi uma longa noite de meio século de esterilidade literária, de letargia quase patológica em face daqueles grandes acontecimentos históricos que terminaram para sempre, na Itália, a época dos *Promessi sposi*. Realizou-se o que ele desejara: a liberdade da pátria. Mas Manzoni continuou mudo.

O conflito de Manzoni estava dentro da sua fé. Os *Inni sacri*, sobretudo *Rissurrezione* e *Pentecoste*, são a poesia católica mais grandiosa que a época moderna ouviu, porque estão livres de qualquer convenção edificante e de qualquer sentimentalismo. Como o romance, os hinos são expressões da alma coletiva em face da presença divina nos destinos do mundo; são expressões de um catolicismo moderno, democrático, seguro de si mesmo. O próprio Benedetto Croce acabou, na velhice, retratando-se, admitindo a

ausência daquela "oratória" nos *Promessi sposi*[1806]. Atrás dessa segurança escondeu-se, porém, o conflito. Manzoni, contemplador calmo do mundo durante meio século, parecia aos contemporâneos o tipo do burguês lombardo: hoje, depois de minuciosas investigações biográficas, conhecemos o fundo patológico da sua alma e as graves crises que atravessara. Manzoni fora livre-pensador, antes de ser convertido por um padre jansenista; e um germe de jansenismo, de catolicismo "oposicionista", não o abandonou nunca. O jansenismo abriu a esse aristocrata lombardo a compreensão da História assim como o liberal Thierry a interpretava: como luta de classes. Nos *Promessi sposi* há mais de um vestígio daquela interpretação: é, conforme a expressão feliz de Zottoli, o romance "dos poderosos e dos humildes". O providencialismo católico de Manzoni é na verdade um predestinacionismo meio jansenista. Esse predestinacionismo aparece claramente, no romance, na personagem misteriosa da freira de Monza. Mas não é uma fé negativa. Também aparece como fé do liberal Manzoni no destino providencial da classe que fará a história da Itália. Mas esse progressismo herderiano entrou em conflito com o senso histórico, todo burkiano, de Manzoni, assim como o seu nacionalismo italiano entrou em conflito com o universalismo católico e, enfim, o seu liberalismo com o seu catolicismo. Não havia solução. Manzoni evadiu-se da literatura e do mundo – a verdadeira tragédia de Manzoni é essa evasão que acabou em mutismo. Em vez de fazer a história, devia sofrê-la; mas com a esperança "che perdonino sempre, sempre! tutto! tutto!"

A Restauração absolutista, depois de 1815, conseguiu impor um regime; mas não conseguiu criar uma literatura, senão, por mais paradoxal que pareça, uma literatura de oposição, quer dizer de resistência às concessões que os governos fizeram ao "espírito da época", ao liberalismo. Desses estranhos bardos da Reação merece a atenção o holandês Isaac da Costa[1807], judeu de origem portuguesa convertido ao calvinismo da mais estrita observância holandesa, discípulo de Bilderdijk e panfletário poético contra o liberalismo; sob a influência de Carlyle, tornou-se medievalista, escrevendo poemas épicos históricos, de uma considerável força de expressão, talvez a mais eloquente poesia em língua holandesa, depois de Vondel, e por isso condenada pela crítica moderna. O único grande poeta entre os conservadores da época é o conde polonês Zygmunt Krasinski[1808].

Exilado pelos russos, experimentou na Europa as primeiras convulsões da questão social; viu o abismo entre os ideais nacionais e religiosos da aristocracia polonesa e as aspirações políticas e sociais da burguesia e do proletariado na Europa; encheu-se-lhe o cérebro de visões apocalípticas, anunciando o fim da civilização cristã. Filho de um general que, ficando fiel ao tzar, tinha traído a causa da revolução polonesa, Krasinski não ousou publicar as suas obras sob o seu nome, tornando-se famoso como o "Poeta Anônimo da Polônia". Ele, sim, era patriota, e de velho estilo: no drama *Irydion* simbolizou a luta polonesa, representando os sofrimentos dos primeiros cristãos nas catacumbas; e ainda na sua última obra, *Salmos do Futuro*, aparece a Polônia como representante de Deus na Terra, lutando contra as revoluções inspiradas pelo ateísmo. A importância de Krasinski na literatura universal reside na sua tragédia enorme *Comédia não Divina*, na qual o conde Henrique, o chefe dos aristocratas, se defronta com Pancrazio, o chefe dos proletários revolucionários; Pancrazio é caracterizado como demagogo, mas Henrique também aparece antipático, como esteta vazio; e no fim caem ambos, fulminados pela visão da Cruz. Krasinski partiu de premissas erradas: substituiu, na luta de classes, a burguesia por feudais poloneses; e não conheceu outro proletariado senão as massas famintas e meio inconscientes das revoltas trabalhistas de Lyon, que lhe inspiraram a obra. Contudo, a *Comédia não Divina* é, em 1835, a primeira obra da literatura universal na qual foi tratada, em vez de questões políticas, a questão social; e a forma, meio prosaica, meio simbólica, já é dos grandes dramas de Ibsen. Krasinski não conservou, aliás, o seu otimismo religioso. Em *Três Pensamentos*, a Igreja romana, sacudida por um acontecimento apocalíptico, cai em pedaços, e nas ruínas fica com o Papa só o último paladino da velha ordem, a aristocracia polonesa; a Igreja do futuro, que Krasinski previu, revela a face de uma "Terceira Igreja", meio messianista, meio socialista à maneira de Lamennais. Nos últimos anos de vida, Krasinski evadiu-se da literatura para a contemplação mística.

O desacordo entre o sentimento nacional e o sentimento patriótico, consequência do conflito entre Revolução e Estado, entre Rousseau-Herder e Burke, revela-se na impossibilidade de criar uma poesia nacionalista. O que os alemães produziram nesse campo, antes e depois do levante contra Napoleão em 1813, é uma miséria. O patriotismo bombástico e mal rimado

das canções patrióticas de Körner[1809] deveu imerecida fama à morte do poeta adolescente no campo de batalha e a uma intensa propaganda nas escolas; as consequências para a evolução do gosto poético na Alemanha continuam funestas. É muito característico o fato de que a poesia patriótica desses Körner, Arndt, Schenkendorf, imaginada como poesia para o povo, não passa de imitação lamentável da poesia classicista, sem a menor semelhança com a verdadeira poesia popular, que justamente então se revelou em consequência de um grande movimento folclorista.

O interesse intenso pela poesia popular e outros produtos literários do folclore, como epopeias, *romanças* e contos de fadas, veio do pré-romantismo, e continuava, no início, nos mesmos moldes. À descoberta do *Nibelungenlied* e do *Poema de mio Cid* seguiu-se, em 1836 e 1837, a da *Chanson de Roland*, editada por Paulin Paris e por Francisque Michel; em 1835, Elias Lönnrot[1810] publicou a *Kalewala*, a epopeia nacional dos finlandeses. Entre 1857 e 1861 apareceu a *Kalevipoeg*, epopeia nacional dos estonianos, descoberta por Friedrich Reinhold Kreutzwald. Nota-se, aliás, nas gerações entre 1800 e 1840, uma mudança de atitude, diferente do interesse folclorista dos pré-românticos[1811]. O novo senso histórico sabe distinguir melhor entre as expressões das épocas. Ossian já está em descrédito e meio esquecido; o falso escandinavismo dos "bardos" desaparece por completo; diminui o interesse pelas epopeias, as baladas históricas e a poesia medieval, em favor da poesia popular ainda viva, expressão do "Volksgeist", do "espírito popular". Já não se permitiriam os processos de Percy, remodelando as velhas baladas ao gosto do século XVIII, nem o processo de Herder, incluindo poesias de poetas conhecidos e modernos entre os poetas anônimos do povo. O novo movimento folclorista é fiel ao espírito da nação; é nacionalista.

O inspirador era Görres, então professor da Universidade de Heidelberg; e seus discípulos Brentano e Arnim editaram *Des Knaben Wunderhorn*[1812], a mais rica coleção de poesias populares alemãs e a mais bela coleção de poesias populares que existe. *Lieds* como "Innsbruck, ich muss dich lassen...", "Es ist eim Schnitter, der heisst Tod...", "Zu Strassburg auf der Schanz...", "Es liegt ein Schloss in Oesterreich...", "Ein Jäger aus Kurpfalz…" são as peças mais preciosas da poesia alemã, fonte de inspiração para os Eichendorff e Heine, Mörike e Lilliencron e toda a lírica alemã em

tom menor; o *Wunderhorn* criou, mais, o *lied* musical dos Schubert e Schumann, Brahms e Hugo Wolf. E quanto às repercussões internacionais desse *lied* alemão pode-se afirmar que com *Des Knaben Wunderhorn* começa uma nova época da literatura universal. Destino literário mais modesto, mas repercussão semelhante coube aos *Kinder-und Hausmärchen* (*Contos de fadas*), dos irmãos Jakob e Wilhelm Grimm[1813], grandes folcloristas, estudiosos da mitologia germânica e da história do Direito alemão; a sua encantadora coleção de contos de fadas foi traduzida para todas as línguas e incentivou em toda parte o zelo de reunir coleções semelhantes, sobretudo na Noruega, porque os contos de fadas foram reconhecidos como resíduos mais ou menos deformados da mitologia germânica, da qual os noruegueses ainda se orgulham. Asbjoernsen e Moe[1814], um zoólogo e um vigário, colecionaram os contos e lendas populares da Noruega, fornecendo assuntos e documentação riquíssima a uma geração inteira de poetas, Bjoernson e Ibsen entre eles; nas peças da fase romântica dos dois grandes dramaturgos noruegueses também citam-se com frequência canções populares, das quais Moe publicou em 1840 a primeira coleção, seguida pela edição monumental do vigário e poeta popular Magnus Brostrup Landstad (*Norske Folkeviser*, 1853)[1815]. Sob a influência imediata dos alemães editaram Knud Lyne Rahbek, Rasmus Nyerup e H. W. F. Abrahamson uma importante coleção de poesias populares dinamarquesas *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen* (1812/1814), logo superada pela grande edição de Grundtvig[1816], *Danmarks gamle Folkeviser*, que se iniciou em 1835, para terminar só em 1890. A parte de consciência nacional e também de vaidade nacional nesses trabalhos revelou-se na discussão acalorada entre dinamarqueses e noruegueses com respeito à prioridade cronológica das respectivas poesias populares, questão que os dois partidos resolveram, de acordo comum, em detrimento da poesia popular sueca, considerada mero eco das outras; as canções suecas, reunidas por Geijer[1817] e Arvid August Afzelius nos volumes *Svenska folkvisor fram forntiden* (1814/1817) podem ser posteriores; mas não são inferiores.

O movimento folclorista era de alcance universal, atingiu outras nações e outros continentes, nem sempre sob influência direta do romantismo germânico, mas como elemento característico do romantismo em geral.

Imitação dos vizinhos eslavos levou Janós Erdélyi à coleção das *Canções e Lendas Populares Húngaras* (1846/1848); e o mesmo motivo agiu, sem dúvida, no romeno Vasile Alecsandri[1818], que era, aliás, um escritor de importância, dominando igualmente o tom popular e o estilo classicista; estava filiado a todos os movimentos de "Renascença latina", mormente ao "Félibrige" dos provençais Mistral e Aubanel. A repercussão geograficamente mais remota do folclorismo alemão, através do romantismo português, manifestou-se na poesia de Gonçalves Dias[1819], o grande poeta romântico do Brasil, erudito que sabia imitar a poesia portuguesa medieval, inventor de um folclore poético índio. Sua poesia erótica é muito pessoal; mas nos *lieds* do grande indianista, a influência alemã é inconfundível.

O movimento folclorista alcançou as maiores dimensões e uma importância transcendental entre os povos eslavos. A prioridade, não a cronológica mas a da assiduidade, coube aos checos, sobretudo ao primeiro poeta lírico importante da literatura checa, Čelakovský[1820]. A grande admiração da sua vida era a poesia classicamente simples e objetiva de Goethe; e dela conseguiu aproximar-se no volume *Eco das canções checas*, que não é uma coleção de poesias populares, mas de poesias originais à maneira popular. Já antes, e com o mesmo sucesso, Čelakovský imitara a poesia popular russa. E aprendera tudo isso no seu trabalho de folclorista na grande coleção das *Poesias Populares Eslavas*. A inspiração veio-lhe diretamente de Herder; e não menos significativo é o fato de que Čelakovský, filho de um povo eslavo sem independência política e isolado no centro da Europa, reunira poesias de todos os eslavos, considerando-as como expressões de uma alma coletiva comum. Čelakovský encontrou muitos companheiros zelosos. O padre Josef Vlastimil Kamaryt reuniu as *Canções Religiosas do Povo Checo* (1831/1832); František Susil, as *Canções Nacionais da Morávia* (1835); e os dois grandes eslavistas Jan Kollar e Josef Šafařik associaram-se para a edição das *Canções Populares Eslovacas* (1823/1827). Entre os últimos dessa geração de folcloristas checos encontra-se Erben[1821], que prestou atenção especial às baladas e conseguiu imitá-las magistralmente; nas baladas de Erben ressuscitam as lendas antigas, tremem as angústias do povo primitivo; são superiores até às baladas de Buerger.

O maior discípulo de Čelakovský era Prešeren[1822], o grande poeta do povo esloveno; embora também cedendo a outras influências – italianas nos sonetos, inglesas na "Lake Poetry" no poema narrativo – é Prešeren principalmente poeta de formação checa e alemã, de um lirismo mais puro do que a maioria dos poetas iugoslavos, atraídos irresistivelmente pela balada histórica, o produto mais original da poesia popular sérvia. Já no século XVIII, o italiano Alberto Fortis chamou a atenção da Europa culta, traduzindo e inserindo no seu *Viaggio in Dalmazia* (1774) algumas canções sérvias; uma delas, a "Canção Fúnebre das Mulheres de Asan Aga", foi logo traduzida por Goethe e incluída nas *Stimmen der Voelker in Liedern*, de Herder. A grande sorte coube, depois, ao sérvio Vuk Stefanović Karadžić[1823]: as suas *Canções Populares* (1814, 1823/1833) revelam uma grande epopeia histórica, fragmentada em cantos à maneira das "Chansons de geste". O eco dessa descoberta era grande na Europa[1824]. Contribuiu para chamar, na Rússia, a atenção para Kolzov[1825], poeta-camponês ao qual Turgeniev chamou "Burns russo". Nenhum desses poetas menores alcançou, porém, a cultura literária de Prešeren; e parece que a poesia popular russa ofereceu modelos menos adequados; a famosa *Coleção de Poesias Antigas* (1868/1874), que o eslavófilo Peter Kirejevski reunira durante a vida inteira, inspira ligeira decepção[1826]. Tentativa de uma renovação dessa poesia nacional, antiturca, foi o poema romântico *Gorski Vijenac* (1847), do príncipe Petar II Petrović Njegoš[1827], cujo poema lamartiniano *A Luz do Microcosmo* também se tornou célebre. Durante decênios foi ele considerado como o maior poeta em língua sérvia.

A descoberta de Karadžić foi provavelmente o motivo de uma grande falsificação literária, de consequências inesperadas. Falsificações literárias são fenômenos de todos os tempos; o romantismo criou, porém, uma predisposição para aceitá-las. Ilusionismo, ironia, "poesias de espelho" dos românticos de Iena não eram fenômenos isolados. Para aumentar a ilusão, surgiu a moda de fazer passar romances por transcrições de manuscritos, encontrados num velho castelo. Já Horace Walpole publicou *The Castle of Otranto* como sendo tradução de um velho manuscrito italiano; no fim da época romântica escreveu Meinhold[1828] um romance interessantíssimo sobre a bruxaria na Alemanha do século XVII, *Die Bernsteinhexe* (*A Bruxa*

de Âmbar), imitando a linguagem daquela época e alegando ter transcrito uma crônica; e muitos acreditavam. Pois a base dessas mistificações foi uma teoria científica. Conforme Savigny e Grimm, a Poesia e o Direito eram criações do espírito coletivo em tempos remotos. Entre essas produções já se tinham encontrado obras-primas anônimas. Por que não acreditar na possibilidade de descobrir mais outras? Além disso, aquelas teorias colocaram a produção poética em misteriosas distâncias do tempo e misteriosas profundidades da alma coletiva, de modo que a relação entre autor e obra se tornou duvidosa. O Ossian de Macpherson é um produto de gosto primitivista dos pré-românticos; as falsificações de Chatterton pretenderam agradar a vaidades locais e pessoais. Interveio, depois, o desejo de conseguir documentos do passado nacional, para satisfazer ao gosto medievalista e justificar reivindicações político-culturais. Entre 1800 e 1840 é a época áurea dos manuscritos falsificados. Ao eslavista checo e poeta fracassado Vačlav Hanka[1829] doeu a falta de monumentos literários da antiguidade da sua nação; e, confiando na sua capacidade de imitar a língua eslava arcaica, publicou em 1817 um manuscrito, encontrado na cidade de Königinhof na Boêmia, contendo um tesouro de lendas poéticas medievais; no ano seguinte, no "manuscrito de Grünberg", leu-se o poema épico *O Tribunal de Libussa*, revelando a altura extraordinária da civilização checa no século X. Dois grandes eslavistas, Dobrovsky e Kopitar, chamaram logo a atenção para os erros linguísticos e os anacronismos nos dois manuscritos. Mas a Europa inteira já prestara as maiores homenagens à "antiga poesia checa" – Goethe traduzira um dos poemas. A vaidade nacional estava em questão; eruditos tão grandes como Palacký e Šafarik manifestaram-se a favor da autenticidade dos documentos. Passaram decênios até – por volta de 1880 – Gebauer, Goll e Masaryk conseguirem dissipar as nuvens da mistificação e purificar a atmosfera nacional, envenenada por fraude e vaidade. Até então, os manuscritos de Königinhof e Grünberg foram considerados como documentos de uma grande civilização eslava nos começos da Idade Média; e isso serviu aos desígnios do "eslavofilismo".

Nas origens desse movimento importantíssimo encontra-se, mais uma vez, a grande figura de Herder[1830]. Na juventude, como professor da escola luterana em Riga, entusiasmara-se pelo Império russo e os seus povos eslavos; considerava Catarina a Grande como ideal de um príncipe conforme

Montesquieu; desejava tornar-se ele mesmo o Montesquieu dos eslavos. E quando num filósofo eslavo, no checo Comenius, encontrou as fórmulas do seu próprio humanitarismo espiritualista, chegou a identificar os eslavos com uma raça ideal de agricultores sem belicosidade, um povo idílico, vivendo em liberdade algo anárquica, sem Estado, nas estepes orientais, esperando a sua hora para entrar na História. No famoso capítulo IV do livro XVI, parte IV das *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* (*Ideias sobre uma Filosofia da História da Humanidade*), publicado em 1791, Herder previu, depois da derrota histórica dos gregos e romanos, também a das raças latina e germânica, já decadentes, atribuindo aos eslavos a missão histórica de estabelecer o futuro reino da Paz, Agricultura e Poesia, para realizar o ideal humanitário. Sem dificuldade reconhece-se nessas ideias a velha doutrina mística da "Terceira Igreja" sempre viva entre os checos, agora modificada conforme as ideias do humanitarismo da Ilustração e do nacionalismo pré-romântico. Não é estranhável que aquele capítulo tenha sido logo traduzido para a língua checa, e isso nada menos do que quatro vezes, por Fortunat Durych, Dobrowský, Kopitar e Josef Jungmann; os checos, vivendo desde séculos sob dominação estrangeira, tornaram-se todos herderianos, especialmente os estudantes protestantes eslovacos, então numerosos na Universidade de Iena, entre eles Kollar e Šafarik. Contaminou-os o nacionalismo alemão da época da revolta contra Napoleão; e a ciência fantástica dos românticos ofereceu-lhes um *pendant* historiográfico das esperanças do futuro herderiano. Os antigos germanos não eram tão sem cultura como os humanistas pensavam, afirmou Jakob Grimm; ao contrário. Então, surgiu ao lado da arqueologia fantástica dos germanos uma eslavística igualmente fantástica. Lembraram que a atual Alemanha oriental, até o rio Elba, fora território habitado por eslavos até o século X. As falsificações de Hanka contribuíram para encher aquela época com templos e palácios imaginários de uma civilização eslava extinta – eis o ambiente poético de Jan Kollar[1831]. Era um pobre estudante de teologia luterana em Iena, eslovaco de nascimento, quer dizer, daquela parte da nação checa que os húngaros privaram desde séculos de todos os vestígios de existência nacional. Na Alemanha conheceu a teologia livre de Lessing, as ideias humanitárias de Herder – sobretudo Herder – e o nacionalismo de Fichte; o historiador romântico Luden sugeriu-lhe ideias fantásticas sobre a

antiguidade eslava. E Kollar leu muito Schiller e Byron. Por isso deu ao seu grande poema *Slavý Dcera* a forma classicista de um ciclo de 645 sonetos. Mas no fundo é uma grande elegia pré-romântica sobre o "império" e a civilização desaparecidos dos eslavos na região entre os rios Elba e Oder. É muito significativo o título de um tratado de Kollar, escrito em alemão: *Sobre a Reciprocidade Literária entre as Diferentes Tribos da Nação Eslava*. Apoiando-se na grande semelhança entre as línguas eslavas, Kollar tratou a raça eslava como uma nação homogênea, exigindo para ela uma literatura comum. Kollar é o pai do pan-eslavismo literário.

Através de Kollar e outros literatos o pan-eslavismo literário entrou na Rússia, tomando uma feição diferente. Ali não se tratava de sugerir esperanças a uma nação oprimida; os russos constituíam um Império poderoso. Por isso, o arqui-russo Karamsin rejeitou as ideias de Kollar, declarando os russos satisfeitos com a sua própria herança histórica, quer dizer, o autocratismo tzarista e a Igreja ortodoxa. Outros, porém, imbuídos de ideias humanitárias, olharam com espanto a decadência do Ocidente revolucionário; e proclamaram a missão histórica dos eslavos, quer dizer, dos russos, de salvar o mundo. De maneira ingênua identificaram o humanitarismo herderiano com as instituições russas, considerando o Império como garantia da paz perpétua, o autocratismo como garantia da igualdade social de todas as classes, e o credo da Igreja ortodoxa como fortaleza cristã contra o ateísmo ocidental, quando catolicismo e protestantismo já estariam em plena decadência. Esse eslavofilismo[1832] não era, no início, um programa político; conservou sempre os vestígios da sua origem literária, da "reciprocidade eslava". Entre os primeiros chefes preponderaram espíritos puramente teóricos: o literato Ivan Kirejevski; seu irmão, o folclorista Peter Kirejevski[1833]; e sobretudo o poeta e teólogo Khomiakov[1834]: nos seus escritos teológicos de um leigo algo confuso já se encontram as ideias de Dostoievski, menos a agressividade política; e as suas poesias, graves e sonoras, serviam para o mesmo fim de lamentar as ruínas do Ocidente e exaltar a salvação do mundo pela Rússia eslava e ortodoxa. Só muito mais tarde, com a adesão dos irmãos Aksakov, o eslavofilismo mudou de feição; virou pan-eslavismo político e imperialista. Mas àquela primeira geração ainda pertence o pai dos irmãos, Sergei Timofeivitch Aksakov[1835], que ocupa lugar dos mais honrosos na história literária russa; as suas memórias ou

romances autobiográficos, que já foram comparados à obra de Proust, apresentam um panorama minucioso e não menos delicioso da vida dos aristocratas russos nos seus latifúndios no fim do século XVIII. As descrições da Natureza, na *Crônica de Família*, são tão magistrais como a caracterização dos inúmeros personagens, fielmente recordados. É uma Rússia antiga, algo idílica; mas não falsificada. Os filhos de Sergei já não são homens idílicos. O mais velho, Konstantin Sergeievitch Aksakov, fez o que os eslavófilos da primeira geração nunca fizeram: renunciou por completo às ideias humanitárias, identificando o ideal eslavo com o despotismo moscovita e a intolerância do Santo Sínodo, as instituições legitimamente russas. É a transição de Herder a De Maistre. Outro irmão, Ivan Sergeievitch Aksakov, tirou as conclusões quanto à política exterior: a Rússia teria o dever e o direito de libertar as pequenas nações eslavas; e os outros povos europeus teriam o dever de submeter-se à chefia da Rússia. É o programa do pan-eslavismo; religião nacional, nacionalismo religioso.

O movimento eslavo parece uma revolta nacionalista contra o cristianismo ocidental; no fundo, é antes uma revolta de povos atrasados, firmes na fé cristã, contra a secularização do cristianismo no Ocidente, contra o liberalismo. Movimento análogo, mais modesto, mais provinciano, deu-se na Escandinávia, com um prelúdio na Alemanha. O levante nacional contra Napoleão, entre 1806 e 1813, estava apoiado num movimento religioso entre os luteranos prussianos, chamado às vezes “segundo pietismo”. O nacionalismo antifrancês e antiliberal era uma reação contra o mundo ocidental; e essa tentativa de anular a europeização da Alemanha voltou, coerentemente, ao luteranismo. Ao “segundo pietismo” aderiram os chefes do nacionalismo prussiano, generais, ministros, professores de teologia, menos os poetas patrióticos, que, talvez por isso, não manifestavam emoção profunda. Exceção faz Arndt[1836], péssimo poeta mas grande alma de um homem realmente nórdico, pesado, fiel sonhador, duma religiosidade viril. Era um prosador poderoso: *Der Geist der Zeit* (*O Espírito da Época*) é um livro admirável, defendendo em frases duras uma política nacional, cristã e patriarcalista, algo à maneira de Carlyle. Arndt era daquela região antigamente eslava que os sonhadores checos reivindicaram; e no fundo do seu cristianismo luterano descobriram estudos recentes muita coisa herética, um panteísmo mal dissimulado, uma veneração devota das forças na Natureza.

Talvez fosse isso herança eslava; Arndt, muito mais velho que os outros, filho da época pré-romântica, devia interpretá-la como herança nórdica, germânica. Na Escandinávia, a gente era mais "romântica", quer dizer, mais herderiana. Ali, o conflito entre nacionalismo e cristianismo se revelou abertamente.

Revelou-se no historiador e poeta Geijer[1837], que defendeu em tom muito sério a mitologia germânica, lamentando a vitória do cristianismo. Atterbom tentou uma síntese entre conceitos cristãos e conceitos germânicos; Stagnelius evadiu-se do conflito para a mística do gnosticismo, que permite sínteses entre o cristianismo e qualquer paganismo. A vítima trágica do conflito foi Esaias Tegnér[1838], poeta suave e bispo da Igreja luterana da Suécia. Tegnér é um dos poetas mais conhecidos da literatura universal. A sua *Frithjofs-Saga*, versão idealista e classicista de uma saga nórdica, bastante cristianizada, em versos harmoniosos e retóricos, é o livro clássico da escola sueca, o presente usual para os colegiais no fim do ano letivo; e deve a essas mesmas qualidades inúmeras edições, a tradução para todas as línguas, uma popularidade algo duvidosa, e – desde o simbolismo – a condenação quase unânime pela crítica: como poesia falsa. O que se condena na *Frithjofs-saga* é a influência de Schiller: o idealismo humanitário, a falsificação idealista da grosseria nórdica, a eloquência versificada. As verdadeiras qualidades do poema – a clareza quase grega em meio das brumas do romantismo escandinavo – só se revelam em comparação com o poema precedente *Axel*, que ainda era muito ossiânico. Tegnér era no fundo um classicista ilustrado, inimigo do obscurantismo religioso do romantismo alemão. O seu ideal heroico tem infelizmente algumas nuanças da poesia patriótica de Koerner, que ele admirava; mas o patriotismo sueco de Tegnér tem motivos especiais. Tegnér era o porta-voz poético da nação contra o novo rei Carl Johan, da família Bernadotte, estrangeiro imposto ao povo e odiado como absolutista reacionário. Contra ele e a sua camarilha erigiu-se Tegnér em profeta poético da "Svea" autêntica. *Nattvardsbarnen*, pequeno poema narrativo em que se descreve a preparação de crianças de aldeias para a primeira comunhão, parece um idílio à maneira de Voss; na verdade, é um sermão de cristianismo ilustrado, sem dogma e humanitário. *Frithjofs-Saga* não é uma peça modernizada de arqueologia escandinava, mas um protesto do paganismo nacional contra a moral "europeia". O equívoco,

que transformou mais tarde a Tegnér em autor escolar, já então era tão forte que as honras oficiais o sufocaram. Foi nomeado bispo; e o espírito neurastênico de Tegnér caiu em graves escrúpulos religiosos. Tentou evadir-se para a realidade social: em *Kronbruden*, o poeta idílico deu de repente um quadro muito realista da vida rústica. Mas não se salvou. O bispo Esaias Tegnér morreu em desespero e loucura.

A feição pseudoclassicista, pseudo-humanista da oposição escandinava manifestou-se com maior clareza na Dinamarca, então inteiramente sob influência alemã, primeiro de Weimar, depois de Iena. Schack von Staffeldt[1839] era mesmo alemão de nascimento; e nunca chegou a dominar com perfeição a língua dinamarquesa. Esquisitão melancólico, estudando Goethe na solidão dos campos, exprimiu em versos malfeitos um profundo sentimento panteísta da Natureza, dando ao paganismo goethiano ares de uma religião particular. Os conflitos fatais que arruinaram Tegnér e isolaram Schack, manifestam-se com clareza em Oehlenschlaeger[1840]: mas com clareza quase mediterrânea, como no seu patrício e contemporâneo Thorwaldsen, herdeiro de Winckelmann, que se tornou em Roma o maior escultor classicista do século para encher a cidade nórdica de Copenhague com estátuas gregas. Oehlenschlaeger, grande poeta dinamarquês, era uma natureza muito rica; venceu o conflito aberto pela felicidade do seu temperamento equilibrado, para acabar no bem-estar mental da pequena burguesia satisfeita. Adolescente ainda, foi convertido ao romantismo pelo entusiasta meio cristão, meio nórdico de Steffens; a sua primeira poesia, que o tornou logo famoso, "Guldhornene" ("O Copo de Ouro"), celebrou a propósito de uma peça arqueológica os deuses nórdicos, vencidos pelo cristianismo. Eis o tema permanente de Oehlenschlaeger. O primeiro volume de suas poesias também revela a sua forma permanente: o verso harmonioso, sugestivo, mas ligeiramente classicista, equilibrado como a arte de Rafael, ou antes a de Thorwaldsen. Oehlenschlaeger era um vencedor da vida, um homem feliz; e transfigurou-se a si mesmo na sua maravilhosa comédia fantástica *Aladdin*, transformando o "gênio" rebelde e revolucionário dos pré-românticos em "gênio" espontâneo, vencedor feliz sem consciência racional. A lâmpada milagrosa, que o racionalista Nureddin pretende conquistar por estudos profundos da magia, cabe ao jovem Aladdin, sem outro mérito do que ser predestinado para a felicidade pela

natureza. *Aladdin* foi traduzido para o alemão pelo próprio autor; e é a obra mais feliz do romantismo alemão, realização da síntese a que Eichendorff aspirava sem consegui-la. Na tradução, Oehlenschlaeger já inseriu algumas indiretas contra o romantismo, quer dizer, contra o medievalismo cristão e catolizante. O seu ideal pagão era meio grego, meio nórdico. Na sua série de tragédias, a tendência anticristã é inconfundível: em *Hakon Jarl*, contra a cristianização da Noruega por santo Olavo; em *Baldur Hin Gode*, contra o assassínio dos velhos deuses pelos missionários; em *Vaeringerne i Miklagaard*, o contraste entre os vikings nórdicos e o ambiente mediterrâneo é significativo. Mas a forma dessas obras "nórdicas" é sempre "sofocleia", a da tragédia grega vista através de Weimar; Oehlenschlaeger é classicista como Thorwaldsen. No seu poema *Helge*, até Brandes achou digna de elogios a "beleza rafaélica" dos versos. E Oehlenschlaeger escolheu um pintor da mesma estirpe, Correggio, para herói da tragédia sentimental que apresenta a sorte infeliz do artista em ambiente incompreensivo. Esse *pendant* trágico (e menos bem realizado) de *Aladdin* reflete as lutas literárias de Oehlenschlaeger contra o pré-romântico Baggesen e outros inimigos. Mas Oehlenschlaeger venceu sempre, se bem ao preço de atenuar a sua atitude; acabou como burguês satisfeito, transformando o paganismo em mera cultura estética, a "oposição" escandinavista em patriotismo "pan-escandinavo", reivindicando a união dos três reinos nórdicos. Na catedral de Lund, na Suécia, Oehlenschlaeger foi coroado "Poet laureate" da Suécia, Dinamarca e Noruega. A influência do seu romantismo aburguesado, idílico, sobre as três literaturas escandinavas era incalculável. Só Ibsen quebrará o domínio de *Aladdin*.

Havia uma literatura popular, na Dinamarca, ao lado dessa literatura burguesa; mas a sua evolução foi análoga. Bredahl[1841] parecia rebelde: pessimista desesperado, caricaturando a Dinamarca como fantástico Império Kyhlam na Lua, numa série incoerente de cenas dramáticas, shakespearianas; na verdade, Bredahl era humanista como Oehlenschlaeger, mas isolado numa pobre aldeia da Jutlandia. Sua obra é dissonante; mas harmoniza com o acorde de Aladdin. Grundtvig[1842] fez oposição mais sistemática, com êxito profundo e, no entanto, sem modificar a situação espiritual do país. Ninguém mais romântico do que esse homem apaixonado, hercúleo como os gigantes nórdicos que cantou em versos duros. Pastor

racionalista no início, apoiando depois as suas ideias na mitologia germânica, fundando enfim a seita dos "grundtvigianos", na qual o Símbolo apostólico é aceito como o mínimo necessário de fé cristã, misturado com uma moral "nórdica"; espécie de metodismo dinamarquês em termos escandinavos. O surpeendente é que a nova liturgia de Grundtvig foi meio aceita pela Igreja oficial que se "grundtvigizou" cada vez mais, ao ponto de Grundtvig ficar hoje venerado como o Padre da Igreja da Dinamarca. Essa solução se impôs porque o pastor rebelde tinha conquistado o povo. Em 1843 fundou as primeiras Universidades populares que eliminaram o analfabetismo, transmitindo aos camponeses uma cultura mais alta do que a da população rural em qualquer país da Europa. Contra a civilização aristocrática e humanista das elites urbanas, Grundtvig fundou uma civilização nacional e cristã do povo, realizando em ambiente restrito os ideais de Herder e Carlyle. Essa civilização popular era fatalmente conservadora; reconciliou-se com a Igreja, e não fez nunca oposição política. Criou uma base firme da ordem estabelecida, e sobre essa base pôde continuar calmamente aquele romantismo meio humanista e idílico da burguesia de Copenhague. Despedida literária do popularismo pré-romântico parece a obra de Blicher[1843], escrita pela maior parte no dialeto dos camponeses da Jutlandia, poesias e contos humorísticos e melancólicos, com a melancolia de quem se estreara com uma tradução dinamarquesa de Ossian e acabou como pobre vigário de aldeia. Era um *Vigário de Wakefield*; obra que também tinha traduzido.

O poeta principal do humanismo dinamarquês pós-oehlenschlaegeriano era Hauch[1844], homem sereno, poeta sincero, impedido por uma inibição qualquer de se exprimir livremente. As suas tragédias e poemas narrativos são obras de um fino amador das letras; cedeu ao gosto da época, escrevendo bons romances históricos. Na sua poesia lírica manifesta-se, às vezes, o sofrimento de uma natureza viril, quebrada pela atmosfera sufocante do idílio. Com menos escrúpulos foi mais feliz o norueguês Andreas Munch[1845], chefe daquele partido na Noruega que defendia a completa identificação linguística e literária com a Dinamarca. É digno de nota que as suas tragédias da história norueguesa, moldadas em Oehlenschlaeger, foram preferidas pelo público às de Bjoernson e Ibsen. Munch, como

todos os estetas da época, gostava de viver na Itália e tratar assuntos de uma Espanha romântica.

Assim como a reação popular de Grundtvig chegou a fortalecer o romantismo aburguesado, assim o hegelianismo de Johan Ludvig Heiberg[1846], cujos *vaudevilles*, pequenas peças humorísticas ou irônicas, criaram em Copenhague uma atmosfera parisiense; para nós outros, hoje, refletem de maneira deliciosa a pequena vida provinciana daquela época de 1830. Apesar dos seus ares de livre-pensador hegeliano – Heiberg lutava sem descanso contra o lirismo de Oehlenschlaeger – também era uma natureza romântica. Na comédia fantástica *Elverhöj*, popularíssima na Dinamarca, imitou com felicidade o *Midsummer-Night's Dream*; e quando na peça satírica *En Själ efter Döden* (*Uma Alma depois da Morte*), a alma do filisteu pequeno-burguês, depois da morte, é condenada à mais terrível das penas, quer dizer, a repetir a sua vida vazia, o antirromântico Heiberg tinha-se pronunciado como bom romântico. Suas poesias satíricas dirigiram-se contra o radicalismo político da mocidade hegeliana – o idílio não devia ficar ameaçado. Espírito e romantismo de Heiberg continuaram-se em Henrik Hertz[1847], *virtuose* do verso, cujas peças intensamente românticas não deixaram de influenciar a mocidade de Ibsen. Lembram-se mais outros contemporâneos de Hauch e Munch, Heiberg e Hertz: as poesias devotas e os romances histórico-patrióticos de Ingemann[1848]; os contos e *lieds* estudantis de Poul Martin Moeller[1849] – é um quadro completo daquilo a que os alemães chamam "Biedermeier".

O "Biedermeier" é palavra intraduzível; significa, mais ou menos, "a boa vida dos bons velhos tempos". É, antes de tudo, um estilo de viver: a vida calma e idílica da pequena burguesia nas pequenas residências e cidadezinhas da Alemanha na época da Restauração, entre a queda de Napoleão e as revoluções de 1830 e 1848. Vida sem estradas de ferro, com muita arte, música, estudos gregos e vigilante polícia política, um pitoresco idílio dos "bons velhos tempos". Nos quadros de Schwind e Spitzweg, o "Biedermeier" vive para sempre; e de vez em quando voltam as suas modas, os fraques azuis e crinolinas brancas, móveis, palacetes e jardins de Rococó aburguesado. Uma pequena-burguesia culta, com estilo de viver aristocrático. Mas quem é o poeta do "Biedermeier"? Eichendorff satisfaz a várias condições; mas é firme demais nas suas convicções católicas, tem

um fundo trágico. Aos poetas da "escola da Suévia", Uhland, Kerner, faz falta a poesia íntima do estilo. Resta outro poeta suévio, que pelo gênio se situa fora da "escola" e encarna as melhores tendências daquele estilo: Mörike[1850]. O seu romance *Maler Nolten* é o último dos muitos romances românticos que opuseram à educação "prosaica" de *Wilhelm Meister* uma educação artística. Apenas, a de Mörike fracassou, acabando no idílio de uma aldeia suévia, na qual o poeta levou uma vida feliz, nas aparências, mas tragicamente insatisfeita no fundo. Haveria mesmo um desfecho trágico, com loucura ou suicídio, se Mörike, vigário como seu irmão no espírito em Wakefield, não se tivesse asceticamente humilhado, renunciando à vida quase como um monge. Assim nasceu o Mörike da *fable convenue*, um poeta suave e idílico de encantadores *lieds* em tom popular, um Eichendorff da Suévia protestante. Quase um Teócrito alemão; e Mörike traduzira o Teócrito grego; e os seus *lieds* estão muitas vezes, apesar da simplicidade do tom, em metros gregos. O grecismo de Mörike tem um fundo trágico, como o de Goethe ao qual tanto amou; Goethe vencera o "Demônio"; o vigário de aldeia suévia vencera os instintos românticos, frustrados. Mörike parece inteiramente calmo, como o "Biedermeier"; mas assim não é o equilíbrio de quem teve a visão do "balanço de ouro do Tempo, enfim equilibrado":

"... die goldne Wage nun
der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn."

O grecismo de Mörike parece esteticista como o do "Biedermeier"; mas assim não é o conceito de beleza de quem afirmou que "o que é belo é feliz";

"Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst."

Em toda a literatura universal não existe outro verso que lembre tanto a Keats. Mörike é algo como um Keats alemão, quer dizer, com muito menos

arte e com mais música. Mozart – outro equilíbrio sobre fundo trágico – era o seu grande amor; celebrou-o numa novela deliciosa. A poesia de Mörike é toda música; e à música voltaram os seus *lieds* pelas composições de Hugo Wolf. Às vezes, a "poésie pure" de Mörike chega a ser hermétia, sem sentido lógico, como no inesquecível *Gesang Weylas*, que não podemos imaginar nem compreender sem o acompanhamento da música de Wolf:

"Du bist Orplid, mein Land,
das ferne leuchtet!
Vom Meere dampfet dein besonnter Strand
den Nebel, so der Götter Wange feuchtet."

Análises mais acuradas revelaram um "Biedermeier" que não é só pitoresco nem só lírico: um verdadeiro estilo, no sentido da transfiguração da realidade; o "Biedermeier" como estilo literário[1851]. A calma política da época é menos o motivo do que a condição: a filosofia de Hegel, mediando dialeticamente entre historismo herderiano e conservantismo prussiano, não foi nunca a filosofia oficial da Prússia, mas sim uma garantia aparentemente definitiva contra revoluções políticas e, ao mesmo tempo, contra intervenções do Estado nos negócios do Espírito. Por isso, os intelectuais da Universidade de Berlim chamavam aos tempos de Hegel "época halcyônica". Este clima era próprio para a tarefa educativa e auto-educativa desses homens: dominar nos outros e em si mesmos os titanismos do romantismo; "medida" e "forma" são novamente ideais, como no Goethe de 1830; classicismo e helenismo perdem o aspecto erudito, tornando-se, como em Goethe, forças reguladoras da conduta. O senso artístico é tão forte que chega a esquecer a opressão policial; só fica um sentimento de resignação cansada, certo quietismo que adora as forças insensíveis e contudo invencíveis da Natureza. Em tudo isso nota-se, porém, o aspecto pequeno-burguês, ou antes provinciano do "Biedermeier". A Dinamarca era então, espiritualmente, uma província da Alemanha. Toda a Alemanha, desmembrada em numerosos Estados e estadozinhos pacíficos, era província. A mais fechada dessas províncias era a Áustria, separada do mundo pelo absolutismo de

Metternich. Uma censura rigorosíssima sufocava todo vestígio de vida pública, desviando as atenções para a música – a época é de Beethoven e Schubert – e sobretudo para o teatro. Nesse tempo, o teatro imperial de Viena, o Hofburgtheater, torna-se o primeiro palco da Alemanha, a cena das maiores representações de Schiller, Shakespeare e Calderón. O teatro é o centro do humanismo goethiano na Áustria. Mas ao lado desse teatro nobre existe outro, popular, em que continuam sobrevivendo as tradições barrocas do teatro jesuítico, popularizado e muitas vezes em forma parodística, na qual se manifesta o espírito zombador e irônico dos vienenses, desconhecido entre os alemães. Em compensação, os austríacos desconhecem o titanismo fáustico, tipicamente alemão; a experiência dos séculos e a herança barroca, atenuada pelo humanismo, os tinham transformado em quietistas elegíacos. Deste modo, o "Biedermeier" é a primeira idade áurea da literatura austríaca[1852].

Franz Grillparzer[1853] é o poeta mais completo do seu país; a sua obra é uma verdadeira enciclopédia da história e do caráter austríaco; por ele, a nação está representada na literatura universal. Era um pequeno-burguês vienense, de vasta cultura literária e musical – coube-lhe a honra de fazer o discurso fúnebre para o enterro do seu amigo Beethoven –, mas inibido por uma gravíssima hereditariedade neurótica que o tornou velho solteirão e resmungão, e pela opressão da censura policial que chegou a desgostá-lo da literatura. Grillparzer acabou como alto funcionário público aposentado – carreira vazia em vez da carreira literária que começara esplendidamente. *Die Ahnfrau* é uma tragédia fatalista, à maneira dos Zacharias Werner e Müllner; mas reminiscências do teatro espanhol indicam a herança barroca; e o aproveitamento das superstições populares para conseguir irresistível efeito teatral revela um mestre precoce do palco. A peça teve sucesso enorme e desgraçou o poeta: classificou-o para sempre como "Müllner número 2"; e quando essa moda desaparecera, Grillparzer foi totalmente esquecido e ignorado na Alemanha. Mas também contribuiu para isso a incompreensão dos alemães para com o poeta de uma literatura estrangeira, escrita como por acaso na mesma língua; pois as tradições históricas das duas nações são diferentes; e Grillparzer é, antes de tudo, poeta da história.

É verdade que preferiu, durante certo tempo, enredos antigos; mas sempre soube atualizá-los. Sua segunda peça, *Sappho*, afigurou-se aos

alemães obra de epígono de Goethe; mas Byron que a leu em tradução italiana, reconheceu-a logo como tragédia psicológica, anotando, em 1821, no seu diário: "É preciso gravar na memória o nome impronunciável desse grande poeta." *Das goldene Vlies* (*O Tosão de Ouro*) é mais uma versão, e talvez a mais forte de todas, de um tema antigo: a tragédia de Medeia; mas o verdadeiro tema é o choque entre duas civilizações, entre os gregos e os bárbaros. Grillparzer tinha alta consciência histórica. Glorificou, em *König Ottokars Glueck und Ende* (*Glória e Fim do Rei Otocar*), a fundação da monarquia habsbúrgica. Mas o *pendant* dessa tragédia schilleriana não é *Libussa*, a da fundação da civilização eslava, e sim *Der Traum ein Leben* (*O sonho é uma Vida*): parece uma das "comédias de sonho", tão frequentes no teatro popular vienense – um ambicioso vê no sonho as consequências trágicas das ambições realizadas; e, quando despertado, já aprendeu a renunciar às glórias ilusórias. Essa tragicomédia tipicamente barroca, que parece *pendant* de *La Vida es sueño*, é, na verdade, a suma das experiências históricas da nação austríaca.

Mais uma vez voltou Grillparzer ao tema do choque entre duas civilizações, desta vez, entre francos e latinos, na época merovíngia; mas o insucesso ruidoso dessa comédia, *Weh' dem, der lügt* (*Ai de Quem Mente*), forneceu a Grillparzer, neurótico desiludido, o pretexto quase desejado para retirar-se definitivamente da literatura. Saudou com satisfação a revolução de 1848 que acabou com a censura; mas amaldiçoou essa revolução quando ela pretendeu destruir o Império multinacional. Grillparzer era um liberal, vindo do século XVIII, com instintos profundamente conservadores; venerou a casa dos Habsburgos, dos quais não ignorou os defeitos e erros. Só depois da sua morte saiu a tragédia histórica *Ein Bruderzwist im Hause Habsburg* (*Um Conflito de Irmãos da Casa dos Habsburgos*), quadro realmente shakespeariano da família imperial no momento decisivo da Contrarreforma, antes de se iniciar a Guerra de Trinta Anos; na figura do infeliz imperador Rodolfo II, incapaz de agir, por medo de "perturbar o sono do mundo" e desencadear o caos, retratou o poeta abúlico a si mesmo e previu o destino e o fim da velha Áustria.

Grillparzer era um homem enigmático, cheio de contradições. Dramaturgo hábil, seguro dos seus efeitos, e quietista elegíaco; idealista incurável e céptico amargurado, aliviando-se o espírito em mil epigramas que, com

mordacidade terrível, acompanharam a história austríaca durante o século mais desgraçado dela. Grillparzer é, sem dúvida, um epígono: veio de Schiller; e os seus estudos intensos do antigo teatro espanhol só criaram mais uma influência, embora *Die Jüdin von Toledo* (*A Judia de Toledo*), versão de uma peça de Lope de Vega, revela toda a mestria de um gênio do teatro, descobrindo no velho enredo inesperadas profundidades psicológicas. Grillparzer tornou-se classicista para dominar em si o romantismo caótico da época; e tornou-se romântico, evasionista, para fugir da realidade insuportável da Áustria daquele tempo; mas justamente essa fuga o fez compreender melhor e realizar poeticamente o espírito da Áustria. A verdadeira contradição na sua alma era entre a sua formação, de um liberal ilustrado à maneira do século XVIII, e a sua herança, católica e barroca. Esse austríaco era um espanhol dos tempos da Casa d'Áustria. Era epígono, porque se tratava do último grande dramaturgo barroco. Daí o caráter elegíaco da sua obra. Mas não era igualmente grande poeta. Não conseguiu transformar sua elegia em música verbal. Fugiu, também, da música – que tanto amava – por inibição de neurótico e por não poder dominar seu desespero em face do fracasso da sua vida e da sua pátria. No conto "Der arme Spielmann" ("O Pobre Músico"), história de um músico genial que acaba, por inabilidade inata de adaptar-se à vida prática, como mendigo, tocando nas ruas de Viena; Grillparzer depositou nesse conto a sua alma, a do último austríaco autêntico.

O barroco em Grillparzer não era produto de estudos eruditos; era resultado de experiência viva no teatro popular de Viena, no qual aquela tradição nunca acabara[1854]. No começo do século XVIII, o ator Joseph Anton Stranitzky introduziu em Viena a "commedia dell'arte" italiana; outro ator, Gottfried Prehauser, criou o tipo do "Hanswurst", palhaço em que se perpetuou o *gracioso* do teatro espanhol; em Philip Hafner surgem elementos da comédia de caracteres. O grande teatro jesuítico perpetuou-se na ópera imperial; e com a *Zauberflöte* (*Flauta Mágica*) de Mozart, essa arte aristocrática chegou até ao povo. Os dois gêneros fundiram-se no começo do século XIX em comédia popular, enfeitada de decorações suntuosas e intervenções supranaturais de fadas, meio parodísticas. Raimund[1855] é o gênio desse teatro popular – "gênio" não é exagero; mas gênio austríaco, isto é, malogrado. *Alpenkönig und Menschenfeind* é uma "comédia de

conversão moral" de um homem mau por meio de uma intervenção supranatural; mas a ideia de convencer e converter o misantropo paranoico por meio de um sósia que lhe põe diante dos olhos uma caricatura grotesca de si mesmo, é uma ideia genial, digna de Molière. Infelizmente ninguém curou o paranoico Raimund que acabou suicidando-se. Era um grande humorista e teria sido um poeta lírico. O seu palco é um idílio fantástico: montanhas sublimes e Índias exóticas, e no meio delas uma rua de Viena, cheia de gente zombadora. Mas sobre eles paira a sombra do Destino; a canção, em *Der Bauer als Millionär*, do lixeiro simbólico que no fim do dia alegre e da vida alegre vem levar as cinzas – "Ein' Aschen! Aschen!" ("Cinzas! Cinzas!") – é, Farinelli o salientou, a suma da sabedoria de Calderón.

Esse elemento lírico já não existia em Nestroy[1856], cujo espírito mordaz acabou com a comédia poética de Raimund. Era um farsista genial, apoderando-se sem escrúpulos de quaisquer *vaudevilles* franceses ou outras peças medíocres de proveniência estrangeira, modificando lugares e nomes, traduzindo-os para o dialeto vienense – e justamente aqui começa a sua arte. Era, no dialeto das camadas baixas do povo, um artista de palavra, revelando infalivelmente o verdadeiro sentido dos lugares-comuns do palco e da gíria, revelando e despindo impiedosamente as almas dos seus personagens, pobres-diabos e esnobes, palhaços, ofendidos e humilhados e cretinos das ruas de Viena. Lera muito Schopenhauer, não por erudição filosófica, mas por afinidade dos temperamentos. O "Aristófanes vienense", tão alegre como ator no palco, era no foro íntimo um pessimista terrível e cínico, não acreditando em nada. Escreveu a sátira do "Biedermeier", o epílogo da tragédia íntima de Grillparzer e Stifter.

Adalbert Stifter[1857] era professor, ou antes, mestre-escola. Estava acostumado a explicar a meninos as maravilhas da Natureza, e assim formou-se o maior poeta descritivo da literatura alemã; um poeta em prosa. As suas descrições de prados e montanhas, lagos e florestas, chuvas, tempestades e soalheiras são insuperáveis, infelizmente tão minuciosas que a leitura se torna torturante. É um autor para "trechos seletos"; não é fácil ler um volume seu inteiro. Seus contos são magistrais; Thomas Mann incluiu-os entre os melhores da literatura universal. Os seus dois romances estavam, até há pouco, quase esquecidos. Stifter, que era um estilista da maior consciência artística, esqueceu o elemento principal de todo estilo: a arte de

suprimir e eliminar o que não é essencial. Recusou-se peremptoriamente a distinguir entre coisas importantes e coisas insignificantes: "O que é grande, parece-nos pequeno: o que a outros parece pequeno, é grande." Estava convencido de que as leis do Universo são sustentadas pelas coisas mínimas, e que a verdadeira grandeza reside na vida de todos os dias, no trabalho de todos os dias. A respeito de Stifter já se falou de "fanático da calma". Era liberal: mas detestava a revolução, porque esses terremotos perturbam o sono sacro do mundo e deturpam a inocência das coisas primitivas. Stifter é o maior idilista do "Biedermeier". Mas conhecia a fragilidade do equilíbrio, sabendo-se epígono: epígono de Goethe. O seu romance *Nachsommer* (*Verânico*) é o último rebento de *Wilhelm Meister*, romance de uma educação para os supremos ideais da beleza e bondade, do serviço à humanidade. Não era a beleza pura o fim pedagógico desse grande educador, mas a beleza ética, a Ordem e Liberdade pelo respeito religioso em todos os níveis da hierarquia cósmica. A educação para esse "respeito" no nível da vida política inspirou o romance *Witiko*, na aparência um romance histórico à maneira de Walter Scott, na verdade o último "espelho de príncipes" barroco. O romance daquilo que a Áustria "poderia ter sido e não foi". Stifter foi sempre educador, e "educar" significava-lhe: ajudar os outros a viver. Só a ele mesmo ninguém ajudou. No fundo da sua serenidade goethiana havia uma inteligência crítica, tão subversiva como a de Nestroy, e instintos patológicos, tão violentos como os de Grillparzer. Educara-se; mas afinal fracassou contra as forças da Natureza que tanto amara; acabou, como Raimund, no suicídio. Hoje, um crítico inglês verifica que durante e depois do nosso século nunca mais serão escritos livros de tão profunda, de tão calma sabedoria como os de Adalbert Stifter.

O "Biedermeier", definido como estilo literário, não é um fenômeno especificamente alemão com irradiações na Áustria e Dinamarca. Quando se presta menos atenção aos trajes e móveis pitorescos da época e ao esteticismo quietista em face de uma polícia vigilante, quando se presta maior atenção às qualidades essenciais do estilo – à vontade da forma, até o "l'art pour l'art", ao esforço educativo; à resignação fatalista; ao realismo provinciano e saudosista; às veleidades de zombaria "oposicionista" – então se descobre o "Biedermeier" em toda parte como fenômeno universal, reverso singular do romantismo. O estilo aparece muito puro na poesia.

Tiutchev[1858] é o único grande poeta russo entre Puchkin e o simbolismo; e só os simbolistas russos redescobriram a obra desse homem tímido, retirado da vida, excluindo-se deliberadamente do movimento literário. Durante uma época na qual toda a "Inteligentzia" russa era liberal ou revolucionária, o eslavófilo Tiutchev foi conservador; o utilitarismo social dos "ocidentalistas" desprezou a arte "inútil" de Tiutchev como "l'art pour l'art". As influências alemãs que agiram sobre ele – Goethe, Eichendorff – não eram da Alemanha dos hegelianos e feuerbachianos. Parecia suspeito de "religião" o seu panteísmo; e atrás das formas rigorosamente clássicas não se viu o caos dolorosamente dominado. Como poeta lírico, Tiutchev apresenta analogias com Mörike; o homem Tiutchev parece-se mais com Stifter. Só os simbolistas foram capazes de apreciar-lhe a arte, porque cultivaram doutrina semelhante à sua. Tiutchev é um "poet's poet" da beleza pura. Será mais conveniente compará-lo a Keats. A mesma comparação é usual na Dinamarca para caracterizar a arte lírica de Aarestrup[1859], erótico ardente, de beleza plástica da expressão, confundido na época com Heine e Musset, revelado pelos simbolistas dinamarqueses. Essas comparações com Keats – guardadas as dimensões – têm bom sentido, assim como no caso de Mörike. O poeta inglês aparece contra o fundo de um grande país de relativa liberdade política e poder mundial; seu ambiente não é "Biedermeier". Mas nota-se certa indiferença de Keats quanto às questões públicas; o seu "l'art pour l'art" acentuado; o gosto medievalista e italianizante. A roupa que Keats vestia era a da "Regency" do futuro rei Jorge IV, entre 1810 e 1830, isto é, os trajes do "Biedermeier" com o seu gosto excessivo pelo teatro, ópera e elegância masculina – a época do grande *dandy* Brummel. Enfim, ao classicismo goethiano dos Oehlenschlaeger, Mörike e Stifter corresponde o grecismo de Keats; apenas, o poeta inglês, pouco erudito, só viu Homero através da tradução elisabetana de Chapman – *On first looking into Chapman's Homer* é o título de um seu famoso soneto; em geral, pode-se afirmar que ao classicismo continental corresponde, na Inglaterra, uma renascença da poesia elisabetana, promovida por Coleridge e Hazlitt e, sobretudo, por Lamb, cujos ensaios apresentam – aí não há mais dúvida – o quadro encantador do "Biedermeier" inglês.

Os *Essays of Elia,* de Charles Lamb[1860], são em primeira linha um retrato do seu autor: "gentle and frolic", gentil e alegre, um gentleman inglês,

mas mais espirituoso do que é em geral essa classe, com alguns tiques, em parte como dos esquisitões do século XVIII, em parte de um indivíduo psicopatológico por herança. Estava cheio de idiossincrasias, como conta no ensaio *Imperfect Sympathies*; gostava sentimentalmente da música, sem o mínimo talento de distinguir dois tons diferentes (*Ears*); experiências próprias inspiram-lhe a divisão da humanidade em *Two Races of Men*, os que emprestam dinheiro e a outra raça, infinitamente superior, dos que tomam emprestado dinheiro. O idílio pessoal se amplia em *Christ's Hospital*, relato dos seus dias de escola; *Oxford in the Vacation*, reminiscências da Universidade que nunca frequentou; e *South Sea House*, esboço satírico do ambiente da repartição onde serviu. Esses três últimos ensaios fornecem uma espécie de autobiografia meio idílica, meio irônica; e como desfecho serve um dos poucos poemas felizes de Lamb, um dos mais queridos em língua inglesa:

> "... How some they have died, and some they have
> left me,
> And some are taken from me; all are departed –
> All, all are gone, the old familiar faces."

E será difícil negar que Lamb é o "Biedermeier" inglês. É o maior ensaísta da língua, um Montaigne em tom menor; também sabia escrever cartas deliciosas; e recusou peremptoriamente a denominação do conjunto dos seus escritos como "Obra". Lamb deixou no entanto um livro que, pela maior parte não era seu, e que representa uma obra das maiores repercussões na literatura inglesa; os *Specimens of English Dramatic Poets who lived about the time of Shakespeare*. Lamb, por mais que admirasse o maior dramaturgo inglês, já então objeto de uma idolatria, só o considerava como o maior entre outros, menores, mas também grandes. Os *Specimens* são uma antologia dos Chapman, Jonson, Beaumont e Fletcher, Massinger, Tourneur, Webster, Middleton, Ford, então quase esquecidos, antologia de cenas e trechos otimamente escolhidos e acompanhada de um comentário crítico, cheio de entusiasmo, contaminando com o mesmo entusiasmo toda a crítica

inglesa do século XIX. Ao ensaísta, menos versado na língua grega, o renascimento da poesia elisabetana substituiu o classicismo helenista dos "Biedermeiers" continentais. A renascença elisabetana é elemento característico do "Biedermeier" inglês. Sem ela não haveria, ou não existiria assim a poesia de Keats.

Keats[1861] admirava imensamente os elisabetanos. Falando de Beaumont e Fletcher, em *Bards of Passion and of Mirth* –

"… divine melodious truth;
Philosophic numbers smooth;
Tales and golden histories
Of heaven and its mysteries."

– caracterizou a sua própria poesia. É poesia intensamente musical, "filosófica" só pela reprodução da harmonia das esferas, fugindo do mundo para céus sonhados: romantismos de evasão. A biografia confirma isso. Pobre proletário, filho de um cocheiro, sem estudos regulares, poeta autodidata maltratado pelos críticos incompreensíveis, consumindo-se numa paixão erótica das mais ardentes, sem esperança de realização; destruído, com 26 anos de idade, pela tuberculose e sepultado no cemitério dos protestantes em Roma: uma vida infeliz e "romântica", em torno da qual se criou logo a lenda do "adolescente" romântico, assim como no caso de Hölderlin. A lenda foi desmentida pela publicação das cartas de Keats, que constituem um verdadeiro tratado de arte poética, de valor incalculável: "The sun, the Moon, the and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute – the poet has none; no identity – he is certainly the most unpoetical of all God's Creatures." Essa citação afasta logo o conceito do "adolescente inspirado mas decadente". Keats não era decadente e sim vigoroso, apesar da doença que lhe destruiu o corpo. Inspiração, ele tinha demais, não se pode negar; não é admirável certa abundância excessiva da linguagem num poeta de vinte anos; também se notam certos truques aprendidos em Spenser e os elisabetanos, como o excesso de metáforas personificadas e das maiúsculas.

Mas trabalhava seriamente; era um grande construtor do verso, nesse sentido talvez o maior em língua inglesa. Deu só quinta-essências, toda palavra uma imagem, todo verso uma definição. É de objetividade miltoniana; sabia construir sonetos de uma frase só, como Milton. É, em suma, o clássico da língua, um clássico grego, imperturbado, pagão, desejando as mulheres, não querendo muito bem à gente, alegre sem fé. Um grego, não como os gregos eram, mas como foram imaginados.

Um grego, porém, sem filosofia. "O for a Life of sensations rather tan that of Thought!", gritou. A parte menos original da sua poesia é o neoplatonismo místico de *Endymion*; e o famoso verso com que esse poema começa –

"A thing of beauty is a joy for ever"

– precisa de outra interpretação do que da "grecista" para ser mantido como representando o pensamento autêntico de Keats. Com efeito, seria mais do que admirável se Keats, que nem sabia a língua grega, tivesse chegado a um classicismo autêntico. O seu Homero era o de Chapman –

"Yet did I never breathe its pure serene
Till I heard Chapman speak out loud and bold:
Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken."

– e o metro preferido de Keats é a "Spenserian stanza". Através da poesia elisabetana, "loud and bold", o proletário Keats, doente e hiperestético, descobriu novos mundos de magia verbal,

"Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn",

mundos que a sua própria imaginação criou – uma carta comenta: "The Imagination may be compared to Adam's dream – he awoke and found it truth." Daí – do sonho – o antiintelectualismo da sua poesia, eternizado no final da *Ode on a Grecian Urn*:

"Beauty is truth, truth beauty -, that is all"; daí a irresponsabilidade moral, como no sonho, da sua teoria do "l'art pour l'art" ("What shocks the virtuous philosopher, delights the camelion Poet"); daí o emocionalismo delicado e o "sfumato" dessa poesia, pela qual Keats se tornou o precusor dos simbolistas, o "poet's poet" por excelência. "A thing of beauty is a joy for ever"; mas foi a única alegria dessa pobre vida quase sem materialidade.

"Where are the songs of springs? Ay, where are they?
Think not of them, thou hast thy music too."

Keats é evasionista como nenhum outro; mas não é místico, é um espírito lúcido, claro, "halcyônico".

Keats já foi, ocasionalmente, comparado a Baudelaire, o que nos parece equívoco inadmissível; essa comparação já se aplica melhor ao mais elisabetano dos evasionistas ingleses, a Beddoes[1862], esquisitão dos mais excêntricos que acabou suicidando-se. Em torno da morte girou todo o seu pensamento; e para exprimi-lo serviam-lhe tão bem o verso agitado e sentencioso de John Webster como a invenção de fantasmas à maneira de E. T. A. Hoffmann. A poesia de Beddoes, embora cheia de versos de lucidez brilhante, é positivamente a do manicômio, o que não lhe desmente os valores poéticos, nem sequer exclui a saudade do idílio:

"A cottage lone and still,
With bowers nigh,
Shadowy, my woes to still,
Until I die."

O idílio é uma espécie de obsessão do "Biedermeier"; dos neuróticos assim como dos temperamentos de pequenos-bugueses; idílio muito diferente do pré-romântico. Os poetas lhe dão expressão grega ou elisabetana; os prosadores, mais modestos, limitam-se a saudades provincianas, regionalistas ou da mocidade, encontrando às vezes o caminho para certo realismo rústico que antecipa o futuro. Mas são todos conservadores. Um tipo desses – um Mörike sem poesia, um Stifter sem cultura – é o holandês Beets[1863], cuja *Camera Obscura*, contos da vida das classes médias, é o livro mais popular da literatura holandesa. Os simbolistas de 1880 revoltaram-se contra essa popularidade de um realismo "fotográfico", antipoético. Mas a censura é tão injusta como é excessivo o elogio da comparação de Beets com Dickens. O humorismo sentimental do holandês não pretende fazer propaganda social, mas tornar mais idílica a atmosfera de quartos fechados, descobrir pequenas virtudes em vidas cinzentas que se desvanecem. Beets, que viveu até aos começos do século XX, era um saudosista, que passou a vida lembrando-se dos seus dias de estudante em Leiden.

As saudades – a vontade do "O temps! suspends ton vol!" – criaram na Espanha um gênero literário: O "artículo de costumbres". Até um Larra encontra-se entre os cultores desse gênero, mas a sua crítica subversiva dos "costumes estabelecidos" já não é "Biedermeier". O representante perfeito desse estilo é Somoza[1864], poeta medíocre em versos e poeta delicioso em prosa, evocando e recriando na memória a Madri do Rococó. Mais típico, porque menos poético, era Mesonero Romanos[1865], que acompanhou a transformação da Madri antiga em Madri burguesa, criando um dos maiores repositórios de tipos e costumes e dialetos que qualquer cidade no mundo possui, lamentando discretamente o desaparecimento dos bons velhos tempos e mantendo a antiga honestidade pelo menos na sua própria literatura e no seu jornalismo, abundante como o de Balzac e calmo como o de Stifter. O evasionismo é mais marcado, porque mais regionalista, em Estébanez Calderón[1866], o "Solitário", antigamente admirado pela riqueza lexicológica das suas *Escenas andaluzas*; hoje é lembrado só como caso curioso de um espanhol que aceitou a imagem da "Espanha pitoresca" dos românticos estrangeiros. O "costumbrismo" chegou à plena consciência dos seus objetivos em Fernán Caballero[1867], filha do célebre calderoniano alemão Boehl

de Faber e modelo perfeito de uma senhora de província espanhola: católica até o fanatismo, conservadora ao ponto de se revoltar contra a construção de estradas de ferro, mas gostando do povo e dos seus costumes arcaicos, e tremendo em face dos "tempos modernos". Os idílios de Fernán Caballero têm tendência pedagógica; pretendem demonstrar a superioridade do que foi ou se vai. Lá, no passado, está para ela a verdadeira realidade social; considera as reformas como expressões de um romantismo caótico; julga-se realista; e em certo sentido é. Mas o estilo a desmente, um estilo em que um crítico tão severo como Benedetto Croce reconheceu as qualidades de uma modesta, mas intensa poesia.

A mesma aura poética envolve as *Nouvelles genevoises* do desenhista Toepffer[1868], idílios deliciosos da vida genebrina na época de transição entre a decadência do calvinismo rigoroso e o advento dos democratas e radicais na cidade de Calvino. Não existe no mundo coisa mais "Biedermeier"; mas também há nesses contos o contraste marcado entre os orgulhosos aristocratas de velha estirpe e a gente humilde dos bairros "baixos"; qualquer coisa como oposição. E oposição assim está sempre presente dentro do "Biedermeier", uma oposição que zomba e ri, mas, afinal, se conforma.

Zombadores assim são frequentes na poesia dialetal italiana da época. Na Itália, a poesia dialetal constitui, desde a Contrarreforma, um protesto permanente do povo miúdo contra os intelectuais cuja poesia grandiloquente pretende perpetuar os gestos renascentistas e classicizantes, mas revelando apenas a miséria moral da nação em decadência. Assim está Ruzzante contra a comédia plautiniana dos humanistas; assim, a "commedia dell'arte" contra os trágicos eruditos; assim, os poetas rústicos sicilianos contra a Arcádia. Folengo não é o modelo, mas o arquétipo. Na primeira metade do século XIX, a poesia dialetal era antes de tudo anticlerical, apoiando desse modo a luta dos patriotas contra o clero que se aliara aos estrangeiros. Um Porta, um Belli pertencem à oposição política, mas só até certo ponto; no fundo estão identificados com o seu ambiente pequeno-burguês, essencialmente apolítico. Carlo Porta[1869], que escreveu em dialeto milanês, talvez seja o mais poético entre os poetas dialetais; uma arte notável de expressão fina e nuançada dentro da gíria popular torna-o o "poet's poet" entre os parodistas. E revela admirável força dramática na

caracterização dos seus tipos da vida milanesa de 1820: sobretudo o famoso Fra Pasqual, o monge que vive muito bem da veneração supersticiosa que as velhas beatas lhe dedicam, sacrificando-lhe o último dinheiro. O próprio Porta é um pobre-diabo; e o "herói" do seu poema mais famoso não é um patriota revolucionário, mas o pequeno burguês de pernas curvas que canta nas ruas as suas desgraças matrimoniais, no *Lament del Marchione di gamb avert*. Nestroy teria gostado.

Ambição maior, talvez desmesurada, inspirou a Belli[1870] nada menos que 2281 sonetos no dialeto de Trastevere, subúrbio proletário de Roma. Conforme a sua própria declaração: "Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che è oggi la plebe di Roma". Vale a pena analisar essa afirmação. "La plebe di Roma", isto é, todas as classes da Cidade Eterna, dos cardeais e da aristocracia até os mendigos e prostitutas da rua e os ladrões da Campagna, fielmente observados em sua condição social e humana, uma verdadeira "Comédie humaine" ou "Comédia não divina", cheia de cenas humorísticas e trágicas, burlescas e diabólicas, comoventes e pitorescas. Também é um "monumento": pois Belli, que era poeta fraco em língua italiana, é artista incomparável da palavra e do verso em dialeto romanesco. Certos daqueles sonetos têm a qualidade de medalhas de bronze; outros, parecem inscrições lapidárias. E essa arte é tanto mais admirável quando se sabe que Belli os escreveu com rapidez incrível, dezenas de sonetos por dia e todos eles dentro de poucos anos. "Oggi", isto é, o governo corrupto e hipócrita do Papa Gregório XVI, por volta de 1840. Belli ridicularizou impiedosamente o chefe da Igreja. Lamentando a falta de um Calvário em Roma, sugere que toda sexta-feira santa se levantem três cruzes no Monte Mário, crucificando-se todo ano um papa e, aos seus lados, dois cardeais. Belli persegue quase fanaticamente o clero, injuriando-o assim como amaldiçoa a aristocracia romana. Chega a parodiar as histórias bíblicas do Velho e Novo Testamento, da maneira mais blasfema. E, de repente, declarou todos aqueles sonetos como inspirados pelo Diabo. Numa grave crise religiosa, chegou a querer queimá-los. Acordou do pesadelo como pequeno-burguês pacato, vivendo a expensas de uma viúva rica e com o seu ordenado de funcionário a serviço do Papa. Deve ter sido, realmente, o Diabo que perturbara essa existência de um cidadão de Roma do "Biedermeier". Mas o Diabo tinha feito um grande poeta.

"Biedermeier" encontra-se até na América Latina, ao lado das odes grandiloquentes de Olmedo. Seria possível classificar assim o famoso *Periquillo Sarniento*, do mexicano Fernández de Lizardi[1871], um dos livros mais lidos em língua espanhola. Parece o último romance picaresco, pelo engraçado humorismo popular, e, também, pela tendência moralizante. Fernández de Lizardi, "El pensador mexicano", era jornalista popular, e o seu intuito era pedagógico: pela história de uma vida picaresca no ambiente pitoresco dos últimos tempos da dominação espanhola no México pretendeu educar o povo. Esse ambiente é muito parecido com o das *Memórias de um Sargento de Milícias*, do brasileiro Manuel Antônio de Almeida[1872], romance que também já foi caracterizado como picaresco, embora as letras de língua portuguesa nunca tenham preferido esse gênero. Por outro lado pode Manuel Antônio ser considerado como um precursor do realismo; é, afinal, contemporâneo de Balzac, se bem que num ambiente literário ainda dominado pelo romantismo. Enfim, há nessa obra deliciosa algo do realismo rudimentar dos novelistas provincianos do "Biedermeier".

São, todos, "costumbristas". Foram classificados conforme a atitude social[1873]: Somoza, o último intelectual do século XVIII; Estébanez Calderón, o burguês provinciano, pensando só no passado; Mesonero Romanos, o burguês da capital, vivendo só no presente; Larra, o primeiro intelectual espanhol do século XIX, olhando para o futuro. Larra, sim, o trágico "Fígaro", é também "costumbrista", é até o único gênio no gênero dos "artículos de costumbres", e embora tudo em Larra – oposicionismo radical, atitudes, barbas e trajes românticos, desespero byroniano e suicídio espetacular – pareça situá-lo fora do idílio, não se esquece o gênero das suas produções e a volta súbita ao partido conservador, no fim da sua vida. Respira-se a atmosfera do "Biedermeier" na sala dedicada a Larra no Museo Romántico em Madri. O suicídio, afinal, tampouco é raro entre os Stifter e Beddoes, os neuróticos do "Biedermeier".

Larra[1874] é um tipo altamente romântico de gênio malogrado: escritor que empolga um país inteiro pelo humorismo penetrante do seu desespero; até ele acabar no suicídio por motivo de uma aventura amorosa. Larra teria sido o Byron espanhol, quer dizer, assim como os europeus do Continente imaginaram Byron, como herói misterioso, poeta festejado, zombando da Criação malograda, rindo-se freneticamente das fraquezas do gênero

humano desprezado e revelando, de repente, os abismos na sua alma. Assim a Espanha riu-se com o espírito malicioso dos seus "artículos de costumbres" – *El castellano viejo*, *Yo quiero ser cómico*, *Vuelva usted mañana*, e outras sátiras do "pobrecito Hablador". Depois, quando "Fígaro" abriu os abismos na sua alma, a Espanha inteira tremeu com o seu pessimismo apocalíptico. *El día de Defuntos de 1836* talvez seja a peça mais impressionante da prosa espanhola: enquanto toda gente sai de Madri para comemorar no cemitério o dia de finados, Fígaro descobre que a própria Madri é o maior cemitério da Espanha, o túmulo de todos os esforços frustrados da nação. "Libertad! Constitución! Tres veces! Opinión nacional! Emigración! Vergüenza! Discordia! Todas estas palabras parecían repetirme a un tiempo los últimos ecos del clamor general de las campanas del día de difuntos de 1836. Una nube sombría lo envolvió todo. Era la noche... Quise refugiarme en mi propio corazón... Santo cielo! También otro cementerio. Mi corazón no es más que otro sepulcro. Qué dice? Leamos. Quién ha muerto en él? Espantoso letrero. Aquí yace la esperanza! Silencio, silencio!" Três meses depois, Fígaro estava morto, a bala suicida no peito. As suas barbas, fraques e amores românticos tornaram-se proverbiais; com a sua morte sonharam os moços. A glória de Larra sobreviveu à moda, menos pelas suas qualidades extraordinárias de grande jornalista do que pela descoberta de um Larra diferente. Tinha traduzido as *Paroles d'un croyant*, do apóstata revolucionário Lamennais; tinha, no famoso artigo *Cuasi*, esboçado o panorama de uma Europa arrasada pela mediocridade dos quase-absolutistas e quase-revolucionários; tinha fornecido, em *Dios nos asista*, a crítica mais aguda do permanente mal político da Espanha, do absolutismo disfarçado, das eleições fraudulentas; foi o primeiro, talvez, que – em *Literatura* – colocou nos termos mais incisivos o problema da decadência espanhola. Assim Azorín o celebrou como precursor do movimento de 98, que se iniciou mesmo com uma romaria ao túmulo de Larra, o Beaumarchais trágico, o Fígaro da revolução espanhola. Mas em grande série de artigos Larra tinha combatido a influência francesa na vida espanhola; e, enfim, o antigo liberal tornara-se conservador. Este último fato é inegável: situa Larra entre os "moderados" do romantismo; caracteriza o seu desespero político, tão fortemente influenciado pela paixão erótica, como manobra de evasão. Aqueles artigos antifranceses dirigem-se, todos eles, contra o teatro

romântico francês. Larra não é tão romântico, como parece, não mais do que a moda do tempo impôs. O seu modelo imediato é o grande panfletário Courier. Mas para não exagerar, basta definir Larra como revolucionário romântico malogrado, fracassando porque no fundo não era revolucionário. Havia, no seu tempo, mais do que um que atacou o ambiente sonolento do "Biedermeier", e fracassou porque estava intimamente ligado àquele ambiente. Até um Kierkegaard, um Gogol, estavam em situação parecida.

O "Biedermeier" mais típico não é o alemão nem o austríaco nem o espanhol, mas o dinamarquês: num tubo pequeno observa o físico melhor seu experimento. A cultura universal de Goethe, reduzida para "cultura geral" do burguês letrado; o romantismo tão atenuado que sente prazer estético diante do espetáculo de uma vida pública parada e paralisada; o "gênio" romântico, criador e revoltado, transformado em Aladdin, de Oehlenschlaeger, o moço poético ao qual a sorte dá tudo de presente. Em estudo penetrante[1875], Brandes analisou a substância poética e as consequências morais de *Aladdin*, a peça mais famosa da literatura dinamarquesa. A ideia fundamental da comédia era altamente poética; mas na elaboração já interveio cada vez mais o moralismo atenuante; Aladdin, concebido como homem excepcional, tornou-se felizardo ao qual fadas razoáveis recompensam a boa conduta, enquanto o estudioso Nureddin não consegue nada. Parece simbólico que o velho Oehlenschlaeger voltou à infantilidade mental. Os gênios dinamarqueses daquela época eram, todos eles, grandes crianças: Thorwaldsen, o escultor, tão precoce que não precisava aprender a escultura; Oersted, o físico, que deveu a descoberta do eletromagnetismo a um acaso e não sabia explorá-lo; Andersen que era criança mesmo. O país perdeu inteiramente o senso das realidades. A vitória inesperada, em 1850, sobre a Alemanha politicamente dividida – o país dos Nureddins eruditos mas sem poder nem sorte – envolveu a Dinamarca em nuvens de ilusões. Mas em 1864, Nureddin venceu; o pequeno país foi derrotado pela Prússia, que lhe roubou a metade do seu território. O reflexo literário está na obra do norueguês dinamarcófilo Ibsen. Rei Hakon e Jarl Skule, em *Kongsemnerme*, ainda repetem a relação Aladdin – Nureddin. *Peer Gynt* já é a inversão: o "poeta" revela-se como aventureiro, a "poesia" como mentira.

A análise de Brandes é penetrante, mas injusta. Omite, talvez de propósito, os sintomas que anunciaram a catástrofe, de modo que o

pessimismo amargo de Ibsen parece mero produto do acontecimento político. Oehlenschlaeger não era a única influência da época. Não era menos forte a influência do seu inimigo Heiberg, hegeliano, dialético portanto, mas de uma dialética tão atenuada como se atenuara o romantismo de Oehlenschlaeger. A síntese das contradições, na filosofia hegeliana, foi interpretada pelos dinamarqueses como mera mediação ou "compromisso" (no sentido inglês da palavra), como garantia da situação feliz já estabelecida. Por enquanto, só se levantou o protesto de um Aladdin às avessas, de uma grande criança infeliz: Andersen.

Andersen[1876], o maior narrador de contos de fadas, deu à sua própria autobiografia o título de um conto de fadas – "Mit Lyvs Eventyr" ("O Conto de Fadas de Minha Vida"); e estava certo. Nasceu como filho de um sapateiro e de uma lavadeira, frequentou durante pouco tempo uma escola de meninos pobres, pretendeu tornar-se cantor, depois bailarino, fracassou em tudo, voltou com dezoito anos de idade à escola, experimentou todas as desgraças de um menino proletário – e trinta anos mais tarde era um escritor mundialmente conhecido e querido, traduzido para todas as línguas, convidado a almoçar com o rei da Dinamarca e com a rainha da Inglaterra, vivendo, mimado como uma criança, nos castelos da aristocracia. É um conto de fadas. E deveu a glória não aos seus trabalhos literários "sérios", os romances que tinham pouco sucesso, mas a certos pequenos contos que começara a escrever para divertir os filhos de seus amigos. Era um improvisador – *Improvisatoren* é o título do seu primeiro romance – um Aladdin. Apenas, esse Aladdin revelou certos traços de caráter evidentemente patológicos: era de vaidade fabulosa, mais do que infantil, e sofreu de graves acessos de hipocondria. Vestígios disso encontraram-se nos seus romances aos quais a crítica literária presta hoje maior atenção. São bons romances, embora a maneira antiquada da composição e a preferência pelo ambiente meio exótico da vida dos artistas na Itália revele fraquezas típicas do "Biedermeier"; *Kun en Spillemand*, história de um pobre músico, é mesmo uma pequena obra-prima. Em tudo o que Andersen escreveu, nota-se a forte simpatia social para com os ofendidos e humilhados; e a análise mais acurada percebeu, enfim, certas alusões que os estudos biográficos ajudaram a interpretar: Andersen era homossexual. Considerando-se os efeitos da sua educação e formação, isso só podia significar a repressão

completa da sexualidade. Andersen era como são as crianças. Era um adulto, vivendo no clima espiritual em que todos nós vivemos antes da puberdade; a sua atitude em face da vida, que negou tudo aos seus esforços e lhe deu tudo de presente, era a de uma criança. Por isso, ninguém entendeu, como ele, a alma infantil. A vida lhe parecia brincadeira, sem continuação na realidade. Os homens, os animais, os objetos, a Natureza inteira – tudo brinquedo. Mas, como toda criança, tomou a sério a brincadeira; descreveu aqueles brinquedos, inanimados ou vivos, com o realismo de um artista objetivo. É o Homero daquela humanidade primitiva que é a idade infantil. Contudo, esse Homero é um homem duramente provado vivendo no século XIX; e por mais idílico que o seu "Biedermeier" pareça, notam-se nos seus contos de fadas certas alusões menos cômodas: às injustiças das princesas contra as meninas pobres e aos sofrimentos dos bichos de madeira. Andersen, proletário *parvenu* como o seu contemporâneo Dickens, tem algo da simpatia cordial do inglês pelos fracos e injustiçados, e algo do seu humorismo caricatural. O seu sentimentalismo mal dissimulado é o protesto de um coração sensível contra o materialismo implacável deste mundo, coração de proletário perdido entre os ricos, coração de criança perdida entre os adultos. Protesto, porém, não é revolução. E Andersen venceu a vida, não pela erudição de Nureddin, mas pela sabedoria ingênua de Aladdin; de um velho Aladdin que ganha todos os tesouros do mundo, mas é, enfim, um velho quebrado, de vaidade ridícula e sofrendo de graves acessos de hipocondria. O mundo fantástico de Andersen não representa o idílio do "Biedermeier", antes o seu reverso; mas mesmo assim não deixa de fazer arte daquele mundo halcyônico e frustrado.

A revolta acentua-se em Meier Aaron Goldschmidt[1877], porque era, como Andersen, um excluído da sociedade, mas por motivo mais forte: era judeu, na época antes da emancipação civil dos judeus. No seu primeiro romance, autobiográfico, *En Jöde* (*Um Judeu*), descreveu as suas experiências dolorosas, manifestando o sentimentalismo de um Werther; nesse aspecto, é um pré-romântico atrasado. Sob outro aspecto, como jornalista radical, editor do jornal humorístico *Corsaren*, atacando com veemênia os poderes estabelecidos em Estado e Igreja, parece revolucionário. Contudo, Brandes não o podia situar, no seu esboço da história espiritual da Dinamarca, entre Oehlenschlaeger e Ibsen, porque Goldschmidt tampouco era

um revolucionário autêntico: voltou-se, na velhice, para o conservantismo mais ortodoxo. Foi homem do "Biedermeier". Estrangeiro dentro do seu próprio mundo, que não entendeu bem, atacara com veemência igual os resíduos do passado e os germes do futuro. Só poupou o hegelianismo, porque, influenciado pelos "jovens hegelianos" alemães, viu em Hegel já não o mediador entre o passado e o presente, e sim o mediador entre o presente e o futuro. Com isso demonstrou os "perigos" da mediação ambígua ao inimigo mais feroz dessa mediação hegeliana, a uma pessoa cujas atividades literárias reagiram às caricaturas e ataques violentos dos quais ela foi vítima no *Corsaren*: Kierkegaard.

Kierkegaard[1878] era candidato da teologia luterana em Copenhague, candidato eterno porque escrúpulos religiosos e o gozo de uma considerável fortuna herdada nunca o deixaram chegar a exercer funções ativas na Igreja e na vida social. Razões semelhantes, acompanhadas das consequências de uma neurose hereditária, motivaram o rompimento com a noiva, Regine Olsen; e desde então, tendo sido ridicularizado no *Corsaren*, Kierkegaard começou a produzir, com rapidez incrível, uma série de obras publicadas sob pseudônimos fantásticos: destinadas a explicar os motivos daquele passo, e ao mesmo tempo, as suas objeções contra a vida burguesa dos pastores da Igreja oficial, contra a atenuação da doutrina evangélica para o efeito de um convívio cômodo do cristianismo com a sociedade moderna, e contra a "mediação" hegeliana que justificava tais processos. Essas obras estão escritas numa mistura de estilo exaltadamente romântico e estilo abstrusamente filosófico, jargão dos hegelianos, de modo que constituem leitura dificílima; mas o leitor sente em toda linha – para empregar o título de uma dessas obras – *Frygt og Baeven: Angústia e Tremor*. Não se trata de poema em prosa, de irresponsabilidade estética, nem de especulações no ar, mas de doutrina vívida e terrível que nos coloca em face de um *Enten-Eller* fatal: "Ou isto ou aquilo"; uma alternativa que não deixa saída "mediadora". É verdade que o próprio Kierkegaard evitou, enquanto possível, a solução radical; depois das noites de trabalho intenso, passava os dias como gozador da vida, tornando-se popular nas ruas de Copenhague a sua figura algo grotesca, como de E. T. A. Hoffmann, exposta aos ataques cínicos do *Corsaren*. Enfim, quando morrera o venerando bispo Mynster, homem cultíssimo e delicado, protestante livre e "moderno" à maneira de

Schleiermacher, e foi celebrado como "testemunha" do cristianismo, Kierkegaard revoltou-se contra essa tradução da palavra grega "martyr" a propósito de um burguês acomodado. Começou o ataque violento contra a Igreja oficial, desperdiçando as suas últimas forças até a morte prematura.

O pensamento de Kierkegaard é difícil de definir; e muita confusão foi criada por ele mesmo, atribuindo a maior parte da sua obra a pseudônimos que se contradizem continuamente e pelos quais ele não quis assumir a plena responsabilidade. Esse processo lhe serviu para justificar, enquanto possível, a sua atitude de um neurótico abúlico, incapaz de atos tão simples como casamento e escolha de profissão, capaz só de decisões repentinas, abruptas e destruidores. Assim se explicam, psicologicamente, as doutrinas do "ou isto ou aquilo", da incompatibilidade de cristianismo e cultura moderna, a exigência da fé paradoxal, do salto para o absoluto, fosse mesmo o absurdo no sentido de Tertuliano: "Credo quia absurdum." E só esta fé seria, segundo Kierkegaard, a verdadeira. Explicações psicológicas ou antes psicopatológicas não servem porém para desvalorizar o produto mental do cérebro neurótico. A doutrina de Kierkegaard é "existencialista"; quer dizer, ela rejeita, junto com a mediação hegeliana, toda e qualquer especulação teórica fora da vida; não pode, teoricamente, ser refutada. Por isso, fez tremer nos fundamentos o comodismo cristão-burguês do "Biedermeier" dinamarquês; e quando esse "Biedermeier" caiu sob o troar dos canhões prussianos, a "exigência integral" religiosa de Kierkegaard ressuscitou na "exigência integral" moral de Ibsen. Havia, porém, no pensamento de Kierkegaard, uma contradição mais evidente do que todas as outras: colocou os homens em face da alternativa de voltar ao rigor ascético do cristianismo primitivo, inimigo irreconciliável da civilização profana, ou então abandonar o cristianismo em favor dessa civilização; e Kierkegaard não previra a possibilidade de os homens escolherem o segundo caminho. Mas era isso o que fizeram, tornando-se radicais, positivistas, cientistas. Durante a segunda metade do século XIX, Kierkegaard não passou de um escritor escandinavo esquisito e meio esquecido. Só a derrota da civilização europeia na guerra de 1914 operou o milagre da sua ressurreição. Desde então, Kierkegaard é o símbolo da resistência contra uma civilização meio teórica, meio mecanizada. Está contra todos os programas, quaisquer que sejam, contra todo progresso em favor de quem quer que seja exigindo a

revolução integral, “existencial”, da própria personalidade. É o mais radical de todos os revolucionários. Por isso podia desprezar a revolução política; e ficar, em tempos agitados, um súdito submisso do rei da Dinamarca; um homem do “Biedermeier”.

Resta verificar – argumentos teóricos não adiantam nada – se a sua própria existência justifica as exigências existencialistas; e aí é que surgem as dúvidas. Kierkegaard levou ótima vida de grande burguês sem trabalhar nada, e o destino deu-lhe de presente o talento de escrever com facilidade extraordinária, quase como um psicógrafo. Kierkegaard era um Aladdin, perturbado por angústias eróticas e religiosas, disfarçado em personagem hoffmannesco. É um grande romântico. Romântico é o seu estilo cheio de colorido como o de Chateaubriand, de digressões fantásticas e espirituosas como o de Jean Paul – um dos maiores prosadores. Romântico é o seu ponto de partida – a sua primeira obra trata da Ironia – e romântica é a sua incapacidade de decisão (que exigiu dos outros) para gozar esteticamente das volúpias da “repetição” eterna. Romântico são o seu erotismo e a sua religiosidade, que ele pretendeu ligar como “Stadier”, “fases” da sua evolução, mas nunca conseguiu separar. Daí, para evitar a aparência da insinceridade, a necessidade de dissociar sua própria personalidade, atribuindo a pseudônimos suas ideias contraditórias, a ponto de ele fazer, enfim, o papel de si mesmo – “romantismo de espelho” como numa comédia de Tieck na qual o autor aparece no palco para discutir a peça com os espectadores. E era preciso manter, a todo custo, essa situação “estética” para continuar aquela “existência”. Por isso, o revolucionário integral Kierkegaard era inimigo feroz da revolução política e adepto do absolutismo monárquico. Esse esteta revoltado que só pode existir no meio da calma política, é a figura mais completa do “Biedermeier”. Para poder afirmá-lo, só é preciso substituir, naquele conceito estilístico “Biedermeier”, o idílio satisfeito pelo idílio insatisfeito, que levou os gênios à neurose e ao suicídio, simbolizando a crise iminente de uma civilização inteira.

Nesse sentido, ninguém se admirará da existência de um “Biedermeier” russo. Da literatura russa, o Ocidente durante muito tempo só tomou nota dos acontecimentos extraordinários e das figuras máximas. Parecia a literatura de Puchkin, Gogol, Tolstoi e Dostoievski só. Mas na história literária, os menores e os medíocres também contam; e os escritores russos mais

típicos entre 1820 e 1850 são aquele desprezível jornalista e renegado Tadeus Bulgarin, autor do romance histórico *Mazeppa* e bajulador do tzar Nicolau I; e, doutro lado, o liberal Polevoi[1879], inimigo dos classicistas acadêmicos e autor de tragédias românticas, inimigo do conservador Karamsin e autor de uma história da Rússia conforme princípios liberais. O tzar Nicolau I, tão burocrata como autocrata, não era a toda hora o déspota que esmagara a revolução dos decabristas; nem todos os russos eram decabristas. O tzar gostava da literatura: encorajou Puchkin; e deu, contra o parecer dos censores, a permissão para se representar o *Inspetor Geral*, de Gogol. Essa síntese de liberdade estética e polícia política é bem "Biedermeier". Bielinski, no começo, e Gogol, no fim da carreira, eram partidários do tzarismo, porque o tzarismo era instituição russa ou, como mais se gostava de afirmar, "o regime tipicamente eslavo". Naqueles anos, o objeto da discussão não era o regime político, mas outra questão: europeizar ou não europeizar a Rússia? Os contendores não eram os absolutistas e os liberais, mas os "eslavófilos" e os "ocidentalistas", partidários da europeização. E o primeiro grande ocidentalista era bastante reacionário: Tchaadaiev[1880]. Declarou-se abertamente discípulo de De Maistre. Estavam todos de acordo em responsabilizar pelo atraso da Rússia principalmente a Igreja ortodoxa, escravizada pelo Estado. Por isso, os eslavófilos quiseram fortalecê-la e os radicais aboli-la. Tchaadaiev, porém, reconheceu na abolição da Igreja o perigo da rebarbarização asiática, de uma deseuropeização ainda maior; e por isso exigiu a adesão à Igreja romana como o caminho mais seguro da europeização. O conservantismo de Tchaadaiev é fenômeno ambíguo: julgava-se discípulo de De Maistre; mas na verdade pretendeu substituir o tzarismo teocrático, muito ao gosto de De Maistre, por uma nova tradição nacional. Era adepto de Burke contra o herderismo dos eslavófilos. Nesse momento, por volta de 1830, os eslavófilos eram os democratas e os ocidentalistas os reacionários. Custou muito transformar o ocidentalismo em doutrina liberal e radical.

Contribuiu para isso a atitude dos outros povos eslavos aos quais o tzarismo autocrático causava repulsa, inclusive aos inventores e propagandistas do pan-eslavismo literário, aos checos. Havliček[1881] começara como adepto da "reciprocidade literária entre as tribos da nação eslava"; mas um estágio na Rússia, entre 1843 e 1855, bastava para desiludi-lo; e as *Almas Mortas*,

de Gogol, que traduziu, pareciam-lhe panfleto eficiente contra toda russofilia. Havliček, antigo seminarista, tornara-se voltairiano; os dois primeiros livros dos seus duzentos *Epigramas*, entre os mais mordazes da literatura universal, estão dedicados "À Igreja" e "Ao rei". O poema satírico *O Batismo de Santo Vladimir* zomba igualmente dos russos e do cristianismo. Todas essas obras foram publicadas, por motivo da censura, só depois da morte do autor; antes, circularam só em manuscritos, assim como as magníficas *Elegias Tirolesas*, nas quais Havliček, perseguido pelo governo austríaco, contou em forma irônica o seu desterro nas montanhas do Tirol. Apesar de tudo isso, Havliček não era radical. Preferiu sempre uma atitude moderada, para acomodar-se com a Áustria e fugir, desse modo, da sedução russa. No seu jornal *Narodni Noviny* defendeu em brilhantes artigos a "Solução austro-eslava", a autonomia das nações eslavas dentro do Império austríaco, programa que inspirou mais tarde, durante muito tempo, a política do seu admirador Masaryk. Essa atitude dos eslavos ocidentais impressionou muito os russos. O caminho de Havliček é quase exatamente o mesmo de Bielinski.

Bielinski[1882] é o pai da literatura russa moderna. Grande crítico literário, fortemente interessado na política e na questão social, condenou a poesia pura de Puchkin e o desespero estéril de Lermontov; no *Capote*, de Gogol, reconheceu profeticamente o ponto de partida de uma literatura nova. Mas nem sempre Bielinski pensara assim; começara como eslavófilo reacionário, sonho do qual acordou só sob a influência do hegelianismo; mas não abandonou de todo as ideias de Herder. Distinguindo-se dos ocidentalistas radicais de mais tarde, Bielinski viu na europeização da Rússia não um rompimento com o passado, mas uma mediação hegeliana entre a Rússia e a Europa, modernizando a primeira e rejuvenescendo a outra. Contra essa mediação revoltou-se Gogol, que, sob esse aspecto, poderia ser definido como o Kierkegaard russo. Os últimos dias de Bielinski foram amargurados por essa viravolta brusca do seu querido Gogol para o tzarismo ortodoxo.

Gogol[1883] merece em mais do que um sentido ser comparado a Kierkegaard. Além do anti-hegelianismo, do romantismo inato, da forte angústia religiosa, do conformismo político, nota-se, em ambos os casos, a desproporção entre a essência conservadora da obra e as repercussões

revolucionárias. "Descendemos, todos nós, do *Capote*", disse Dostoievsvki; Gogol inspirou à literatura russa do século XIX inteiro o intenso sentimento social, a simpatia para com os ofendidos e humilhados, a indignação contra as injustiças da vida russa e, em última consequência, a atitude revolucionária. Gogol é o pai da "literatura de acusação"; criou-lhe até o estilo, a observação implacável dos fatos e a sua apresentação em prosa realista. É tanto mais estranho que o próprio Gogol não se tenha conservado fiel a esse programa: na sua última obra, *Escolha da correspondência com amigos*, rebentou em visões apocalípticas de fim da civilização e do mundo, ajoelhou-se perante o retrato do tzar e os ícones da Igreja ortodoxa. Gogol acabou em loucura religiosa. Não se deu muita importância a esse fato – a loucura parecia explicação suficiente – até os críticos simbolistas descobriram um Gogol diferente. Com efeito, Gogol, o pai da literatura realista, não é realista; dá quase sempre caricaturas monstruosas ou burlescas da vida russa. Os seus "heróis" são, todos eles, caricaturas; o falso inspetor Chlestakov e o comprador de almas mortas Tchitchikov são criaturas monstruosas da corrupção política e da corrupção social; e até Akaki Akakievitch, o triste herói do *Capote*, é uma caricatura burlesca e comovente dos humilhados da terra russa. Tampouco é Gogol realista com respeito ao estilo; em vez de descrever a realidade, deforma-a; e essas deformações fornecem o humorismo intenso da sua obra. Gogol é um dos maiores humoristas da literatura universal – e desse humorismo nenhum dos outros grandes escritores russos do século XIX revela o menor traço. Na vida e na literatura, Gogol foi uma figura complicada, mistura de satírico e de profeta, de humorista e de místico; mais do que Kierkegaard parecia-se Gogol com E. T. A. Hoffmann, ao qual admirava muito. A indignação social está certa; mas a conclusão, em Gogol, não era revolucionária. Era patriota russo. Os radicais não eram menos patrióticos, apenas pretenderam salvar a Rússia conforme um ideal diferente. A sátira também pressupõe um ideal secreto, conforme o qual a realidade é julgada; e o ideal de Gogol não era político nem social, mas nacional.

Gogol não foi propriamente russo; é ucraniano, escrevendo em língua russa. Uma das suas primeiras obras é o romance histórico *Taras Bulba*, panfleto do nacionalismo ucraniano contra os poloneses. Na Ucrânia passam-se os seus primeiros contos, as *Noites na fazenda perto de Dikanka*,

em grande parte contos de fadas populares; Gogol era colecionador apaixonado de material folclórico; é o representante de ideias herderianas na Ucrânia. O seu interesse pelos assuntos populares é o de um filho da pequena aristocracia rural, que ele era, membro de uma classe dirigente decaída e em contato mais íntimo com o povo do que o Estado "moderno", burocrático, lá em Petersburgo; parece que só o tzar Nicolau I, permitindo a representação do *Inspetor-Geral*, adivinhou os secretos motivos "reacionários" da atitude oposicionista de Gogol. Na capital russa, o jovem provinciano era quase um estrangeiro, em cujos contos ucranianos o público admirava o exotismo encantador. Em Petersburgo, Gogol sentia-se desambientado, esmagado pelas realidades poderosas do organismo estatal, da burocracia, máquina enorme sem alma. Em vão, Gogol tentou opor-lhe a imagem pura da paisagem ucraniana, da sua história heroica. Então, a leitura assídua de E. T. A. Hoffmann ensinou-lhe o meio de "desrealizar" aquela realidade, transformando gente trivial em espectros pavorosos ou burlescos. Entre todos os escritores russos é Gogol o poeta "par excellence" da cidade de Petersburgo, não por meio de descrições exatas, mas, ao contrário, revelando o caráter artificial dessa cidade que Pedro o Grande criou em meio de pântanos. Os grandes e pequenos malandros de Gogol, os Tchitchikov e Chlestakov, são petersburguenses, pilhando a província. Lá, em Petersburgo, os homens são meros espectros, passeando e até voando por ruas fantásticas, "iluminadas pela mão do Diabo", bonecos na mão de um monstro demoníaco, o Estado, que governa este mundo por meio de um exército de pequenos diabos, os burocratas. É uma visão de louco. E o último dos *Contos petersburguenses* é mesmo o "Diário de um Louco".

Petersburgo, para Gogol, é um mundo irreal. A realidade russa encontra-se lá fora, na província. Não que seja melhor ou mais pura; ao contrário, é corrupta, decaída, miserável e lamentável. Mas é real. E o choque entre essa realidade e os mensageiros daquela Petersburgo irreal produz o efeito cômico. Assim, o choque entre a corrupção muito real de todos os burocratas na cidade provinciana na qual se passa o *Inspetor-Geral*, e o falso inspetor Chlestakov que não é o que parece, porque veio de Petersburgo. Assim nasceu uma das comédias mais geniais da literatura universal. Aplicando o mesmo processo ao gênero "romance", em que é, desde Cervantes, tão essencial o contraste entre as aparências e a realidade,

Gogol criou as *Almas mortas*: os donos dessas almas mortas são os provincianos, muitos reais, muitos realmente imbecis ou malandros. Mas Tchitchikov, que pretende comprar essas almas para fazer com elas negociatas no ar, irreais, este vem de Petersburgo. A cidade diabólica, eis o inimigo.

Mas Gogol sabe que Petersburgo não é só o inferno da burocracia e o paraíso dos charlatães e vigaristas. Também é purgatório em que há almas penadas. E Gogol, grande coração que riu muito para não precisar chorar muito, apiedou-se daquelas almas penadas. Empregou os mesmos processos estilísticos que tanto nos fazem rir na representação do *Inspetor-Geral*, para nos fazer chorar na leitura do *Capote*. É só um conto, essa pequena tragédia burlesca do pequeno funcionário Akaki Akakievitch. Mas esse pequeno conto é a obra-prima da grande literatura russa.

Um choque convulsivo, entre riso frenético e lágrimas de desespero: eis a loucura de Gogol. Pois Gogol era louco. Na *Escolha da correspondência com amigos* sempre voltam, como um refrão, as palavras: "Meus amigos, sinto medo." Gogol sofreu de acessos tremendos de angústia. Viu diabos em toda a parte. E o significativo é que justamente as pessoas mais triviais são, em Gogol, as mais diabólicas: um comprador de papéis falsos; um pequeno malandro que engana burocratas corruptos. A conclusão é apocalíptica: a viagem de Tchitchikov pela Rússia anuncia o fim da Rússia antiga; Chlestakov é a imagem do próprio Anticristo, tão parecido com Cristo como o falso inspetor com o verdadeiro inspetor que aparece no fim da comédia para anunciar o Juízo Final. Essa maneira de ver o elemento fantástico na trivialidade é romântica; é a maneira de E. T A. Hoffmann, dos românticos de Iena e de Kierkegaard. E, assim como em Kierkegaard, trata-se de uma revolta. Lá, contra a igreja do Estado; aqui contra o próprio Estado, quer dizer, contra o Estado moderno, o "esqueleto racionalista" conforme a definição de Görres em *Athanasius*. É a revolta do nacionalismo místico, herderiano, contra o racionalismo ocidental, que criou a burocracia russa. Mas como homem do "Biedermeier", é Gogol um "revolucionário" entre aspas, um conservador. A sua loucura era fuga, evasão das responsabilidades sociais para a responsabilidade mística de todos por todos, ideia essencial do cristianismo eslavo. A posteridade, porém, o século XIX realista e positivista, não podia compreendê-lo de outra maneira do

que como revolucionário da indignação social. E assim Gogol se tornou o pai da literatura russa moderna.

1700 Sir Walter Scott, 1771-1832.
Tradução do *Goetz von Berlichingen* (1799); Baladas em *Tales of Wonder* (edit. por Monk Lewis) (1801).
Minstrelsy of the Scottish Border (1802); *The Lay of the Last Minstrel* (1805); *Marmion* (1808); *The Lady of the Lake* (1810); *Rokeby* (1812); *The Lord of the Isle* (1818); – *Waverley* (1814); *Guy Mannering* (1815); *The Antiquary* (1816); *The Black Dwarf* (1816); *Old Mortality* (1816); *Rob Roy* (1817); *The Heart of Midlothian* (1818); *The Bride of Lammermoor* (1819); *A Legend of Montrose* (1819); *Ivanhoe* (1819); *The Monastery* (1820); *The Abbot* (1820); *Kenilworth* (1821); *The Pirate* (1821); *The Fortunes of Nigel* (1822); *Peveril of the Peak* (1823); *Quentin Durward* (1823); *St. Ronan's Well* (1824); *Redgauntlet* (1824); *The Talisman* (1825); *Woodstock* (1826); *The Fair Maid of Perth* (1828); *The Lives of the Novelists* (1821-1824).
J. G. Lockhart: *The Life of sir Walter Scott.* 2 vols. London, 1836-1838. (Edição em 5 vols., Boston, 1926.)
W. Bagehot: "The Waverley Novels". (In: *Literary Studies.* 1879; reedição, London, 1920.)
G. Saintsbury: *Sir Walter Scott.* London, 1897.
W. Freyl: *The Influence of Gothic Literature on Sir Walter Scott.* Rostock, 1902.
A. Lang: *Sir Walter Scott.* London, 1906.
C. A. Young: *The Waverley Novels. An Appreciation.* London, 1907.
H. Bremond: "Walter Scott". (In: *Pour le romantisme.* Paris, 1923.)
J. Buchan: *Sir Walter Scott.* London, 1932.
J. A. Patten: *Sir Walter Scott.* London, 1932.
H. I. C. Grierson: *Sir Walter Scott and Sir Walter Scott Today.* London, 1932.
I. T. Hillhouse: *The Waverley Novels and Their Critics.* Minneapolis, 1936.
B. Croce: "Walter Scott". (In: *Poesia e non poesia.* 2.ª ed. Bari, 1936.)
E. Muir: *Scott and Scotland.* London, 1938.
H. Grierson, E. Muir, G. M. Young e S. C. Roberts: *Sir Walter Scott Lectures, 1940-1948.* Edinburgh, 1950.
H. Pearson: *Walter Scott.* London, 1954.
D. Daiches: *Literary Essays.* London, 1956.
M. Mc Laren: *Sir Walter Scott, the Man and Patriot.* London, 1970.

1701 J. Ortega y Gasset: "Para un Museo romántico". (In: *El Espectador*, vol. VI. Madrid, 1922.)

1702 H. Butterfield: *The Historical Novel.* Cambridge, 1924.

1703 William Harrison Ainsworth, 1805-1882.
The Tower of London (1840); *Guy Fawkes* (1841); *Windsor Castle* (1843); *The Lancashire Witches* (1849).
S. M. Ellis: *William Harrison Ainsworth and his Friends.* 2 vols. London, 1911.

1704 George Payne Rainsford James, 1799-1860.
Richelieu (1829); *Darnley* (1830); *Agnes Sorel* (1853).
S. M. Ellis: *The Solitary Horseman, or the Life and Adventures of George Payne Rainsford James*. London, 1927.

1705 John Banim, 1798-1842.
Tales of the O'Hara Family (1825-1826); *The Boyne Water* (1826).
Michael Banim, 1796-1874.
The Croppy (1828).
H. S. Krans: *Irish Life in Irish Fiction.* New York, 1903.

1706 L. Maigron: *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott.* 2.ª ed. Paris, 1912.

1707 F. W. Bachmann: *Some German Imitators of Walter Scott.* Chicago, 1933.
W. Thomas: "Walter Scott et la littérature allemande". (In: *Mélanges Henri Lichtenberger.* Paris, 1934.)

1708 Willibaldi Alexis (pseudônimo de Georg Wilhelm Haering), 1798-1871.
Walladmor (1824); *Schloss Avalon* (1827); *Der Roland von Berlin* (1840); *Der falsche Woldemar* (1842); *Die Hosen des Herrn von Bredow* (1846); *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht* (1852); etc.
H. A. Korff: *Scott und Alexis.* Heidelberg, 1907.

1709 Wilhelm Hauff, 1802-1827.
Lichtenstein (1826); *Märchenalmanach* (1826); *Phantasien im Bremer Ratskeller* (1827).
H. Hofmann: *Wilhelm Hauff. Darstellung seines Werdeganges.* Frankfurt, 1902.

1710 Josef Viktor Scheffel, 1826-1886.
Der Trompeter von Säkkingen (1854); *Ekkehard* (1857); etc.
J. Proelss: *Scheffels Leben und Dichten.* 2.ª ed. Berlin, 1902.

1711 Bernhard Severin Ingemann, 1789-1862.
Morgensange (1837); *Holger Danske* (1839); – *Valdemar den Store* (1824); *Valdemar Sejr* (1826); *Erik Menveds Barndom* (1833); *Kong Erik* (1833); *Dronning Margrethe* (1836); etc.
A. Galster: *Ingemann's historiske romaner og digte.* Kjoebenhavn, 1922.
F. Roenning: *Bernhard Severin Ingemann.* Kjoebenhavn, 1927.

1712 E. Lindstroem: *Walter Scott och den historiska romanen och novellen i Sverige intill 1850*. Goeteborg, 1925.

1713 H. Vissink: *Scott and His Influence on Dutch Literature.* Zwolle, 1922.

1714 Jacob van Lennep, 1802-1868.
Die Pleegzoon (1833); *De Roos van Dekama* (1836); *Onze Voorouders* (1838-1845); *Ferdinand Huyck* (1840); etc., etc.
M. F. Van Lennep: *Het Leven van mr. Jacob van Lennep.* 2.ª ed. 2 vols. Amsterdam, 1909.

1715 Anna Louisa Gertruida Bosboom-Toussaint, 1812-1886.
De Graf van Leycester in Nederland (1845-1846); *De vrouwen uit het Leycestersche Tijdvak* (1849-1850); *De Delftsche Wonderdokter* (1870).
I. Dyserinck: *Anna Louisa Gertruida Bosboom-Toussaint, leven-en Karakterschets.* Haag, 1911.
J. Prinsen: *De oude en de nieuwe historische Roman in Nederland.* Leiden, 1919.

1716 Hendrick Conscience, 1812-1883.
De Leeuw van Vlaenderen (1838); *Jacob van Artevelde* (1849); *De Boerenkrijg* (1853); *De Burgemeester van Luik* (1866); – *Hoe men Schilder wordt* (1841); *Grootmoeder* (1846); *Baes Gansendonck* (1850); *De Loteling* (1850); *De arme Edelman* (1851); etc.
P. de Mont: *Hendrik Conscience, zijn leven en zijne werken.* Haarlem, 1883.
M. Antheunis: *Hendrik Conscience.* Antwerpen, 1912.
E. de Bock: *Hendrik Conscience en de Opkomst van de Vlaamsche Romantiek.* Antwerpen, 1920.

1717 Mikhael Nikolaievitch Zagoskin, 1792-1853.
Juri Miloslavski ou Os russos no ano de 1612 (1829).
D. Jazykov: *Zagoskin.* Moscou, 1902.

1718 Aleksei Konstantinovitch Tolstoi, 1817-1875.
Principe Serebrianni (1861); – Trilogia dramática: *A morte de Ivan, o Terrível, Tzar Fedor Ivanovitch, Tzar Boris* (1866-1870).
S. A. Vengerov: *Aleksei Tolstoi*. Petersburgo, 1907.
A. Lirondelle: *Le poète Alexis Tolstoi. L'homme et l'oeuvre.* Paris, 1913.

1719 G. Zeller: *La novela histórica en España.* New York, 1938.

1720 Angel Saavedra, duque de Rivas, 1791-1865.
El faro de Malta (1834); *El Moro Exposito* (1834); *Don Álvaro o La Fuerza del Sino* (1835); *Romances históricos* (1841); *El desengaño en un sueño* (1842).
Azorín: *Rivas y Larra.* Madrid, 1916.
E. A. Peers: *Rivas and Romanticism in Spain.* London, 1923.
G. Boussagol: *Angel de Saavedra, duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique.* Paris, 1926.
N. González Ruiz: *El Duque de Rivas.* 2.ª edição. Madrid, 1943.

1721 A. Peers: *History of the Romantic Movement in Spain.* Cambridge, 1939.

1722 Enrique Gil y Carrasco, 1815-1846.
El señor de Bembibre (1844); *Poesías líricas* (1883).
D. G. Samuels: *Enrique Gil y Carrasco, a Study in Spanish Romanticism.* New York, 1939.
J. M. Goy: *Enrique Gil y Carrasco. Su vida y obra literaria.* León, 1944.
R. Gullón: *Cisne sin lago.* Madrid, 1951.

1723 Pablo Piferrer, 1818-1848.
Recuerdos y bellezas de la España (1839); *Composiciones poéticas* (1851).
Azorín: "Piferrer y los clásicos". (In: *Los valores literarios.* Madrid, 1913.)

1724 Francisco Martínez de la Rosa, 1787-1862. (Cf. "O fim do romantismo", nota 2067.) *Édipo* (1833); *La conjuración de Venecia* (1834).
M. Menéndez y Pelayo: "Martínez de la Rosa". (In: *Estudios de crítica literaria,* vol. I, 2.ª ed. Madrid, 1893.)
J. Sarrailh: *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa.* Paris, 1930.
L. de Sosa: *Martínez de la Rosa, político y poeta.* Madrid, 1934.

1725 Antonio García Gutiérrez, 1813-1884.
El Trovador (1836); *Simón Bocanegra* (1843); *Venganza catalana* (1864); *Juan Lorenzo* (1865).
N. B. Adams: *The Romantic Dramas of García Gutierrez.* New York, 1922.

1726 Juan Eugenio Hartzenbusch, 1806-1880.
Los amantes de Teruel (1837).
E. Hartzenbusch: *Bibliografía de Hartzenbusch.* Madrid, 1900.
E. Heinermann: *Cecilia Boehl de Faber y Eugenio Hartzenbusch.* Madrid, 1944.

1727 José Zorrilla y Moral, 1817-1893.
Cantos del Trovador (1841); *Obras completas* (vols. I, II; 1847); *Granada* (1848); – *El Zapatero y el rey* (1841); *El puñal del Godo* (1842); *Don Juan Tenorio* (1844); *Traidor, inconfeso y mártir* (1849).
N. A. Cortés: *Zorilla, su vida y sus obras.* 3 vols. Valladolid, 1916-1920 (2.ª edição, 1943).

1728 James Fenimore Cooper, 1789-1851.
The Spy (1821); *The Pioneers* (1823); *The Pilot* (1824); *The Last of the Mohicans* (1826); *The Prairie* (1827); *The Monikins* (1835); *The American Democrat* (1838); *The Chronicles of Cooperstown* (1838); *Homeward Bound* (1838); *Home as Found* (1838); *The Pathfinder* (1840); *The Deerslayer* (1841); *The Redskins* (1846); – *The History of the Navy of the United States of America* (1839).
M. M. Gibb: *Le roman de Bas-de-Cuir.* Paris, 1927.
H. W. Boynton: *James Fenimore Cooper.* New York, 1931.
R. E. Spiller: *James Fenimore Cooper, critic of his Times.* New York, 1931.

J. Grossman: *James Fenimore Cooper.* New York, 1949.
H. N. Smith: *Virgin Land.* Cambridge, 1950.

1729 José de Alencar, 1829-1877.
O Guarani (1857); *Iracema* (1865); *As minas de Prata* (1865); etc.
Tristão de Araripe Júnior: *José de Alencar.* 2ª edição. Rio de Janeiro, 1894.
A. Mota: *José de Alencar.* Rio de Janeiro, 1921.

1730 Cf. "Romantismos em oposição", nota 1921.

1731 Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814-1873.
Poesias líricas (1841); *Guatimozín, último emperador de Méjico* (1846).
E. Cotarelo y Mori: *La Avellaneda y sus obras.* Madrid, 1930.

1732 William Gilmore Simms, 1806-1870.
Guy Rivers (1834); *The Yemassee* (1835); *The Partisan* (1835); *Woodcraft* (1852); etc.
W. P. Trent: *William Gilmore Simms.* New York, 1892.

1733 Luís Augusto Rebelo da Silva, 1822-1871.
Última corrida de touros em Salvaterra (1848); *A mocidade de D. João V* (1852); *História de Portugal nos séculos XVII* e *XVIII* (1860-1871).

1734 Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo, 1810-1877.
A voz do profeta (1836); *Harpa do crente* (1838); *Eurico, o Presbítero* (1844); *O Monge de Cister* (1848); *História de Portugal* (1846-1853); *Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1854-1859); *Opúsculos* (1872-1908).
A. Fortes: *Alexandre Herculano.* Lisboa, 1910.
José Agostinho: *Alexandre Herculano.* Porto, 1910.
A. Forjaz de Sampaio: *Alexandre Herculano.* Lisboa, 1924.
C. Portugal Ribeiro: *Alexandre Herculano, a Sua Vida e Sua Obra.* 2 vols. Lisboa, 1933-1934.
Vit. Nemésio: *A Mocidade de Herculano, até a Volta do Exílio.* 2 vols. Lisboa, 1937.
J. Barradas de Carvalho: *As Ideias Políticas e Sociais de Alexandre Herculano.* Lisboa, 1949.

1735 G. Agnoli: *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di Walter Scott.* Piacenza, 1906.

1736 Tommaso Grossi, 1791-1853.
Ildegonda (1820); *I Lombardi alla prima crociata* (1821-1826); *Marco Visconti* (1834).
G. Brognoligo: *Tommaso Grossi.* Messina, 1916.

1737 Francesco Domenico Guerrazzi, 1804-1873.

La battaglia di Benevento (1827); *L'Assedio di Firenze* (1836); *Beatrice Cenci* (1854).
G. Busolli: *Francesco Domenico Guerrazzi.* Parma, 1912.
P. Miniati: *Francesco Domenico Guerrazzi.* Roma, 1927.

1738 Massimo Taparelli D'Azeglio, 1798-1866.
Ettore Fieramosca (1833); *Niccoló de Lapi* (1841); *Gli ultimi casi di Romagna* (1846); *I miei ricordi* (1867).
N. Vaccalluzzo: *Massimo D' Azeglio.* Roma, 1925.

1739 Ippolito Nievo, 1831-1861.
Lucciole (1858); *Amori Garibaldini* (1860); *Le confessioni di un ottuagenario* (1867).
D. Mantovani: *Il poeta soldato Ippolito Nievo.* Milano, 1900.
F. Fattorello: *Ippolito Nievo.* Udine, 1922.
M. Filograsso: *L'umorismo di Ippolito Nievo.* Pisa, 1928.
F. Ulivi: *Il romanticismo di Ippolito Nievo.* Roma, 1947.

1740 Nikolaus Jósika, 1794-1864.
Abafi (1836); *O último Báthori* (1837); *Os boêmios na Hungria* (1839); *Zrinyi, o poeta* (1843).
Szaak: *A vida e a obra de Jósika.* Budapest, 1891.
L. Dézsi: *O barão Nikolaus Jósika.* Budapest, 1916.

1741 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2224.

1742 Maurus Jókai, 1825-1904.
Um nabob húngaro (1853); *Zoltán Kárpáthy* (1855); *O novo senhor* (1863); *Diamantes pretos* (1870); *Um homem de ouro* (1875); *A dama de olhos cor do mar* (1900); etc., etc.
F. Zsigmond: *Jókai.* Budapest, 1924.

1743 I. Krzyzanowski: "História do walter-scottismo polonês". (In: *Przeglad Wspólcz,* 130, 1933.)

1744 Henryk Rzewuski, 1791-1866.
As memórias do camareiro-mor Soplica (1839); *Novembro* (1845-1846).
St. Tarnowski: *Henryk Rzewuski.* Kraków, 1887.
Z. Szewczykowski: *Os romances históricos de Henryk Rzewuski.* Warszawa, 1922.

1745 Jozef Ignacy Kraszewski, 1812-1887.
Hrabina Cosel (1874); *Bruehl* (1875); *Morituri* (1874-1875); *Ressurrecturi* (1874-1875); etc., etc.
P. Chmielowski: *Kraszewski.* Lwów, 1888.

1746 Henryk Sienkiewicz, 1846-1916.

Com fogo e ferro (1884); *Dilúvio* (1886); *Pan Wolodyjowski* (1887); *Sem dogma* (1891); *A família Polaniecki* (1895); *Quo Vadis?* (1896); *Os cruzados* (1900).
P. Chmielowski: *Henryk Sienkiewicz à luz da crítica.* Lwów, 1901.
M. M. Gardner: *Henryk Sienkiewicz, the Patriot Novelist of Poland.* London, 1926.
K. Wojciechowski: *Henryk Sienkiewicz.* 3.ª edição. Warszawa, 1935.
W. Lednicki: *Henryk Sienkiewicz* (tradução para o inglês). New York, 1948.

1747 Alois Jirásek, 1851-1930.
Cabeças de cão (1884); *F. L. Vek* (1888-1905); *Contra todos* (1893); *Em nossa terra* (1896-1902); *Trevas* (1915); etc.
Edição completa, 47 vols., Praha, 1931-1939.
J. Fryc: *A vida e as obras de Alois Jirásek.* Praha, 1921.
H. Jelinek: *Alois Jirásek.* Praha, 1930.
Zd. Nejedly: *Quatro estudos sobre Alois Jirásek.* Praha, 1949.

1748 Zikmund Winter, 1846-1912.
Imagens da velha Praga (1889); *Contos históricos* (1904); *Mestre Campanus* (1909).
F. X. Salda: *Novidades.* Praha, 1912.
A. Novak: *A Alma e o Povo.* Praha, 1936.

1749 Guillaume Prosper Brugière, baron de Barante, 1782-1866.
Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1824-1826).

1750 Gino Capponi, 1792-1876.
Storia della Repubblica di Firenze (começada em 1849, publ. em 1875).
A. Reumont: *Gino Capponi.* Gotha, 1880 (trad. ital., 2 vols., Firenze, 1881).
G. Gentile: *Gino Capponi e la cultura toscana nel secolo decimonono.* Firenze, 1922.

1751 François Mignet, 1796-1884.
Histoire de la révolution française (1824); *Introduction à l'histoire de la succession d'Espagne* (1835); *Antonio Pérez et Philippe II* (1845); *Histoire de Marie Stuart* (1851); *Charles-Quint, son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Yuste* (1852-1854).
E. Petit: *François Mignet.* Paris, 1889.

1752 Cf. “O fim do romantismo”, nota 2039.

1753 Cf. “O fim do romantismo”, nota 2040.

1754 Friedrich Ludwig Georg von Raumer, 1781-1873.
Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit (1823-1825).
W. Friedrich: *Friedrich von Raumer als Historiker und Politiker.* Leipzig, 1929.

1755 James Anthony Froude, 1818-1894.

History of England from the Fall of Wolsey (1856-1869)
A. Cooper: *James Anthony Froude.* London, 1907.

1756 Joseph-Marie, baron de Kervyn de Lettenhove, 1817-1891.
Histoire de Flandre (1847-1855).
E. Kervyn de Lettenhove: *Le baron Kervyn de Lettenhove.* Bruges, 1900.

1757 Leopold von Ranke, 1795-1886.
Fürsten und Voelker von Südeuropa im 16. und 17. Jahrhundert (1827); *Die römischen Päpste* (1834-1839); *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation* (1839-1847); *Französiche Geschichte, vornehmlich im 16. und 17. Jahrhundert* (1852-1861); *Englische Geschichte im 16. und 17. Jahrhundert* (1859-1868); etc.
H. Helmolt: *Leopold von Ranke.* Leipzig, 1907.
E. Simon: *Ranke und Hegel.* Berlin, 1928.
Th. H. von Laue: *Leopold Ranke: The Formative Years.* Princeton, 1950.

1758 Augustin Thierry, 1795-1856.
Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands (1825); *Récits des temps mérovingiens* (1840); *Essai sur l'histoire de la formation et des progrès du tiers état* (1853).
A. Augustin-Thierry: *Augustin-Thierry d'après sa correspondance et ses papiers.* Paris, 1922.
G. Augustin-Thierry: *Les récit des temps mérovingiens.* Paris, 1929.

1759 Erik Gustaf Geijer, 1783-1847.
Svenska folkets historia (1832-1836); *Minnen* (1834); *Skaldestycken* (1835).
J. Landquist: *Erik Gustaf Geijer, hans levnad och verk.* Stockholm, 1924.
E. Norberg: *Geijers väg fran romantik till realism.* Stockholm, 1944.

1760 František Palacký, 1798-1876.
Geschichte von Boehmen (1836-1867).
J. Pekar: *František Palacký.* Praha, 1912.
O. Fisher: *As ideias e a obra de Palacký*. 2 vols. Praha, 1926-1927.

1761 Nikolai Mikhailovitch Karamsin, 1765-1826. (Cf. "O pré-romantismo", nota 1431.)
A pobre Lisa (1792); *História do Império Russo* (1818).
V. V. Sipovski: *Nicolai Mikhailovitch Karamsin.* Pettersburg, 1899.
R. Baechtold: *Karamsin's Weg zur Geschichte.* Zuerich, 1946.

1762 Cf. "Romantismos em oposição", nota 1957.

1763 Alexandre Dumas père, 1802-1870.

Henri III et sa cour (1829); *Antony* (1831); *La Tour de Nesles* (1832); *Don Juan de Marana* (1836); *Kean ou Désordre et génie* (1836); etc.; – *Les Trois Mousquetaires* (1844); *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-1845); *Vingt ans aprés* (1845); *La Reine Margot* (1845); etc.
H. Parigot: *Alexander Dumas.* Paris, 1901.
A. Craig Bell: *Alexandre Dumas.* London, 1950.
H. Clouard: *Alexandre Dumas.* Paris, 1955.

1764 George Borrow, 1803-1881.
The Zincali (1841); *The Bible in Spain* (1843); *Lavengro* (1851).
E. Thomas: *George Borrow, the Man and His Books.* 2.ª ed. London, 1920.
S. M. Elam: *George Borrow.* New York, 1929.
M. Armstrong: *George Borrow.* London, 1950.

1765 Frederick Marryat, 1792-1848.
Peter Simple (1834); *Jacob Faithful* (1834); *Japhet in Search of a Father* (1836); *Mr. Midshipman Easy* (1836); *Masterman Ready* (1841-1842).
O. Warner: *Captain Marryat. A Rediscovery.* London, 1953.

1766 Robert Louis Stevenson, 1850-1894.
Virginibus puerisque (1881); *Familiar Studies of Men and Books* (1882); *The Treasure Island* (1883); *Kidnapped* (1886); *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886); *The Master of Ballantrae* (1889); *Island Night's Entertainment* (1893); *The South Seas* (1896); *Weir of Hermiston* (1896).
F. R. Swinnerton: *Robert Louis Stevenson. A Critical Study.* London, 1914.
I. A. Stewart: *Robert Louis Stevenson, Man and Writer.* London, 1924.
D. Daiches: *Robert Louis Stevenson.* Norfolk, Conn., 1947.
M. Mc Loren: *Stevenson and Edinbourg.* London, 1951.
V. C. Furnas: *Voyage to Windward. The Life of Robert Louis Stevenson.* London, 1952.

1767 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822.
Fantasiestücke in Callots Manier (1814-1815); *Die Elixiere des Teufels* (1815); *Nachtstücke* (1817); *Die Serapionsbrüder* (1819-1821); *Prinzessin Brambilla* (1821); *Lebensansichten des Kater Murr* (1820-1822); *Meister Floh* (1822).
Edição por W. Harich, 15 vols., Weimar, 1924.
G. Ellinger: *Hoffmanns Leben und Werke.* Hamburg, 1894.
W. Harich: *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers.* 2 vols. Berlin, 1920.
R. Bottacchiari: *E. T. A. Hoffmann, novelliere.* Firenze, 1922.
E. Heilborn: *E. T. A. Hoffmann.* Berlin, 1926.
I. Mistler: *La vie d'Hoffmann.* Paris, 1927.
K. Willimzik: *E. T. A. Hoffmann. Die drei Reiche seiner Gestaltenwelt.* Berlin, 1939.
B. van Eysselsteyn: *E. T. A. Hoffmann, der verteller der romantiek.* Haag, 1944.
H. W. Hewett-Thayer: *Hoffmann, Author of the Tales.* Princeton, 1948.
J. Mistler: *Hoffmann, le fantastique.* Paris, 1950.

1768 Edward George Earl Lytton Bulwer-Lytton, 1803-1873.
Falkland (1827); *Pelham* (1828); *Eugene Aram* (1832); *The Last Days of Pompeii* (1834); *Rienzi or The Last of the Tribunes* (1835); *Zanoni* (1842); *The Caxtons* (1849); *A Strange Story* (1862); etc., etc.
T. H. S. Escott: *Edward Bulwer, First Lord Lytton.* London, 1910.
E. B. Burgum: *The Literary Career of Edward Bulwer, Lord Lytton.* Springfield, Ill., 1924.

1769 William Wilkie Collins, 1824-1889.
The Woman in White (1860); *Armadale* (1866); *The Moonstone* (1868), etc.
T. S. Eliot: "Wilkie Collins and Dickens". (In: *Selected Essays.* 2.ª ed. London, 1941.)
D. L. Sayers: *Wilkie Collins.* London, 1941.
K. Robinson: *Wilkie Collins.* London, 1951.
R. Ashley: *Wilkie Collins.* London, 1952.

1770 A. Béguin: *L'âme romantique et le rêve.* 2 vols. Marseille, 1937.

1771 Carl Gustav Carus, 1789-1869.
Vorlesungen über Psychologie (1831); *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* (1831); *Goethe, zu dessen näherem Verständnis* (1843); *Psyche* (1846); *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* (1865-1866).
Chr. Bernoulli: *Die Psychologie von C. G. Carus und deren geistesgeschichtliche Bedeutung.* Jena, 1925.
S. von Arnim: *Carl Gustav Carus, sein Leben und Werken.* Dresden, 1930.

1772 Clemens Brentano, 1778-1842. (Cf. nota 1812.)
Godwi (1801); *Ponce de León* (1801); *Des Knaben Wunderhorn* (com Arnim, 1805-1808); *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* (1811); *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1811); *Kantate auf den Tod der Königin Luise* (1811); *Die Gründung Prags* (1815); *Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl* (1817); *Die mehreren Wehmüller und ungarinshchen Nationalgesichter* (1817); *Aus der Chronica eines fahrenden Schülers* (1818); *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi* (1833); *Gesammelte Schriften* (as obras precedentes, e: *Weltliche Gedichte; Geistliche Gedichte; Die Erfindung des Rosenkranzes;* 1852-1855).
J. B. Diel e W. Kreiten: *Clemens Brentano, ein Lebensbild.* 2 vols. Freiburg, 1877-1878.
G. Mueller: *Brentanos Romanzen vom Rosenkranz.* Göttingen, 1922.
L. Vincenti: *Brentano. Contributo alla caratteristica del romanticismo germanico.* Torino, 1928.
R. Guignard: *Un poète romantique allemand: Clemens Brentano.* Paris, 1933.
W. Pfeiffer-Belli: *Clemens Brentano. Ein romantisches Dichterleben.* Freiburg, 1949.

1773 A. Nilsson: *Svensk Romantik*. Stockholm, 1916.

1774 Daniel Atterbom, 1790-1855.

Blommorna (1812, 1838); *Lycksalighetens Ö* (1824-1827); *Fogel Bla* (1830); *Svenska Siare och Skalder* (1841-1855)
F. Vetterlund: *Fogel Bla*. 2 vols. Stockholm, 1900-1902.
F. Vetterlund: *Lucksalightens Ö*. Stockholm, 1924.
H. Frykenstedt: *Daniel Atterbom*. 3 vols. Lund, 1951-1955.

1775 Erik Johan Stagnelius, 1793-1823.
Vladimir den store (1817); *Liljor i Saron* (1821-1822); *Bacchanterna* (1822); *Samlade Skrifter* (*Blenda; Sigurd Ring; Wisbur; Riddartornet; Torsten Fiskare*, etc.; 1824-1826).
F. Böök: *Erik Johan Stagnelius*. Stockholm, 1919.
S. Ederblad: *Studier i Stagnelius' romantik*. Stockholm, 1923.
O. Holmberg: *Sex kapitel om Stagnelius*. Stockholm, 1941.
F. Böök: *Stagnelius än en gang*. Stockholm, 1942.

1776 Andrzej Towianski, 1799-1878.
M. B. Begey: *Vita e pensiero di Andrea Towianski*. Milano, 1918.

1777 Juljusz Slowacki, 1809-1849.
Maria Stuart (1830); *Poesias* (1832-1833); *Kordian* (1833); *Balladyna* (1834); *Na Suíça* (1836); *O pai dos pestíferos em El-Arich* (1838); *Anheli* (1838); *Beatrice Cenci* (1839); *Lilla Weneda* (1839); *Três poemas* (1839); *Mazeppa* (1840); *Benjowski* (1841); *Padre Marek* (1843); *Rei Espírito* (1847).
Edição por I. Kleiner, 16 vols., Warszawa, 1924-1932.
J. Tretiak: *Juljusz Slowacki*. 2 vols. Kraków, 1904.
J. Kleiner: *Juljusz Slowacki*. 4 vols. Warszawa, 1919-1927.
T. Grabowski: *Juljusz Slowacki*. 2.ª ed. 2 vols. Kraków, 1920-1926.
W. Lednicki: *Jules Slowacki*. Paris, 1927.
S. Treugutt: *Julius Slowacki, romantic poet*. London, 1954.
M. Kridl: *The Lyric Poems of Julius Slowacki*. London, 1958.

1778 Cyprian Norwid, 1821-1883.
Promethidion (1851); *Poesias* (1863); *O piano de Chopin* (1865); *Obras* (*Quidam; Stigma; Flores brancas; Flores pretas,* etc., 1885); *Cleópatra* (publ. por Z. Przesmycki, 1905).
Edição por St. Cywinski, 8 vols. Kraków, 1912-1914.
V. Krechowiecki: *Cyprian Norwid*. 2 vols. Kraków, 1909.
F. Schoell: "Etudes sur Norwid". (In: *Europe Centrale,* 1932/XII.)
Z. Falkowski: *Cyprian Norwid*. Warszawa, 1933.
I. Garbaczewska: *Cyprian Norwid*. Warszawa, 1948.

1779 Etienne Pivert de Sénancour, 1770-1846.
Obermann (1804).
I. Merlant: *Senancour, poète, penseur religieux et publiciste, sa vie, son oeuvre, son influence*. Paris, 1907.

1780 Charles Nodier, 1783-1844.
Le peintre de Salzbourg (1803); *Jean Sbogar* (1818); *Laure Ruthwen ou Les vampires* (1820); *Smarra ou Les démons de la nuit* (1821); *Trilby* (1822); *La Fée aux miettes* (1832), etc.
M. Salomon: *Charles Nodier et le groupe romantique*. Paris, 1908.
I. Larat: *Tradition et exotisme dans l'oeuvre de Charles Nodier.* Paris, 1925.
P. G. Castex: *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Paris, 1951.

1781 Aloysius Bertrand, 1807-1841.
Gaspard de la Nuit (1842).
J. Charles-Pavie: *Aloysius Bertrand*. Paris, 1911.
C. Sprietsma: *Aloysius Bertrand, une vie romantique*. Paris, 1927.

1782 Gérard de Nerval (pseudônimo de Gérard Labrunie), 1808-1855.
La France guerrière, élégies nationales (1827); tradução de *Faust* (1828); *Odelettes* (1832-1835); *Contes et facéties* (1852); *Petits châteaux de Bohème* (1853); *Les Filles du Feu et Les Chimères* (1854); *Aurélie* (1855); *La Bohème galante* (1855); *Voyage en Orient* (1856).
Edição crítica das *Chimères* por J. Moulin, Genève, 1949.
A. Marie: *Gérard de Nerval*. Paris, 1914.
P. Audiat: *L'"Aurélie" de Gérard de Nerval*. Paris, 1926.
H. Strentz: *Gérard de Nerval, son oeuvre*. Paris, 1933.
A. Béguin: *Gérard de Nerval*. Paris, 1937.
C. Ducray: *Gérard de Nerval*. Paris, 1946.
J. Richer: *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*. Paris, 1949.
S. A. Rhodes: *Gérard de Nerval*. London, 1952.

1783 Gustavo Adolfo Bécquer, 1836-1870.
Obras (*Rimas, Leyendas, Historia de los templos de España*: publ. por R. Correa, 1871).
B. Jarnés: *La doble agonía de Bécquer*. Madrid, 1936.
J. Guillén: *La poética de Bécquer*. New York, 1943.
Dám. Alonso: "Originalidad de Bécquer". (In: *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires, 1946.)
G. M. Bertini: *La poesia di Gustavo Adolfo Bécquer*. Venezia, 1951.
E. L. King: *Gustavo Adolfo Bécquer, from Painter to Poet*. México, 1953.
J. P. Diaz: *Gustavo Adolfo Bécquer, vida y poesía*. Montevideo, 1955.

1784 Thomas De Quincey, 1785-1859.
Confessions of an English Opium Eater (1822); *On the Knocking at the gate in Macbeth* (1823); *Murder Considered as One of the Fine Arts* (1827-1839); *Klosterheim or the Masque* (1832); *The Flight of a Tartar Tribe* (1837); *Suspiria de Profundis* (1845); *The English Mail-Coach* (1849).
L. Stephen: *Hours in a Library*, vol. II, 2.ª ed. London, 1892.

E. Sackville-West: *A Flame in Sunlight. The Life and Work of Thomas de Quincey*. London, 1936.
H. A. Eaton: *Thomas De Quincey*. Oxford, 1936.

1785 Edgar Allan Poe, 1809-1849.
Tamerlane and Other Poems (1827); *Al Aaraf, Tamerlane and Minor Poems* (1829); *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1839); *The Raven and other Poems* (1845); *Tales* (1845).
G. E. Woodberry: *The Life of Edgar Allan Poe*. 2.ª ed. Boston, 1909.
H. Allen: *Israfel. The Life and Times of Edgar Allan Poe*. 2 vols. New York, 1926.
M. E. Phillips: *Edgar Allan Poe, the Man*. 2 vols. Chicago, 1926.
I. W. Krutch: *Edgar Allan Poe, a Study in Genius*. New York, 1926.
A. H. Quinn: *Edgar Allan Poe, a Critical Biography*. New York, 1941.
D. Marion: *Le méthode intellectuelle d'Edgard Poe*. Paris, 1943.
N. B. Fagin: *The Histrionic Mr. Poe*. Baltimore, 1949.
A. Colling: *Edgar Allan Poe*. Paris, 1952.
Ph. Lindsay: *The Haunted Man. A Portrait of Edgar Allan Poe*. London, 1952.
N. J. Boussoulas: *La Peur et L'Univers dans l'oeuvre d'Edgard Poe*. Paris, 1952.

1786 C. P. Cambiaire: *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York, 1927.

1787 M. Praz: *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*. Torino, 1942.

1788 James Hogg (the Ettrick Shepherd), 1770-1835.
The Queen's Wake (1813); *The private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824).
Edição das *Confessions of a Justified Sinner* por T. E. Welby, London, 1924.
H. T. Stephenson: *The Ettrick Shepherd. A Biography*. Bloomington, 1922.
A. L. Strout: *The Life and Letters of James Hogg*. Lubbock, Tex., 1946.
L. Simpson: *James Hogg, a Critical Study*. London, 1962.

1789 Joseph Sheridan Le Fanu, 1814-1873.
The House by the Church-Yard (1863); *Wylder's Hand* (1864); *Uncle Silas* (1864).
S. M. Ellis: *Wilkie Collins, Le Fanu and Others.* London, 1931.

1790 Ambrose Bierce, 1842-1914.
Tales of Soldiers and Civilians (1891), etc.
C. Mc. Williams: *Ambrose Bierce. A Biography.* New York, 1929.
C. H. Grattan: *Bitter Bierce. A Mystery of American Letters.* New York, 1929.

1791 Ric. Huch: *Ausbreitung und Verfall der Romantik.* 11.ª ed. Leipzig, 1924.
H. A. Korff: *Der Geist der Goethezeit.* IV: "Die Hochromantik". Leipzig, 1953.

1792 G. Salomon: *Das Mittelalter als Ideal der romantik.* Muenchen, 1922.

1793 Achim von Arnim, 1781-1831.
Hollins Liebesleben (1802); *Ariels Offenbarungen* (1805); *Des deutschen Knaben Wunderhorn* (com Brentano; 1805-1808); *Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores* (1809); *Halle und Jerusalem* (1811); *Isabella von Aegypten* (1812); *Die Päpstin Johanna* (1813); *Die Kronenwächter* (1817); *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau,* etc.
F. Schoenemann: *Arnims geistige Entwicklung*. Leipzig, 1912.
R. Guignard: *Achim d'Arnim.* Alger, 1936.

1794 Bettina Brentano (Bettina von Arnim), 1785-1859.
Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (1835); *Dies Buch gehört dem Koenig* (1843); *Gespräche mit Dämonen* (1852).
K. H. Strobl: *Bettina.* Bielefeld, 1906.
A. Germain: *Goethe et Bettina*. Paris, 1939.

1795 F. Luebbe: *Die Wendung vom Individualismus zur sozialen Gemeinschaft im romantischen Roman.* Berlin, 1931.

1796 Karl Lebrecht Immermann, 1796-1840.
Cardenio und Celinde (1826); *Das Trauerspiel in Tirol* (1828); *Merlin* (1832); *Die Egigonen* (1836); *Münchhausen* (1838).
A. W. Porterfield: *Immermann, a Study in German Romanticism*. New York, 1911.
H. Maync: *Karl Lebrecht Immermann*. Muenchen, 1920.
H. W. Klein: *Immermann*. Düsseldorf, 1926.

1797 J. Baxa : *Einfuehrung in die romantische Staatswissenschaft.* 2.a ed. Jena, 1931.

1798 Cf. “Origens do romantismo”, nota 1655.

1799 Friedrich von Gentz, 1764-1832.
Politisches Journal (1799); *Staatschriften,* etc. (ed. por R. Weick, 1836-1838).
E. Guglia: *Friedrich von Gentz.* Wien, 1901.

1800 Cf. “Origens do romantismo”, nota 1641.

1801 Friedrich Karl Savigny, 1779-1861.
Geschichte des römischen Rechtes im Mittelalter (1815-1831); *Vom Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung und Rechtswissenschaft* (1814).
E. Mueller: *Friedrich Karl Savigny.* Leipzig, 1907.

1802 Jakob Joseph von Görres, 1776-1848.

Die teutschen Volksbuecher (1807); *Mythengeschichte der asiatischen Welt* (1810); *Die christliche Mystik* (1836-1842); *Athanasius* (1837); etc.
W. Schellberg: *Jakob Joseph von Görres.* 2.a ed. Koeln, 1926.

1803 Antonio Rosmini-Serbati, 1797-1855.
Le cinque piaghe della Santa Chiesa (1848); *Constituzione secondo la giustizia sociale* (1848).
F. Palhoriès: *Rosmini.* Paris, 1909.

1804 Niccolò Tommaseo, 1802-1874.
Fede e Bellezza (1840); *Sull'educazione* (1846); *Dizionario estetico* (1857); *Commento a Dante* (1869); *Storia civile nella letteraria* (1872); *Poesie* (1872).
M. Lazzari: *L'anima e l'ingegno di Niccolò Tommaseo*. Milano, 1911.
A. Vesin: *Niccolò Tommaseo poeta*. Bologna, 1914.
R. Ciampini: *Vita di Niccolò Tommaseo*. Firenze, 1945.
M. Puppo: *Tommaseo*. Brescia, 1950.

1805 Alessandro Manzoni, 1785-1873.
In morte di Carlo Imbonati (1805); *Urania* (1809); *Il Conte di Carmagnola* (1820); *Il Cinque Maggio* (1822); *Adelchi* (1822); *Inni Sacri* (1824); *I Promessi sposi* (1825-1826); *Sulla morale cattolica* (1826); *La storia della colonna infame* (1840); *Del romanzo storico* (1845).
Fr. De Sanctis: *Manzoni*. *Studi e Lezioni*. *1872-1883*. (Edição por G. Gentile, Bari, 1922.)
C. De Lollis: *Alessandro Manzoni e gli storici liberali della Restaurazioni*. Bari, 1926.
A. Galletti: *Manzoni, il pensatore e il poeta*. 2 vols. Milano, 1927.
L. Tonelli: *Manzoni*. Milano, 1927.
B. Croce: *Alessandro Manzoni*. *Saggi e Discussioni*. Bari, 1930.
F. Rufini: *La vita religiosa di Alessandro Manzoni*. Bari, 1931.
A. Momigliano: *Alessandro Manzoni, la vita e la opere.* 2.ª ed. 2 vols. Messina, 1933. (5ª edição. Milano, 1952.)
A. Zottoli: *Umili e potenti nella poetica di Alessandro Manzoni.* Bari, 1934.
F. Nicolini: *Arte e storia nei "Promessi sposi"*. Milano, 1939.
L. Russo: *Personnaggi dei "Promessi sposi"*. Roma, 1946.
N. Sapegno: *L'opera di Alessandro Manzoni*. 2 vols. Roma, 1946-1947.
A. Colquhoun: *Manzoni and his Times*. London, 1954.

1806 In: *Spettatore italiano*, março de 1952.

1807 Isaac da Costa, 1798-1860.
Tijdzangen (1822); *Hagar* (1855); *De Slag bij Nieuwpoort* (1859).
W. G. C. Byvanck: *De jeugd van Isaac da Costa*. 2 vols. Leiden, 1894.

1808 Zygmunt Krasinski, 1812-1859.

Comédia não divina (1835); *Irydion* (1836); *Três pensamentos* (1840); *Noite de verão* (1841); *Antes da aurora* (1843); *Salmos do futuro* (1845-1848); *Glosa de Santa Teresa* (1852).
Edição por J. Czubek, 8 vols., Kraków, 1912.
J. Kraczko: "La poésie polonaise au XIXe siècle et le Poète anonyme." (In: *Revue des Deux Mondes*, 1862/I.)
J. Kleiner: *Zygmunt Krazinski*. 2 vols. Lwów, 1912.
St. Tarnowski: *Zygmunt Krazinski*. 2.a ed. 2 vols. Kraków, 1912.
M. M. Gardner: *The Anonymous Poet of Poland, Zygmunt Krazinski*. London, 1919.
A. Brueckner: *Zygmunt Krazinski*. Warszawa, 1927.

1809 Theodor Körner, 1791-1813.
Leyer und Schwert (1814).

1810 D. Comparetti: *Il Kalevala e la poesia tradizionale dei Finni*. Roma, 1891.
A. Anttila: *Elias Lönnrot*. Helsinki, 1945.

1811 H. Lohre: *Von Percy zum Wunderhorn*. Leipzig, 1902.

1812 *Des deutschen Knaben Wunderhorn* (publicado por Clemens Brentano e Achim von Arnim, 1805-1808). (O título, que não é bem traduzível, significa, mais ou menos: o corno mágico do menino.)
Edição por K. Bode: 2 vols., Berlin, 1918.
F. Rieser: *Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen*. Dortmund, 1907.

1813 Jacob Grimm, 1785-1863, e Wilhelm Grimm, 1786-1859.
Kinder-und Hausmärchen (1812-1815); *Deutsche Sagen* (1816-1818).
W. Scherer: *Jacob Grimm*. 2.a ed. Berlin, 1885.

1814 Peter Christen Asbjoernsen, 1812-1885, e Joergen Engebrektsen Moe, 1813-1882.
Norske Folke-Eventyr (vols. I/II, 1842-1844; vol. III, 1871); *Norske Huldreeventyr og Folkesagn* (1845-1848).
F. Grimnes: *Dikteren Moe*. Oslo, 1929.
K. Liestol: *Peter Christen Asbjoernsen. Mannen og livsverket*. Oslo, 1947.

1815 H. Nilsen: *Magnus Brostrup Landstad. Hans liv og diktning.* Oslo, 1921.

1816 Cf. nota 1842.

1817 Cf. nota 1760.

1818 Vasile Alecsandri, 1821-1890.

Poesii populare ale Romanilor (1852-1866); *Pastele* (1867); *Legende* (1871); *Dumbrava rosie* (1872).
A. Zaharia: *Alecsandri*. Bucuresti, 1919.
N. Petrescu: *Alecsandri*. Bucuresti, 1926.

1819 Antônio Gonçalves Dias, 1823-1864.
Primeiros cantos (1846); *Segundos Cantos e Sextilhas de Frei Antão* (1848); *Últimos Cantos* (1851); *Os Timbiras* (1857).
Edição por M. Bandeira, 2 vols., S. Paulo, 1944.
L. M. Pereira: *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro, 1943.

1820 František Čelakovský, 1799-1852.
Poesias populares eslavas (1822-1827); *Eco das canções russas* (1829); *Eco das canções checas* (1839); *Filosofia dos povos eslavos em provérbios* (1852).
J. Machal: *O trabalho fundamental de* Čelakovský. Praha, 1899.

1821 Karel Jaromir Erben, 1811-1870.
As canções nacionais da Boêmia (1842-1845); *Ramalhete de flores* (1853); *Cem contos de fadas eslavos* (1865).
V. Brandl: *A obra de Karel Jaromir Erben*. Brno, 1887.

1822 Franz Prešeren, 1800-1849.
Poesias (publ. por I. Stritar, 1866).
F. Kidric: *Franz Prešeren*. 2 vols. Ljubljana, 1936-1938.

1823 L. Stojanović: *A vida de Vuk Karadži*ć. Beograd, 1924.

1824 D. Subotić: *Yugoslav Popular Ballads, their Origin and Development*. Cambridge, 1932.

1825 Alexander Vassiljevitch Kolzov, 1809-1842.
Poesias (1835).
A. Schalfejev: *A poesia popular de Kolzov e a poesia popular russa*. Moscou, 1910.

1826 Petr Vassilievitch Kireievski, 1808-1856.
M. Gerschenson: *Petr Vassilievitch Kireievski. Vida e Canções.* Moscou, 1911.

1827 Peter II Petrović Njegoš, 1813-1851.
A Luz do Microcosmo (1845); *Gorski Vijenac* (1847).
G. Mašanović-Jangousky: *Pierre II Petrovitch Niegos, poète et philosophe*. Paris, 1931.

1828 Wilhelm Meinhold, 1797-1851.
Die Bernsteinhexe (1843).
K. Tranmer: *Wilhelm Meinhold als Romanschriftsteller*. Wuerzburg, 1923.

1829 Vačlav Hanka, 1791-1861.
Manuscrito de Königinhof (1817); *Manuscrito de Grünberg* (1818).
I. Gebauer: "Unechtheit der Königinhofer und Grünberger Handschrift". (In: *Archiv fuer slavische Philologie.* X/XI, 1887-1888.)
F. M. Bartok: *Os manuscritos de Königinhof e Grünberg*. Praha, 1946.

1830 J. Pfitzner: "Herder und die Slaven". (In: *Zeitscrift fuer osteuropaeische Gerschichte,* 1927/ II-IV.)

1831 Jan Kollar, 1793-1852.
Slavý Dcera (1824-1832); *Ueber die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen der slavischen Nation* (1837).

M. Murko: *Die deutschen Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik*. Graz, 1897.
J. Jakubec: *Literatura česka*. Vol. II. 2.a ed. Praha, 1913.
A. Mraz: *Jan Kollar. Estudo literário*. Praha, 1952.

1832 Th. G. Masaryk: *Russland und Europa. Zur russischen Geschichts-und Religionsphilosophie*. Vol. I. Jena, 1913.
G. Smolic: "Westler und Slawophile in der neueren Forschung". (In: *Zeitschrift fuer slavische Philologie*, IX/X. 1932-1933.)

1833 V. Liaskovski: *Os irmãos Kireievski. Sua vida e seus trabalhos*. Petersburgo, 1899.

1834 Alexis Stepanovitch Khomiakov, 1804-1860.
L'Eglise latine et le protestantisme au point de vue de l'Eglise d'Orient (1858); *Poesias* (1844-1859).
V. Z. Zavitnevitch: *Alexis Stepanovitch Khomiakov*. 2 vols. Kiev, 1902-1913.
N. Berdiaiev: *Alexis Stepanovitch Khomiakov*. Moscou, 1912.
E. Ehrenberg: *Oestliches Christentum*. Vol. I. Muenchen, 1923.
A. Gratieux: *A. S. Khomiakov et le mouvement slavophile*. Paris, 1939.

1835 Sergei Timofeievitch Aksakov, 1791-1859.
Crônica de família (1856); *A infância de Bagrov* (1858).
V. Ostrogorski: *Sergei Aksakov*. Moscou, 1891.
V. F. Savadnik: "Sergei Timofeievitch Aksakov". (In: *História da Literatura Russa no Século XIX*, edit. por D. N. Ovsianiko-Kulikovski, vol. III. Moscou, 1912.)
D. S. Mirsky: Introdução da tradução inglesa da *Crônica de família*, por M. C. Beverley. London, 1924.

1836 Ernst Moritz Arndt, 1769-1860.
Der Geist der Zeit (1806-1818).
K. Leese: "Arndt". (In: *Die Krisis und Wende des christlichen Geistes*. Berlin, 1932.)

1837 Cf. nota 1759.

1838 Esaias Tegner, 1782-1846.
Nattvardsbarnen (1820); *Axel* (1822); *Frithjofs-Saga* (1825); *Kronbruden* (1827); *Samlade dikter* (1828).
G. Brandes: *Esaias Tegnér*. Kjoebenhavn, 1876.
G. Rudberg: *Tegnér, humanisten och hellenisten*. Stockholm, 1930.
F. Böök: *Esaias Tegnér*. 3 vols. Stockholm, 1946-1947.

1839 Adolph Wilhelm Schack von Saffeldt, 1769-1826.
Digte (1803-1808).
G. Brandes: "Schack von Staffeldt". (In: *Danske Digtere*. Kjoebenhavn, 1877.)
H. Strangerup: *Schack von Staffeldt*. Kjoebenhavn, 1940.

1840 Adam Oehlenschlaeger, 1779-1850.
Guldhornene (1802); *Digte* (1803); *Aladdin* (1805); *Hakon Jarl* (1805); *Nordiske Digte* (1807); *Baldur hin Gode* (1808); *Thors rejse til Jotunhejm* (1808); *Palnatoke* (1809); *Axel og Valbog* (1810); *Correggio* (1811); *Digtninger* (1811-1813); *Stärkodder* (1812); *Helge* (1814); *Hagbarth og Signe* (1815); *Erik og Abel* (1820); *Väringerne i Miklagaard* (1826); *Hrolf Krake* (1828); *Oervarodds Saga* (1841); *Dina* (1842); *Amleth* (1846).
V. Andersen: *Adam Oehlenschlaeger*. 3 vols. Kjoebenhavn, 1899-1900.
I. Falbe-Hansen: *Oehlenschlaeger's nordiske Digtning*. Kjoebenhavn, 1921.
V. Madsen: *Adam Oehlenschlaeger*. Kjoebenhavn, 1929.

1841 Christian Hvid Bredahl, 1784-1860.
Dramatiske Scenen (1819-1833).
G. Brandes: "Bredahl". (In: *Danske Digtere*. Kjoebenhavn, 1877.)
O. Thyregod: *Christian Bredahl*. Kjoebenhavn, 1918.

1842 Nikolai Frederik Severin Grundtvig, 1783-1872.
Nordens Mythologi (1808); *Optrin af Kämplivets Undergang i Nord* (1809); *Optrin af Norners og Asers Kamp* (1811); *Christelige Praedikener* (1827-1830); *Sangvaerk til den danske Kirke* (1837-1841); *Christenhedens Syvstjaernet* (1860).
F. Roenning: *Nicolai Frederik Severin Grundtvig*. 4 vols. Kjoebenhavn, 1907-1914.
M. Holmstroem: *Nikolai Frederik Severin Grundtvig*. Upsala, 1917.
J. Monrad: *Nikolai Frederik Severin Grundtvig*. Kjoebenhavn, 1933.

1843 Steen Steensen Blicher, 1782-1848.
Digte (1814); *Praesten i Vejlby* (1829); *Hoestferierne* (1841); *En Bindstouw* (1842).
J. Aakjaer: *Steen Steensen Blicher Livstragedie*. 3 vols. Kjoebenhavn, 1903-1906.
J. Norvig: *Blicher. Hans Liv og Vaerker*. Kjoebenhavn, 1943.

1844 Carsten Hauch, 1790-1872.

Hamadryaden (1824-1825); *Tiberius* (1828); *Vilhelm Zabern* (1834); *Guldmageren* (1836); *En polsk familie* (1839); *Soestrene paa Kinnekullen* (1849); *Robert Fulton* (1853); *Valdemar Seir* (1862).
K. Galster: *Carsten Hauch's Barndom og Ungdom*. Kjoebenhavn, 1930.
K. Galster: *Carsten Hauch's Manddom og Alderdom*. Kjoebenhavn, 1935.

1845 Andreas Munch, 1811-1884.
Donna Clara (1840); *Sorg og Troest* (1850); *En Aften paa Giske* (1855); *Hertug Skule* (1864).
J. Knudsen: *Andreas Munch og samtidens norske sprogstrev*. Oslo, 1923.

1846 Johan Ludvig Heiberg, 1791-1860.
Om Vaudevillen (1826); *Et eventyr i Rosenborghave* (1827); *Elverhöj* (1828); *De Danske i Paris* (1833); *En Själ efter Döden* (1841); *Nye Digte* (1841).
G. Brandes: "Heiberg". (In: *Danske Digtere*, Kjoebenhavn, 1877.)
J. Clausen: *Kulturhistoriske studier over Heiberg's vaudeviller*. Kjoebenhavn, 1891.
M. Borup: *Johan Ludvig Heiberg*. 3 vols. Kjoebenhavn, 1947-1949.

1847 Henrik Hertz, 1797-1870.
Svend Dyrings Hus (1837); *Kong Renés Datter* (1845).
H. Kyrre: *Henrik Hertz. Liv og digtning*. Kjoebenhavn, 1916.

1848 Cf. nota 1711.

1849 Cf. "Origens do romantismo", nota 1676.

1850 Eduard Mörike, 1804-1875.
Maler Nolten (1832); *Gedichte* (1838); *Idylle vom Bodensee* (1846); *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855); *Tradução de Teócrito* (1855).
H. Maync: *Eduard Mörike, sein Leben und Dichten*. Stuttgart, 1927.
B. von Wiese: *Eduard Mörike*. Tuebingen, 1950.
H. Meyer: *Eduard Mörike im Spiegel seiner Dichtung*. Stuttgart, 1950.

1851 W. Bietak: *Das Lebensgefühl des Biedermeier*. Wien, 1931.
P. Kluckhohn: "Der Biedermeier als literarischer Begriff". (In: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, IX, 1931; XIII, 1935.)

1852 J. W. Nagl e J. Zeidler: *Deutsch-oesterreichische Literaturgeschichte*. Vols. I-II. Wien, 1899-1910.

1853 Franz Grillparzer, 1791-1872.
Die Ahnfrau (1817); *Sappho* (1818); *Das goldene Vlies* (1820); *König Ottokars Glueck und Ende* (1825); *Ein treuer Diener seines Herrn* (1828); *Des Meeres und der Liebe*

Wellen (1831); *Der Traum ein Leben* (1834); *Weh' dem, der lügt* (1838); *Der arme Spielmann* (1848); *Sämtliche Werke* (1872); (as obras precedentes, e: *Libussa; Die Jüdin von Toledo; Esther; Ein Bruderzwist im Hause Habsburg; Epigramme,* etc.)
Edição crítica por A. Sauer, St. Hock e outros, 32 vols., Wien, 1909-1937.
A. Ehrhard: *Franz Grillparzer*. Paris, 1900.
J. Volkelt: *Grillparzer als Dichter des Tragischen*. 2.a ed. Muenchen, 1909.
E. Alker: *Grillparzer*. Marburg, 1930.
E. Reich: *Grillparzer Dramen*. 4.a ed. Wien, 1938.
D. Yates: *Grillparzer. A Critical Biography*, vol. I. Oxford, 1946.
E. Fisher: *Franz Grillparzer*. Wien, 1948.
E. Hock: *Franz Grillparzer. Besinnung auf Humanität*. Hamburg, 1949.
G. Baumann: *Franz Grillparzer, sein Werk und das österreichische Wesen*. Freiburg, 1954.

1854 O. Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomoedie*. Wien, 1952.

1855 Ferdinand Raimund, 1790-1836.
Der Bauer als Millionär (1826); *Alpenkönig und Menschenfeind* (1828); *Der Verschwender* (1833); etc.
A. Farinelli: *Grillparzer und Raimund*. Leipzig, 1897.
A. Moeller: *Ferdinand Raimund*. Graz, 1923.
K. Vancsa: *Ferdinand Raimund, ein Dichter des Biedermeier*. Innsbruck, 1936.
H. Kindermann: *Raimund*. Wien, 1940.

1856 Johann Nestroy, 1801-1862.
Der böse Geist Lumpazivagabundus (1833); *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835); *Das Haus der Temperamente* (1837); *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* (1839); *Einen Jux will er sich machen* (1842); *Der Zerrissene* (1844); *Die Freiheit in Krähwinkel* (1848); *Judith und Holofernes* (1849); etc., etc.
Edição por O. Rommel e F. Bruckner, 15 vols., Wien, 1924-1930.
K. Kraus: *Nestroy und die Nachwelt*. Wien, 1912.
O. Rommel: *Nestroy und das Wiener Volksstück*. (Vol. XV da edição citada.)
O. Forst de Battaglia: *Johann Nestroy, Abschätzer der Menschen, Magier des Wortes*. Leipzig, 1932.
F. H. Mautner: *Nestroy und seine Kunst*. Wien, 1937.

1857 Adalbert Stifter, 1805-1868.
Studien (1844-1850); *Bunte Steine* (1852); *Nachsommer* (1857); *Witiko* (1865-1867).
H. Bahr: *Adalbert Stifter*. Wien, 1919.
A. Grolman: *Stifters Romane*. Muenchen, 1926.
J. Bindtner: *Adalbert Stifter*. Wien, 1928.
E. Lunding: *Adalbert Stifter*. Kjoebenhavn, 1946.
E. A. Blackall: *Adalbert Stifter*. Cambridge, 1948.
F. Michels: *Adalbert Stifter, Leben, Werke und Wirken*. Freiburg, 1949.

H. Kunisch: *Adalbert Stifter. Mensch und Wirklichkeit*. Berlin, 1950.
E. Staiger: *Adalbert Stifter als Dichter der Ehrfurcht*. Zuerich, 1952.

1858 Fedor Ivanovitch Tiutchev, 1803-1873.
Poesias (1854-1868).
Edições por V. I. Brussov, Petersburgo, 1900, e por D. D. Blagoj, 2 vols., Moscou, 1933.
D. D. Jazykov: *Tiutchev, seu espírito e sua poesia*. Moscou, 1904.
J. I. Aichenwald: "Tiutchev". (In: *Silhuetas russas.* Moscou, 1908.)
S. Frank: "Das Komische Gefühl in Tiutchevs Dichtungen". (In: *Zeitschrift für slavische Philologie*, III, 1926.)
D. Stremukov: *La poésie et l'idéologie de Tiutchev*. Paris, 1935.
K. Pigarev: *Zign i tvorchtchev Tiutcheva*. Moscou, 1962.

1859 Emil Aarestrup, 1800-1856.
Digte (1838-1863).
G. Brandes: "Aarestrup". (In: *Aesthetiske Studier*. Kjoebenhavn, 1868.)
H. Brix: *Emil Aarestrup*. Kjoebenhavn, 1952.

1860 Charles Lamb, 1775-1834.
Tales from Shakespeare (1807); *Specimens of English Dramatic Poets who lived about the time of Shakespeare* (1808); *Essays of Elia* (1823-1833).
I. Derocquigny: *Charles Lamb*. Lille, 1904.
W. Jerrold: *Charles Lamb*. London, 1905.
E. Jerrold: *Charles Lamb. and His Contemporaries.* Cambridge, 1933.
A. C. Ward: *The Frolic and the Gente*. London, 1934.
J. L. May: *Charles Lamb a Study*. London, 1934.
K. Anthony: *The Lambs. A Story of Pre-Victorian England*. New York, 1945.

1861 John Keats, 1795-1821.
Poems (1817); *Endymion* (1818); *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and Other Poems* (1820); *Letters and Literary Remains* (1848).
Edição das poesias por H. W. Garrod, Oxford, 1939.
C. D. Thorpe: *The Mind of Keats*. Oxford, 1926.
H. W. Garrod: *Keats*. Oxford, 1926.
H. W. Murry: *Studies in Keats*. Oxford, 1930.
M. R. Rodley: *Keats' Craftmanship*. Oxford, 1933.
B. I. Evans: *Keats*. London, 1934.
C. L. Finney: *The Evolution of Keats' Poetry*. 2 vols. Cambridge, Mass., 1936.
L. J. Zillman: *John Keats and the Sonnet Tradition*. Los Angeles, 1940.
W. J. Bate: *The Stylistical Development of Keats*. New York, 1945.
E. R. Wasserman: *The Finer Tone. Keats' Major Poems*. London, 1953.
R. Gittings: *The Mask of Keats*. London, 1956.
M. Renzulli: *John Keats, l´uomo e il poeta*. Roma, 1956.
B. Blackstone: *The Consecrated Urn. An Interpretation of Keats*. London, 1959.

1862 Thomas Lovell Beddoes, 1803-1849.
Death's Jest Book or the Fool's Tragedy (1850); *Poems* (inclui os fragmentos dramáticos *Torrismond* e *The Last Man*; 1851).
R. H. Snow: *Thomas Lovell Beddoes. Eccentric and Poet*. New York, 1928.
H. W. Donner: *Thomas Lovell Beddoes. The Making of a Poet*. Oxford, 1935.

1863 Nicolaas Beets, 1814-1903.
Camera obscura (1839-1851).
J. Dyserinck: *Nicolaas Beets*. Harlem, 1903.
G. Van Rijn e J. J. Deetman: *Nicolaas Beets*. 3 vols. Rotterdam, 1911-1916.

1864 José Somoza, 1781-1852.
Artículos en prosa (1842).
Edição (com estudo) por J. R. Lomba. Madrid, 1904.

1865 Ramón de Mesonero Romanos, 1803-1882.
Panorama matritense (1832-1835); *Escenas matritenses* (1836-1842); *Tipos y Caracteres* (1843-1862); *Memórias de un setentón, natural y vecino de Madrid* (1880).
J. Olemedilla y Puig: *Bosquejo biográfico del popular escritor de costumbres don Ramón de Mesonero Romanos*. Madrid, 1889.
J. R. Lomba: "Costumbristas españoles de la primera mitad del siglo XIX". (In: *Cuatro estudios en torno a Larra*. Madrid, 1936.)

1866 Serafín Estébanez Calderón, 1799-1867.
Escenas andaluzas (1847).
A. Cánovas del Castillo: *El Solitario y su tiempo*. 2 vols. Madrid, 1883.

1867 Fernán Caballero (Cecilia Boehl de Faber), 1796-1877.
La Gaviota (1849); *Cuadros de costumbres populares andaluces* (1862).
L. Coloma: *Recuerdos de Férnan Caballero*. Bilbao, 1910.
B. Croce: "Fernán Caballero". (In: *Poesia e non poesia*. 2.a ed. Bari, 1936.)
M. Baquero: *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, 1950.

1868 Rodolphe Toepffer, 1799-1846.
Nouvelles genevoises (1840).
P. Courthion: *Genève ou Le portrait de Toepffer*. Paris, 1936.

1869 Carlo Porta, 1776-1821.
Poesie milanesi (1827).
A. Momigliano: *L'opera di Carlo Porta.* Città di Castello, 1909. (2.a edição, 1923.)

1870 Giuseppe Gioachino Belli, 1791-1863.

Edições dos sonetos por L. Morandi, 3 vols., 1889 (reimpressão completada, 3 vols., Roma, 1923-1924), e por G. Vigolo, 3 vols., Milano, 1952.
E. Bovet: *Le peuple de Rome vers 1840 d'après les sonnets en dialecte transtéverin de Giuseppe Gioachino Belli*. Neuchâtel, 1896.
F. Clementi: *Roma papale nei sonetti di Giuseppe Gioachino Belli*. Roma, 1925.
El. Clark: "G. G. Belli, roman poet". (In: *Rome and a Villa*. New York, 1952.)
G. Vigolo: *Genio del Belli*. 2 vols. Firenze, 1963.

1871 José Fernández de Lizardi, 1776-1827.
El Periquillo Sarniento (1816); *La Quijotita y su prima* (1818).
I. R. Spell: *The Life and Works of José Fernández de Lizardi*. Philadelphia, 1931.
L. González Obregón: *Novelistas mexicanos: José Fernández de Lizardi*. 2.a ed. México, 1938.
P. Radin: *The Opponents and Friends of Lizardi*. San Francisco, 1939.

1872 Manuel Antônio de Almeida, 1830-1861.
Memórias de um Sargento de Milícias (1855).
Edição (com estudo de Mário de Andrade), S. Paulo, 1941.
Marques Rebelo: *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. Rio de Janeiro, 1943.

1873 J. R. Lomba: "Costumbristas españoles de la primera mitad del siglo XIX". (In: *Cuatro estudios en torno a Larra*. Madrid, 1936.)

1874 Mariano José de Larra, 1809-1837.
Colección de artículos dramáticos, literários, políticos y de costumbres (1832-1837).
Azorín: *Rivas y Larra*. Madrid, 1916.
E. Mc Guire: *A Study of the Writings of don Mariano José de Larra*. Berkeley, 1918.
Carmen de Burgos (Colombina): *Fígaro*. Madrid, 1919.
M. de Almagro San Martín: *Mariano José de Larra, su tiempo y su obra.*
J. L. Varela: "Larra y nuestro tiempo". (*Cuadernos Hispanoamericanos*, dec. 1960 – jan. 1961.)

1875 G. Brandes: "Oehlenschlaegers Aladdin". (In: *Mennesker og Vaerker.* Kjoebenhavn, 1883.)

1876 Hans Christian Andersen, 1805-1875.
Improvisatoren (1835); *O. T.* (1836); *Kun en Spillemand* (1837); *Eventyr og Historier* (1835-1837; 1845; 1847-1848; 1852-1862; 1871-1872); *Billedbog uden Billeder* (1840); *Mit Lyvs Eventyr* (1855).
Edição crítica dos *Eventyr* por H. Brix e A. Jensen, 5 vols., Kjoebenhavn, 1919.
R. N. Bain: *Hans Christian Andersen, a Biography*. London, 1895.
V. Schmitz: *Andersens Märchendichtung*. Leipzig, 1925.
P. Rubow: *Hans Christian Andersens Eventyr*. Kjoebenhavn, 1927.
H. Helweg: *Andersen, en psikiatrisk studie*. Kjoebenhavn, 1927.
S. Larsen: *Hans Christian Andersen*. Kjoebenhavn, 1949.

E.Bredsdorff: *Hans Christian Andersen og Charles Dickens*. Kjoebenhavn, 1952.

1877 Meier Aaron Goldschmidt, 1819-1887.
En Jöde (1845); *Fortaellinger* (1846); *Hjemloes* (1857); *Ravnen* (1867); *Livs Erindringer* (1877).
G. Brandes: *Goldschmidt*. Kjoebenhavn, 1900.
H. Kyrre: *Meier Goldschmidt*. 2 vols. Kjoebenhavn, 1919.

1878 Sören Kierkegaard, 1813-1855.
Om begrebet ironi (1841); *Enten-Eller* (1843); *Frygt og Bäven* (sob o pseudônimo Johannes de Silentio, 1843); *Gjentagelser* (sob o pseudônimo Constantin Constantius, 1843); *Opbyggelige Taler* (1843-1844); *Filosofisk Smuler* (sob o pseudônimo Johannes Climacus, 1844); *Begrebet Angst* (sob o pseudônimo Virgilius Hafniensis, 1844); *Stadier paa Livets Vei* (sob o pseudônimo Hilarius Bogbinder, 1845); *Tre Taler* (1845); *Afsluttende udvidenskabelige Efterskrift* (sob o pseudônimo Johannes Climacus, 1846); *Kristelige Taler* (1847); *Taler ved Altargangen* (1848-1849, 1851-1852); *Sygdommen til Doeden* (sob o pseudônimo Anti-Climacus, 1849); *Indoevelse i Christendom* (1850); *Ojeblikket* (1855).
T. Bohlin: *Sören Kierkegaard*. Stockholm, 1918.
P. A. Heiberg: *Sören Kierkegaard religioese Udvikling*. Kjoebenhavn, 1925.
E. Geismar: *Sören Kierkegaard*. 2 vols., Kjoebenhavn, 1926-1928.
F. A. Voigt: *Kierkegaard im Kampf mit der Romantik, der Theologie und der Kirche*. Leipzig, 1928.
A. Vetter: *Frömmigkeit als Leidenschaft*. Leipzig, 1928.
H. Diem: *Philosophie und Christentum bei Sören Kierkegaard*. Berlin, 1929.
M. Thust: *Sören Kierkegaard, der Dichter des Religioesen*. Berlin, 1931.
L. Chestov: *Kierkegaard et la philosophie existentielle*. Paris, 1936.
J. Wahl: *Études Kierkegaardiennes*. Paris, 1938.
W. Lowrie: *Sören Kierkegaard*. Princeton, 1938.
J. E. Hohlenberg: *Sören Kierkegaard*. New York, 1954.

1879 Nikolai Alexeivitch Polevoi, 1796-1846.
Parescha (1840); *História do Povo Russo* (1829-1833).

1880 Peter Jakovlevitch Tchaadaiev, 1793-1856.
Lettres Philosophiques (1836); *Apologie d'un fou* (1837).
M. Gerschenson: *Peter Jakovlevitch Tchaadaiev. A Sua Vida e o Seu Pensamento*. Petersburgo, 1908.
Ch. Quénet: *Tchaadaiev et les "Lettres philosophiques"*. Paris, 1931.

1881 Karel Havliček, 1821-1856.
Elegias tirolenses (publ. 1868); *Epigramas* (publ. 1870); *O batismo de Santo Vladimir* (publ. 1877).
Edição por L. Quis e J. Jakubec, 3 vols., Praha, 1906-1907.

Th. G. Masaryk: *Karel Havliček*, 3.a ed. Praha, 1920.
E. Chalupny: *Havliček*. 3.a ed. Praha, 1930.
K. Nosovsky: *Karel Havliček*. Praha, 1932.

1882 Vissarion Grigorovitch Bielinski, 1810-1848.

Sonhos literários (1834); *Razão e Paixão* (1839); *Vida do poeta Kolsov* (1844); *Estudo sobre as obras de Polevoi* (1846); *Panorama da literatura russa em 1846* (1847); etc.

A. N. Pypin: *Vida e cartas de Vissarion Grigorovitch Bielinski*. 2 vols. 2.a ed. Petersburgo, 1908.
A. Grigorjev: *Bielinski e o critério negativo na literatura*. Moscou, 1915.
N. O. Lerner: *Bielinski*. Berlin, 1922.
P. Lebedev-Poliansky: *Vissarion Grigorovitch Bielinski*. Moscou, 1945.
H. E. Bowman: *Vissarion Grigorovitch Bielinski. A Study in the Origins of Social Cristicism in Russia*. Cambridge, Mass., 1955.

1883 Nicolai Vassiljevitch Gogol, 1809-1852.

Noites na fazenda perto de Dikanka (1831-1832); *Taras Bulba* (1834); *Mirgorod* (1835); *Arabescos* (1835); *O capote* (1835); *O inspetor-geral* (1836); *O nariz* (1836); *Contos petersburguenses* (1836); *Almas mortas* (1842); *O retrato* (1842); *Escolha da correspondência com amigos* (1846).

D. S. Merejkovski: *Gogol e o Diabo*. Petersburgo, 1906.
R. Loewenthal: *Gogol*. Berlin, 1911.
O. Kaus: *Der Fall Gogol*. Berlin, 1912.
N. A. Kotljarevski: *Gogol*. 4.a edição. Petersburgo, 1915.
B. Eichenbaum: “Como foi feito o ‘Capote’”. (In: *Poetika*. Petersburg, 1919.)
M. Theiss: *Nikolai Vassiljevitch Gogol und seine Buehnenwerke*. Leipzig, 1922.
V. V. Vinogradov: *Gogol e o Naturalismo*. Leningrad, 1925.
J. Lavrin: *Gogol*. London, 1926. (2.a edição, 1952.)
B. Schloezer: *Gogol*. Paris, 1932.
A. Biely: *A mestria de Gogol*. Moscou, 1934.
Vl. Nabokov: *Gogol*. Norfolk, Conn., 1942.
N. V. Vodowzov: *Nikolai Vassiljevitch Gogol*. Moscou, 1945.
J. Lavrin: *Gogol*. 2.a edição. London, 1952.
V. Setchkaroff: *Gogol, his Life and Works*. London, 1965.

Capítulo III

ROMANTISMOS EM OPOSIÇÃO

TRÊS poetas ingleses dominaram a literatura europeia da primeira metade do século XIX: Shakespeare, Scott e Byron. A influência de Shakespeare foi mais permanente e a de Scott mais extensa, sem exagero, que nunca um poeta impressionou tanto os seus contemporâneos como Lord excêntrico. Byron apareceu como um meteoro; e desapareceu como um meteoro.

Em certo dia do ano de 1812, Byron[1884], até então um poetastro de versos classicistas, maltratado pela crítica, "acordou e encontrou-se famoso": saíram na véspera os dois primeiros cantos de *Childe Harold's Pilgrimage*; e a longa meditação poética sobre uma viagem através da Espanha, Grécia e Albânia, com descrições magníficas das paisagens mediterrâneas, com o "eu" melancólico, revoltado e misterioso do poeta no centro, encantou a Inglaterra e a Europa inteira. Entre 1812 e 1819 saíram onze edições do poema, acompanhadas de três edições em francês e cinco edições em alemão; das traduções para outras línguas, a sueca e a polonesa eram das primeiras. A continuação do poema confirmou o sucesso literário e, ainda mais, o sucesso pessoal. Nos poemas narrativos que se passam nas ilhas gregas do Mediterrâneo – *The Giauor*, *The Corsair*, *Lara* – sempre volta o personagem de um herói de passado desconhecido, lutando contra a melancolia funesta, talvez consequência de um crime misterioso ao qual só se alude, desgraçando toda gente e sobretudo a mulher amada, e

desaparecendo como aparecera. No sombrio drama lírico *Manfred*, o herói poético e sinistro vai para o Inferno. Não era difícil identificar esse personagem com o próprio poeta; e ninguém se admirou quando em *Cain* se levantaram acusações luciféricas contra o criador e o seu Universo. Byron, que sabia a fundo a arte de "se mettre-en-scène", fez muito para manter a auréola lendária em torno de sua cabeça bela e pálida de um nobre Lord, rebelde contra as convenções morais da sua terra, excluído da sociedade humana por um crime misterioso, perpetrado no passado – falava-se de relações incestuosas com sua meio-irmã. O divórcio repentino, exigido por *lady* Byron, pareceu confirmar os boatos. Desde então, o poeta viveu na Itália, entregando-se a orgias fabulosas que roubaram o sono às mulheres da Europa inteira. Mais uma vez, a sátira mordaz e às vezes obscenas do poema *Don Juan* encantou a todos, justamente porque fortaleceu aquela fama de devasso ilustre. Mas também já se soube do amor romântico do Lord à bela condessa Teresa Guiccioli, dos seus nobres esforços em favor da liberdade dos italianos; enfim, o grande melancólico encontrou a saída do seu desespero na ação generosa: armou uma expedição militar para ajudar a guerra da libertação dos gregos contra os turcos; e morreu como um herói. Nunca um poeta foi mais famoso do que Byron; mas como um meteoro aparecera essa glória, e como um meteoro desapareceu. Byron continua um dos nomes mais célebres da literatura universal; mas não continua lido. Os volumes das suas obras completas, raramente abertos, empoeiram-se nas estantes.

De início, a repercussão de Byron foi diferente na Inglaterra e na Europa continental. Os ingleses assustaram-se da "depravação moral" do Lord, contra o qual se levantou uma verdadeira revolta do notório "cant" inglês; mas admiravam-lhe tanto a poesia que os poetas mais diferentes, os Shelley, Keats, Tennyson, Browing lhe sacrificaram, embora sem adotar seu estilo. No Continente deu-se antes o contrário: os inúmeros byronianos franceses, alemães, italianos, espanhóis, poloneses são, todos eles, desesperados, pessimistas ou ironistas como o Lord, imitando-lhe os gestos poéticos; pois ninguém se indignou moralmente. Para a Europa toda, fora da Inglaterra, criou Byron um novo tipo de poeta, até um novo tipo de homem, admiradíssimo e imitadíssimo. Com o tempo inverteu-se tudo isso. Os ingleses perdoaram ao homem Byron, incluindo-o entre os grandes

excêntricos de que a nação produziu tantos exemplares magníficos. Mas esqueceram-lhe a poesia. Na poesia inglesa moderna e atual não há o mínimo vestígio da sua influência. Quando se discute sobre valores poéticos, o seu nome nunca é mencionado, senão às vezes para denunciar a falsa celebridade de um poeta de segunda ordem. Os europeus do Continente já não estão impressionados pela atitude de Byron: a melancolia patética e a devassidão desesperada nos parecem, a nós outros, falsidades do tempo romântico dos nossos bisavós, já ligeiramente ridículas. Em compensação, embora as obras de Byron já não continuem lidas, conservaram a fama. Na França, na Alemanha, Byron é sempre citado ao lado de Shakespeare, o que nenhum inglês admite.

A releitura não dá resultado tão desfavorável. Os dois primeiros cantos de *Childe Harold* já empalideceram; mas as descrições do Mediterrâneo em *Giaour*, *Corsair*, *Lara* ainda podem impressionar, mesmo quando os enredos se revelaram pueris e falsos. Alguns outros poemas, menos pretensiosos, com *Parisina*, *The Prisoner of Chillon* e *Mazeppa* são sensivelmente superiores. Ninguém que esteve na Itália esquecerá as descrições de Veneza, Ferrara, Florença e Roma no Canto IV de *Childe Harold's Pilgrimage*. A atmosfera sinistra de *Manfred*, a eloquência de *Cain*, o espírito brilhante de *Don Juan* revelam a multiformidade de um grande poeta. Se os ingleses não querem admitir isso, seria apenas efeito daqueles preconceitos hipócritas contra o nobre pecador. Os ingleses, porém, negam isso peremptoriamente. Alegam outra explicação. A poesia inglesa autêntica consiste na reprodução de visões emocionais pela música verbal; e Byron está fora dessa tradição. Na obra inteira de Byron não se encontra peça alguma de lirismo puro; sempre se voltou para a poesia narrativa, na qual, aliás, os assuntos românticos não chegam a esconder a qualidade do verbo byroniano: é classicista. Byron preferia o *heroic couplet* de Pope; e pertence realmente à escola de Pope, do qual foi grande admirador. *Don Juan* é um poema herói-cômico, no estilo e no espírito do século XVIII. Os românticos autênticos, Wordsworth, Coleridge, restauraram a poesia inglesa; Byron atacou-os ferozmente, chamando a Pope "the most faultless of poets". Mas se Byron fosse pelo menos um grande classicista! Como todos eles, era em primeira linha poeta descritivo; as suas descrições, realmente magníficas, constituem porém meros episódios, insertos numa corrente de versos sem

visão ou emoção poéticas; e o próprio Byron definiu a sua poesia como "a string of passages", quer dizer, sem coerência. Sobretudo *Childe Harold's Pilgrimage* é uma espécie de Baedeker poético do Mediterrâneo, incoerente e desigual; *Don Juan*, uma série de episódios espirituosos; *Manfred*, antes a cena final de um drama do que um drama. A Byron falta a qualidade máxima dos classicistas: a capacidade de construir. Por isso, a vaga dos anos de 1920, revalorizando o classicista Pope, não produziu uma revalorização de Byron. Só ultimamente se admite que os poemas satíricos, *Don Juan* sobretudo, são obras-primas de um artista do verso. Mas a poesia é mais do que isso. A inteligência poética de Byron não se eleva acima do nível do lugar-comum descritivo e melancólico dos ossianistas. Não nos transmite uma visão da vida ou do Universo, mas só uma representação retórica, às vezes bombástica, da sua própria pessoa. Salve-se a poesia satírica de Byron; condenou-se sem apelação sua poesia pseudorromântica. Bem disse Swinburne, ele mesmo tão perto da eloquência de Byron: "Byron was supreme in his turn – a king by truly divine right, but in a province outside the proper domain of absolute poetry."

Byron não é propriamente classicista nem propriamente romântico. É um classicista, contaminado pelo romantismo. Romântica só é a sua personalidade, na qual há muito Rousseau e mais Chateaubriand. É uma encarnação de René. É um romântico que só se sabia exprimir em versos classicistas, assim como Alfieri fora um pré-romântico, só capaz e exprimir-se em tragédias classicistas; e ambos eram aristocratas rebeldes. Como poeta descritivo, fortemente ossiânico, Byron completou a obra do pré-romantismo, ampliando os horizontes poéticos, conquistando as paisagens da Espanha, Itália, Suíça, Grécia para a poesia que Wordsworth pretendera reduzir ao distrito dos lagos. Como aristocrata rebelde, criou um novo tipo de homem, o individualista magnífico, lançando o desafio à sociedade e até a Deus. Pela primeira vez na história, um poeta saiu para invocar o Diabo e lutar pela liberdade dos povos. Byron é o primeiro satanista e o primeiro poeta da revolução. Um epígono, criando na Europa uma nova atmosfera poética.

A repercussão de Byron na Europa foi imensa[1885]. Na época do "Biedermeier", de opressão policial, vida pública inexistente, esteticismo retirado e vago, romantismo aburguesado, Byron parecia encarnar na sua

pessoa os sentimentos abismais e os ideais generosos do romantismo autêntico. Na França[1886], Nodier escreveu o prefácio das traduções que Amédée Pichot e Eusèbe de Salle publicaram entre 1814 e 1820. Lamartine formou nos moldes de Byron sua própria personalidade poética de aristocrata melancólico que cantou *Le Lac*, *Le vallon* e *L'Isolement* e imitou-lhe em *La chute d'un ange* a poesia cósmica; Hugo entusiasmava-se, como Byron, pelos gregos; Vigny lançou desafio byroniano de pessimista à criação de Deus; Stendhal, grande admirador de Byron, imitou-lhe os gestos e pretendeu em vão repetir-lhe as aventuras com belas italianas; Musset adotou o tom irônico, céptico, de gozador desabusado; são tão byronianas como chateaubrianescas as viagens orientais de Lamartine, Nerval e Flaubert. Na Espanha[1887], a primeira parte da vida do duque de Rivas, exilado político em ilhas do Mediterrâneo, é um poema byroniano vivido, e o seu *Don Alvaro* é um Byron espanhol, antecipação dramática do verdadeiro Byron ibérico, Espronceda. Mas a figura máxima do byronismo espanhol é Larra[1888], ou então, o verdadeiro Byron espanhol seria Larra. O desespero, a ironia, o liberalismo aristocrático, as atitudes de rebelde contra todas as leis da sociedade e de Deus, o libertinismo – tudo isso é Byron tão bem imitado que Larra acabou superando o modelo, terminando sua vida romântica pelo suicídio romântico. Zorrilla já só deve a Byron certos exotismos; mas ainda haverá repercussões tão tardias como *La última lamentación de Lord Byron* (1879) de Núñez de Arce. Um Byron erótico é o português Almeida Garrett. Quanto à Itália[1889], só certos críticos estrangeiros citaram Leopardi ao lado de Byron; é um grande equívoco. Mas poderia citar, com mais razão, os autores de poemas narrativos, o patriota Berchet, o sentimentalão Tommaso Grossi, o elegíaco Prati, e, mais, certos poetas de segunda e terceira categoria: Giuseppe Campagna (*Abate Gioachino*, 1829), Domenico Maura (*Errico*, 1845), Vicenzo Padula (*Valentino*, 1845), que cultivam em versos byronianos o gênero "gótico" de incestos misteriosos e ladrões generosos. O byronismo alemão[1890] é pessimista até a loucura em Lenau, pessimista até o cinismo em Heine. Várias analogias com o inglês revelam-se no aristocrata liberal e italianófilo Platen. Mas os byronianos alemães mais típicos são poetas menores como Wilhelm Mueller, cantando a guerra de libertação

dos gregos, e o austríaco Joseph Christian von Zedlitz, ao qual se deveu uma tradução magnífica de *Ritter Harolds Pilgerfahrt* (1836).

De intensidade singular era a influência de Byron entre os eslavos[1891]. A literatura checa moderna nasceu com o byronismo: o primeiro grande poema da língua, *Slavy Dcera*, de Kollar, é intencionalmente byroniano nas descrições, na melancolia, na forma classicista; o maior poema da literatura checa, *Maio*, de Mácha, é obra de um byroniano que morreu com 26 anos de idade: imitaram-nos os elegíacos Karel Sabina e Václav Nebesky, enquanto a *Marina* (1846), do primeiro poeta notável dos eslovacos, Ondrej Sládkovic, se inspirou diretamente na poesia do inglês. Os poloneses, sobretudo, são todos mais ou menos byronianos: Malczewsky, que descobriu a poesia das estepes ucranianas; Mickiewicz, o byroniano patriótico e desesperado do grande poema *Festa dos antepassados*; Slowacki, elegíaco em *Anheli*, orientalista em *O Pai dos pestíferos* e *El Arish*, satírico à maneira do *Don Juan* em *Benjowski*; Krasinski, o aristocrata que continua heroicamente ao lado da causa que sabe perdida. O byronismo dos russos Puchkin e Lermontov, que se revela nos enredos, no estilo e nas atitudes, é um axioma da historiografia literária[1892], embora sujeito a dúvidas. Na companhia daqueles dois grandes também aparece o notável poeta elegíaco Baratynski; e tampouco está livre de espírito de revolta byroniana o famoso Tchatski, personagem principal da comédia de Griboiedov. Afinal, há byronianos em toda a parte do mundo: o ucraniano Szewczenko, o húngaro Petoefi, o grego Solomos; e na América o argentino Estebán Echeverría e o brasileiro Antônio Álvares de Azevedo.

O byronismo europeu não é um estilo: é uma atmosfera, uma mentalidade, uma atitude em face da vida e da poesia. Fala-se em “mal du siècle” ou “Weltschmerz”. Ninguém ou quase ninguém pensava em imitar o estilo de Byron, admirador de Pope. Todos só pensavam em imitar-lhe o gesto, a fronte pálida reclinada na mão, o olhar para longe onde há mulheres a amar e corromper, povos a libertar. Foi esse tipo que conquistou o mundo[1893]. Não há ideologia comum de Byron e Keats, Leopardi e Puchkin, Lenau e Musset; e, com exceção de Leopardi, que era discípulo dos materialistas do século XVIII, não parece ter havido ideologia alguma nos poetas do “mal du siècle”. Naquela época admirava-se-lhes muito a “profundidade”; nós outros, hoje, não somos capazes de descobri-las nas confissões orgulhosas e

lamentações desesperadas. O pessimismo não é uma filosofia, e sim uma "Stimmung", um "état d'âme": a insatisfação de indivíduos ávidos de sensações e de ação, no ambiente calmo e passivo da Restauração; ou então, o desespero de indivíduos abúlicos, incapazes mesmo de agir. Esta última distinção tem importância. É preciso destruir uma *fable convenue* com respeito à poesia do "mal du siècle". No plano internacional, não é possível reunir sob a mesma etiqueta o classicista Leopardi e o epígono romântico Lenau, o exaltado Espronceda e o "blasé" Musset. Dentro das literaturas nacionais, é preciso desmembrar os conjuntos criados pela rotina historiográfica: como "Byron – Shelley – Keats", só porque Byron e Shelley eram amigos pessoais e todos os três viveram na Itália; ou "Mickiewicz – Slowacki – Krasinski", só porque todos os três eram patriotas poloneses, de esperanças messiânicas; ou "Puchking e Lermontov", só porque eram contemporâneos e admiradores do seu conterrâneo Byron. Excluem-se logo um evasionista como Keats, um conservador como Krasinski; e um Heine que pertence a outro ambiente e só "flertava" com o "Weltschmerz". No resto, distinguem-se claramente os classicistas como Leopardi, Vigny, Platen, e por outro lado, os românticos mesmo românticos como Lenau, Musset e Espronceda. A diferença dos estilos baseia-se em diferenças da situação social e das atitudes decorrentes.

Com exceção da Áustria de Metternich, o regime da Restauração não é o absolutismo do *ancien régime*; Luís XVIII deu a "Carta" à França; vários dos países pequenos da Alemanha dividida também receberam o presente de regimes representativos. O regime da Restauração não é feudal, mas policial. A burguesia continuava ou foi novamente excluída da política. Mas vencera socialmente. As Câmaras de maioria aristocrática na França não conseguiram a devolução dos latifúndios, vendidos, durante a Revolução, à nobreza expropriada. A Prússia absolutista deixou vigorar na Renânia o Code Napoleón, do qual também se aproximava muito o novo Código austríaco. A União Aduaneira Alemã, promovida pela mesma Prússia e tão indispensável às necessidades de expansão econômica da burguesia, é o acontecimento político mais ruidoso da história do "Biedermeier" alemão, quase coincidindo com a reforma do Parlamento na Inglaterra. Pela revolução de julho de 1830, a burguesia francesa apoderase do Estado. Os vencidos são a aristocracia e a democracia. Mas estas não

têm em comum a oposição contra o inimigo comum. Há aristocratas liberais que se revoltam; põem a serviço dessa revolta a filosofia descrente, a poesia melancólica e a sátira mordaz do século XVIII. E há intelectuais democráticos, desesperados até a loucura e o suicídio, ou então construindo utopias. Antes de revelar-se os verdadeiros motivos da situação do proletariado, a democracia e o socialismo só podiam ser utopistas. É portanto preciso distinguir: de um lado, os aristocratas rebeldes à maneira de Byron, e por outro lado, os democratas desesperados ou utopistas que se julgavam byronianos porque a atitude espetacular de Byron se impunha. A distinção é facilitada pela análise do estilo: naqueles, classicista; nestes, romântico. A separação não é, porém, absoluta; existem transições, entre as quais aparecem inesperadamente alguns sobreviventes do século XVIII como Stendhal, ou pré-românticos atrasados, entre os eslavos.

O primeiro grupo, o dos "byronianos autênticos", compôs-se de aristocratas revoltados, classicistas de formação do século XVIII, mas de um classicismo modificado – como o de Byron – por influências pré-românticas, ossiânicas; daí não se limitam ao mundo greco-latino, mas ampliam o horizonte poético; são cosmopolitas. Essa atitude tem um modelo anterior a Byron: Chateaubriand, também aristocrata individualista, melancólico como Ossian e os heróis de Byron, viajando na Itália e no Oriente, mas meio-classicista nos *Martyrs*. Nenhum dos byronianos teria, porém, escrito essa epopeia cristã, porque tinham perdido a fé, ou antes, como homens do século XVIII, nunca a tiveram. Sob a influência do romantismo, o anticristianismo "filosófico" do século XVIII mistura-se, naqueles, com algo de repulsa instintiva ao dogma e à moral cristã. Há vários "satanistas" entre eles, assim como o autor de *Cain* era "satanista"; e essa atitude implica quase sempre o pessimismo em face da criação do Deus dos cristãos. Mas não inevitavelmente, como revela o exemplo de Landor.

Byron estava fora da tradição poética inglesa; e não encontrou adeptos entre os poetas ingleses. A sua influência sobre Shelley e Keats é superficial; só se exerceu sobre poetas menores como Thomas Moore e Leigh Hunt[1894]: este, um jornalista liberal, criador do "artículo de costumbres" da vida de Londres, imitado depois por Dickens nos *Sketches by Boz*. Leigh Hunt é lembrado pelos historiadores da literatura como autor de um poema narrativo de assunto italiano, à maneira de Byron, e lembrado por todos os

ingleses como autor de algumas poesias de inspiração feliz como *Abou Ben Adhem* e *The Nile*. E isso foi, por enquanto, tudo. O único byroniano autêntico na Inglaterra é um prosador: Landor[1895]. Em vez do nascimento aristocrático de Byron teve, pelo menos, a notável fortuna herdada que lhe permitiu armar expedições militares em ajuda aos espanhóis contra Napoleão e aos italianos contra o governo austríaco; depois, viveu durante decênios na Itália, no seu magnífico palacete perto de Florença, uma vida de estudos eruditos de grecista, exclamações ultrarradicais contra os tiranos, e esquisitices de toda espécie de um *gentleman* inglês, cheio de *spleens*. Há muita coisa de Byron em tudo isso. Landor mistura de maneira semelhante as ideias racionalistas do século XVIII e a atitude romântica do século XIX. Assim como Byron, Landor foi classicista. Mas não à maneira de Pope. Voltou às fontes gregas. As suas poesias já foram comparadas às elegias de Chénier e, com mais razão, aos epigramas da *Anthologia graeca*; são pequenos quadros da vida grega, tão profundamente sentidos que parecem autênticas poesias gregas, elaboradas com a arte consumada de um parnasiano, mas vivificados pela emoção vigorosa de uma personalidade independente. Ao passo que a glória poética de Byron decaiu, a de Landor não cessou de subir; e hoje lhe falta pouco para ser incluído entre os poetas ingleses de primeira ordem. Landor deve, porém, sua fama em círculos mais amplos à sua obra em prosa, às *Imaginary Conversations*. O gênero á antigo: é dos *Diálogos dos Mortos* de Luciano, que já servira de modelo a Erasmo, Fontenelle, Voltaire e tantos outros para submeter o seu mundo a uma crítica irônica e implacável "sub specie aeternitatis", denunciando-se os absurdos da ordem estabelecida em matéria de política, sociedade e religião em face da Razão eterna. Nesse gênero, Landor, homem da Ilustração do século XVIII, estava em casa; além dos recursos da sua vasta erudição, modificou o gênero pelo notável talento de escolher situações críticas da história da humanidade, e pela ampliação do horizonte. O que Byron fez para o espaço, fez Landor para o tempo, caracterizando as civilizações de todos os tempos, tornando-se, sobretudo, um dos primeiros profetas da grandeza da Renascença italiana. Os personagens e temas das *Imaginary Conversations* são variadíssimos: Alexandre, o Grande, e o sacerdote do tempo do Ammon, que dirige advertências audaciosas a todos os conquistadores; Annibal em conversa com o romano Marcellus, agonizante, que

proclama a vitória moral dos vencidos; Chaucer e Boccaccio, discutindo sobre poesia italiana e inglesa; Fra Filippo Lippi, defendendo perante o Papa Eugênio IV o imoralismo dos artistas; os heresiarcas Calvino e Melanchthon, entendendo-se sobre o direito de punir heréticos; Scaliger, o sábio erudito, e Montaigne, o ignorante sábio; Essex, falando a Spenser sobre a condição miserável dos poetas; o rei Jaime I, conversando com Casaubonus sobre o direito divino dos reis; e Cromwell, defendendo contra Walther Noble o direito divino dos povos de degolar os reis; Rousseau e Malesherbes, sobre a justiça; Pitt, no leito de morte, dando instruções políticas a Canning; o radical Romilly, demonstrando ao abolicionista Wilberforce a necessidade de libertar antes dos escravos pretos os escravos brancos da indústria inglesa – é inesgotável o tesouro de graça, espírito, poesia, sabedoria das *Imaginary Conversations*. O talento dramático de Landor só falhou na arte de caracterizar os personagens pelo diálogo; todos eles falam a mesma linguagem clássica e sentenciosa de Landor, que é o "poet's poet" da prosa. A sua obra é monumento de poesia erudita; ninguém é mais capaz do que Landor de erigir monumentos. A si mesmo erigiu, quando tinha 88 anos de idade, o monumento desses quatro versos:

"I strove with none, for none was worth my strife.
Nature I loved and, next to Nature, Art.
I warm'd both hands before the fire of life;
It sinks, and I am ready to depart."

Landor não era pessimista. Como homem do século XVIII, acreditava no progresso, e a sua viagem imaginária pela história inteira não conseguiu convencê-lo do contrário. O historicismo do século não atingiu a esse velho súdito rebelde da rainha Vitória.

No modo a-histórico de pensar, também reside parte da grandeza do poeta Giacomo Leopardi[1896]; só é preciso interpretar essa sua atitude não como protesto romântico contra o seu tempo, e sim como protesto contra todos os tempos. Leopardi não foi romântico: a sua formação era intensamente greco-latina; defendeu, como Monti, o uso da mitologia na

poesia; detestava o subjetivismo romântico ("Cosa odiosissima è il parlar molto di se"); censurou os cinquencentistas porque teriam "romantizado" a Antiguidade. Mas ele mesmo também "romantizou", e tão fortemente que deixou à posteridade uma imagem pálida à maneira de Lamartine. É que o romantismo lhe foi imposto pela vida. Leopardi foi um dos homens mais infelizes de todos os tempos. Seu pai, aristocrata ultraconservador e clericalíssimo, empobrecido pelas vicissitudes históricas da época, educou-o como numa prisão, transmitindo-lhe cedo uma erudição greco-latina tão imensa que o menino já surpreendeu os especialistas mais famosos; e tornou-se totalmente inadaptado à vida. Fugiu para Roma, não arranjou nada, voltou para a prisão paterna, continuando em condições de pauperismo, perturbado por amores sempre infelizes, minado pela tuberculose; E em Nápoles, no meio da Natureza exuberante que lhe parecia impiedosa, morreu com 39 anos de idade, deixando uma obra de tamanho escassíssimo: um volume de diálogos e meditações filosóficas e um pequeno volume de versos. É, porém, a obra mais perfeita de uma literatura tão grande como a italiana.

Vida e morte definem Leopardi como um dos "gênios malogrados" do "mal du siècle", ao qual ele deu a expressão de um sistema filosófico, ou antes as aparências de um sistema do pessimismo metafísico, ou melhor: antimetafísico. Aquele volume de versos abre com as canções "Ad Angelo Mai" e "All'Itália"; escolheu expressões tão convencionais do classicismo como

> "O patria mia, vedo le mure e gli archi
> E le colonne e i simulacri e l'erme
> Torri degli avi nostri,
> Ma la gloria non vedo...",

– versos que lembram a Rodrigo Caro ou Quevedo – para lamentar a humilhação da Itália. Os contemporâneos só ouviram a lamentação; pensaram em Chateaubriand e Lamartine. Doutro lado, o republicanismo radical e anticristão de Leopardi parecia aproximá-lo de Byron, e a reação política e

clerical na Itália, reação que ele sofreu diretamente na casa paterna, parecia explicação suficiente do seu desespero. Para os italianos de 1840, Leopardi era o poeta da desgraça antes de se levantar a aurora da liberdade. Por isso mesmo, a Europa não lhe prestou a atenção devida. Francesco De Sanctis, no seu ensaio admirável sobre a mocidade de Leopardi, foi o primeiro que ousou duvidar do valor daquelas poesias patrióticas, que são realmente inferiores; mais tarde, Croce eliminou também as poesias de sabor arqueológico e filosófico. Mas então só ficaria um Leopardi que "parla molto di se", um romântico de formação grega que "romantizou" a Grécia como tinha feito Foscolo. Aos biógrafos indiscretos, a poesia pessimista de Leopardi explicou-se como caminho de evasão de um doente, sofrendo de insuficiência sexual e decorrentes perturbações mentais, lamentando infinitamente

"... i tristi e cari
Moti del cor, la rimembranza acerba",

encontrando numa poesia doce e musical o desejado aniquilamento como um Nirvana budista:

"... Cosi tra questa
Immensità s'annega il pensier mio;
E il naufragar m'è dolce in questo mare".

Assim, um dos maiores poetas de todos os tempos sobrevive na memória como poeta menor, como decadentista pálido e elegíaco. Foi nesse sentido que Benedetto Croce empreendeu distinguir, em Leopardi, a poesia e a não poesia, eliminando os poemas filosóficos e mantendo só os grandes idílios.

Na verdade, Leopardi não foi poeta elegíaco-idílico e, muito menos, decadente. Doente, sim, mas os sofrimentos físicos e as humilhações pessoais não lhe quebraram o espírito forte. Dão testemunho disso a dureza de pedra do seu verso, a lucidez crítica dos seus diários (reunidos no imenso *Zibaldone*), e a força de elaborar, nas *Operette morali*, um autêntico

sistema filosófico do pessimismo. Pessimismo que não era, aliás, absoluto: pois, condenando como pensador as funestas ilusões de felicidade, Leopardi justificou, em sua poética, essas ilusões: porque produzem a poesia consoladora; isto é, a poesia filosófica ou, melhor, a poesia intelectual. Aquelas primeiras poesias patrióticas representaram um pensamento que o poeta logo superou. Leopardi lamentou a glória desvanecida da Itália e declarou-se republicano, porque convinha assim ao discípulo da retórica latina. Com os patriotas e republicanos vivos não desejava comunidade, porque não participou das suas esperanças utópicas; e eram, todos eles, românticos. Leopardi era liberal na política e livre-pensador em matéria de religião, como tantos aristocratas do século XVIII. "The age of chivalry is gone...", dissera Burke; e Leopardi, democrata fora dos partidos, não pretendeu opor-se a essa transformação. Mas, continuara Burke, "... that of sophisters, economists, and calculators has succeeded"; e o aristocrata Leopardi estava de acordo, porque adivinhou a mentalidade burguesa atrás da atitude romântica dos patriotas. O romantismo político causava-lhe náusea, e o patriotismo parecia ao cosmopolita à maneira do século XVIII um egoísmo coletivo. Admitiu só um egoísmo coletivo: aquele que nos inspira o sofrimento coletivo da humanidade. E não acreditava que o romantismo, patriotismo e República pudessem abolir esse sofrimento de todos os tempos.

As *Operette morali* abrem com uma pequena *Storia del genere humano* cuja ideia se condensa no aforismo: "Gli uomini sono miseri per necessità, e risoluti di credersi miseri per accidente." O "accidente" é o que muda a fachada histórica da humanidade. A "necessità" é o que fica imutável, isto é, a Natureza, à qual ele acusou, no *Dialogo della Natura e di un Islandese*, como madrasta terrível do gênero humano. Leopardi pensava a-historicamente (e, por consequência, antirromanticamente); como os pensadores do século XVIII deu mais importância aos fenômenos da Natureza do que ao "tableau des crimes et des malheurs" que se repetem invariavelmente. A atitude anti-histórica de Leopardi ter-se-ia manifestado no interesse pelas ciências naturais, como em Schopenhauer, se não fosse a sua formação exclusivamente humanista. Conhecia as ciências naturais só como objeto de estudos filológicos em Aristóteles e Plínio; e a sua visão de Natureza e História exprimiu-se em lugares-comuns e consagrados pela poesia clássica; na *Ginestra*, compara a vida alegre e febril dos vivos –

"Di Capri la marina
E di Napoli il porto e Mergellina"

– com a tenacidade do modesto tojo, vivendo nos desertos em redor do Vesúvio, sob os quais dormem as cidades mortas de Pompeia e Herculano. Leopardi não se satisfez, porém, com comparações líricas. No *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggere*, a alegria insensata de um homem simples no dia de ano novo é desmentida por uma cadeia implacável de silogismos: não há motivo algum para acreditar que "o ano novo" será um "ano bom"; toda a experiência humana contradiz a esse otimismo. Os silogismos que Lombardi apresenta são implacáveis, mas não dogmáticos; sempre só pretendem demonstrar a probabilidade máxima da desgraça, e a conveniência de se prevenir contra tudo. O pessimismo de Leopardi é, por assim dizer, utilitarista; pretende, enquanto possível, reduzir o sofrimento natural pela consciência inteligente. O probabilismo das suas deduções lembra imediatamente o "pari" de Pascal, se bem que às avessas. Com efeito, Leopardi parece-se muito com Pascal, pela erudição precoce, pela insuficiência e sofrimento físicos, pela angústia permanente; mas é um Pascal sem Graça divina. Pascaliana é a sua inquietação; e isso confere à sua poesia a cor romântica, bastante intensa. Daí a sua preferência pelas palavras que sugerem o vasto e o infinito, no *Canto notturno de un pastore errante nell'Asia*, e nos versos *A se stesso* – os seus mais famosos – que constituem a suma do seu pessimismo:

"... Al gener nostro il fato
Non donò che il morire. Ormai disprezza
Te, la natura, il brutto
Poter che, ascoso, a comun danno impera,
E l'infini vanità del tutto."

Este pessimismo é diferente, por completo, do "mal du siècle" e do "Weltschmerz". Já não se entristece em face das ruínas da pátria ou da sua

vida particular, mas pensa sempre no gênero humano, em vez de "parlar molto di se". A base desse pessimismo não é o espiritualismo cristão de Lamartine nem o satanismo revoltado de Byron, mas o materialismo do século XVIII: Leopardi está perto dos enciclopedistas franceses, de Condillac, até de Lamettrie – apenas o poeta é mais céptico. A sua ênfase com respeito à relação entre "Amor" e "Morte" não é romântica, mas refere-se aos fenômenos biológicos fundamentais; e a verificação de que a Dor é a condição própria da vida, tem o sentido de um fato psicofisiológico. A base do pessimismo de Leopardi não é "nobre" à maneira dos espiritualistas; é o eudemonismo de um materialista que desejava o prazer e só encontrou a dor, portanto grita:

"É funesto a chi nasce il di natale."

São palavras, quase literalmente, de Sófocles. No materialismo e no pessimismo, Leopardi é um grego; daquela Grécia porém que o idílio classicista ignorava e que só Buckhardt e Bachofen revelarão. Assim como Keats, com o qual tem, aliás, poucos pontos de contato, Leopardi chegou à Grécia através do romantismo, que o libertou do eruditismo dos seus estudos precoces, mas – e isso o distingue de Keats – o caminho grego não era, para Leopardi, um caminho de evasão. Por isso não chegou à euforia do inglês, nem à sua música verbal. Leopardi não é um músico da língua. É clássico num sentido mais rigoroso, emprega muito poucas imagens e metáforas, é o poeta do substantivo bem escolhido do qual não existe sinônimo. A prosa das *Operette Morali* é a mais "nua", a mais simples da língua, feita para, eliminando-se o "accidente", só exprimir o essencial, o permanente. Às vezes, Leopardi chegou a uma harmonia entre essa expressão e aquele seu pensamento que parece revelação da harmonia das esferas, se bem que fosse uma harmonia sinistra. Assim quando, no *Dialogo de Federico Ruysch e delle sue mummie*, os cadáveres embalsamados no museu do famoso anatomista holandês entoam o canto:

"Sola nel mondo eterna, a cui si volve
Ogni creata cosa,
In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura;
Lieta no, ma sicura
Dall' antico dolor..."

Esse *Coro di morti nello studio di Frederico Ruysch* é a resposta moderna à *Divina Commedia*, na língua dela. "Romântica" essa poesia só é no sentido de "moderno", realizando a ambição de Chénier –

"Sur des pensers nouveaux faison des vers antiques".

O que é uma definição da poesia permanente de Giacomo Leopardi.

Arthur Schopenhauer[1897] considerava certos versos de Leopardi como a expressão mais perfeita do seu sistema filosófico; lamentou muito não ter conhecido pessoalmente, quando viajando pela Itália, o grande poeta. Talvez houvesse nisso certo equívoco, certa confusão entre a filosofia de Schopenhauer e as bases psicológicas dessa filosofia. Como filósofo, Schopenhauer era romântico. O seu ateísmo naturalista não está tão longe do panteísmo de Schelling como ele mesmo pensava; Schopenhauer prestava máxima atenção à ciência romântica dos Ritter, Malfatti e Gotthilf Heinrich Schubert – nos *Parerga und Paralipomena* revela muita simpatia com o ocultismo – e o seu entusiasmo pelo budismo baseava-se nos estudos indianos de Friedrich Schlegel; enfim o voluntarismo de Schopenhauer lembra, mais do que uma vez, a "magia" de Novalis. A grande objeção contra o romantismo de Schopenhauer é o seu estilo: um estilo diáfano, clássico, de lógica rigorosa, chegando ocasionalmente a uma elevação leopardiana, da qual a tradução só pode dar ideia aproximada: "Com a maior franqueza admitimos nossa fé: o que fica, depois da abolição total da Vontade, é, realmente, só o Nada; quer dizer, o Nada para estes que ainda estão cheios da vontade de viver. Mas para aqueles nos quais a Vontade já se

converteu ao ponto de negar-se, para estes todo esse Universo tão real, com todos os seus sóis e vias-lácteas, também não significa – Nada." Schopenhauer, classicista como Leopardi, é uma personalidade muito menos nobre do que o poeta. Não era aristocrata de nascimento, pertencendo, porém, à mesma aristocracia da inteligência; e viveu como erudito sem obrigações de trabalho profissional, gastando os juros da sua fortuna imensa. O endemonismo materialista, que era a filosofia do poeta Leopardi, aparece na vida do filósofo Schopenhauer como epicureísmo bastante baixo que o pessimista praticava. Ele também foi homem do século XVIII, dado às ciências naturais e de incompreensão absoluta pela história; daí o seu desprezo contra Hegel, filósofo da história. O romantismo, todo histórico, não podia compreender a Schopenhauer, que tinha que esperar mais de trinta anos até ser reconhecido como grande pensador. E então, a época do positivismo desilusionado interpretou-o como filósofo da evasão: como romântico.

Depois de uma interpretação mais acurada dos casos de Byron, Leopardi e Schopenhauer, não causará estranheza o caso de Alfred de Vigny[1898], verdadeiro "caso" da vida literária: começou sendo festejado como um dos gênios mais promissores do romantismo para cair, depois, no desprezo absoluto dos seus contemporâneos românticos: não mudara; tinham descoberto que era um clássico. A sua retirada para a "tour d'ivoire" é interpretada como evasão vergonhosa. Vigny, porém, não fugira. Estava lá desde sempre. Aristocrata da *gentry* rural, como Lamartine, mas sem o espírito de lamentação, antes com o orgulho desdenhoso de Byron; oficial indisciplinado, assim como Leopardi, não suportou a disciplina da casa paterna; enfim, eremita solitário, mudo durante 30 anos em face de uma Natureza muda e insensível como a de Leopardi ("Je n'entends ni vos cris ni vos soupirs...") – 30 anos de orgulho triste como os 30 anos de espera de Schopenhauer, como de um Byron que sobreviveria a si mesmo. Vigny não se parece de maneira alguma com os chamados românticos franceses, cheios de otimismo generoso – não tem nenhum ideal, nem sequer os ideais poéticos de Leopardi. É um fatalista sombrio, um ateu mais lúcido do que os materialistas do século XVIII; não é capaz de descobrir esperança alguma na Natureza que fala ao poeta assim:

"Je n'entends ni vos cris ni vos soupirs; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine...".

Lucrécio também viu assim a natureza; e nenhum poeta moderno está tão perto de Lucrécio como Vigny. Fora esta a ambição de Chénier. Se as primeiras poesias de Vigny foram escritas sob a influência das de Chénier, justamente então descobertas e publicadas; ou se foram anteriores, como o próprio Vigny alegou: não importa. No segundo caso, a coincidência é tão notável como no primeiro caso a segurança da escolha do modelo. Todos os românticos franceses admiravam a Chénier; mas Vigny foi o único que o entendeu. O único que adotou a filosofia lucreciana, o único que defendeu tenazmente o uso da mitologia poética, o único clássico entre os românticos capaz de realizar versos como

"... Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,
Ton amour taciturne et toujours menacé".

Assim como Lucrécio, Vigny não suportava o conceito de "comédie humaine", usando a expressão apenas de maneira irônica. Os dois grandes poetas sentiram com intensidade igual os horrores da condição humana; lembram-se as descrições do furor sexual e dos sofrimentos em Lucrécio – em Vigny parece o mesmo *frisson* como reminiscência de Pascal, que dá o colorido romântico de angústia à sua poesia. Assim como se pensa nos "philosophes" e "idéologues" a propósito de Leopardi, assim ocorre o pascalianismo de Maine de Biran a propósito de Vigny. Apesar de tudo isso, Vigny não é romântico. Não é egoísta que se queixa: não gosta de "parlar molto di se" – o poeta francês diz: "Souffre et meurs san parler." Mas acreditava ser romântico. Tinha escrito um romance histórico, *Cing-Mars*. Escreveu poemas narrativos à maneira de Byron, tingidos de melancolia ossiânica –

"Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte

L’animeront pour toi quand devant notre porte
Les grands pays muets longuement s’étendront”.

No fundo, esse “Esprit pur” não é outra coisa senão o gênio poético, maltratado pelo destino e não reconhecido pelos homens; e Vigny dedicara ao destino do gênio romântico a tragédia *Chatterton*. Mas as atitudes diferem. Em vez de sucumbir lamentando ou de se revoltar gritando, Vigny escolheu “ce haut degré de stoique fierté”, da qual fala na *Mort du Loup*. Do estoicismo veio-lhe a força de “se mettre-en-scène” na solidão e o grande “souffle” retórico – como retórico, o pseudorromântico Vigny está bem dentro da tradição poética francesa. Quando saiu, como obra póstuma, o volume *Les Destinées*, em 1864, Vigny já pareceu contemporâneo dos parnasianos, assim como Schopenhauer parecia então positivista. A “tour d’ivoire” de Vigny era uma casa mais permanente do que o castelo aristocrático dos seus antepassados, perdido na Revolução. A arte de Vigny é algo fria. Até Benedetto Croce, sempre só foram os adeptos impenitentes da poesia clássica que gostavam de Vigny. Mas não se pode negar a alta qualidade da pureza ao seu “esprit pur”.

O único byronista autêntico da Alemanha, o aristocrata bávaro conde Platen[1899], não quis saber de Byron porque o considerava romântico: ele mesmo pretendeu ser o único e último discípulo de Goethe. Mas visto à luz intensa desse sol, Platen é um poeta fraco. Os *Ghaselen*, sugeridos pelo *Wert-oestlicher Diwan*, imitam os metros orientais com tanta exatidão que, em alemão, se tornam involuntariamente cômicos; as baladas históricas, de eloquência sonora, são peças para torturar a memória dos colegiais; os *Sonette aus Venedig* (*Sonetos Venezianos*), impecáveis na forma, parecem-se com notas marginais de um bom guia de Veneza. Platen era um mestre das formas complicadas: nas odes que celebram os tesouros de arte, as ruínas e a vida popular da Itália, imitou com virtuosidade os metros greco-latinos mais difíceis, algo como um Banville alemão. É um parnasiano *avant la lettre*. Essas odes entusiasmaram, não muito depois, um jovem poeta italiano que as traduziu e imitou – Carducci – e deste modo Platen tornou-se grande influência literária na Itália, no país em que vivera e morrera. Os próprios alemães sentiram sempre ligeira estranheza diante do culto

absoluto que Platen dedicou à Beleza; e o aristocrata orgulhoso que se deu por liberal e cantou a liberdade dos gregos e poloneses foi muito satirizado. O mais mordaz desses satíricos, Heine, prestando atenção a certas alusões nas poesias do conde, adivinhou a causa secreta das angústias do poeta: Platen era homossexual. Mas a anomalia tinha, no caso, efeitos inesperados. Foi a paixão que lhe animava a arte fria. O classicismo de Platen perdeu o ar de escola, vivificou-se; lidas assim, aquelas odes e elegias italianas têm outro interesse: são transfigurações dos sentimentos rebeldes de uma alma nobre e injustiçada. E nas peças líricas mais simples de Platen entende-se agora melhor a expressão de uma tristeza profunda e sincera.

A feição pessoal e de classe, nada romântica, do byronismo autêntico torna-se mais evidente pela sua presença num país sem literatura de tradições clássicas: na Rússia.

A língua poética russa fora, na verdade, criada pelos classicistas Lomonossov e Derchavin. Mas interveio logo a influência do pré-romântico Chukovski. E depois, o novo instrumento caiu nas mãos de românticos autênticos. Batiuchkov[1900] fora poeta anacreôntico à maneira francesa. Mas o estudo assíduo da poesia de Tasso transformou-o em elegíaco de inspiração religiosa, algo parecido com o Lamartine da primeira fase. Antigamente, os críticos russos também pensavam em compará-lo a Hölderlin; mas a única semelhança é a noite da loucura na qual Batiuchkov também passou a maior parte da sua vida. Já foi mais clássico Baratynski[1901], outro russo italianizado, algo parecido com Platen. Fora pré-romântico nas descrições do poema *Eda*. Sacrificou ao byronismo no poema narrativo *A Cigana*. Mas é classicista em *O último poeta*, sua obra capital. É poeta filosófico, lembrando pelo pessimismo a Leopardi e Vigny, nas poesias curtas que se caracterizam, porém, pelo hermetismo da expressão. Durante todo o século XIX, Baratynski passou por ser muito harmonioso, mas incompreensível; só os simbolistas lhe descobriram a profundeza do pensamento atrás da musicalidade fascinante.

Em *A Cigana*, de Baratynski, a descrição dos costumes da aristocracia russa lembra vivamente ao *Eugenio Onegin*, escrito no mesmo tempo, do seu amigo Puchkin, admirador de Goethe ao qual Baratynski, por sua vez, dedicou um necrólogio poético. O próprio Puchkin é difícil de definir, tão difícil como o Proteu da mitologia antiga; na sua obra encontram-se todos

os gêneros, todos os estilos. Enfim, fica só um meio para verificar a sua tendência mais permanente: a análise da sua linguagem poética; e esta é a do classicista Lomonossov.

Puchkin[1902] percorreu nos 20 anos de sua carreira literária todos os estilos, e mais ou menos na mesma ordem cronológica na qual a Europa os tinha percorrido: classicismo francês, pré-romantismo anglo-alemão, romantismo byroniano, para chegar a um novo classicismo *sui generis*. Contudo, não há evolução lógica nessa carreira, nem as hesitações de um gosto inseguro, nem a virtuosidade de um artista que sabe fazer tudo sem sentir nada; antes a vontade de criar uma literatura universal em língua russa. A obra da mocidade – poesias ligeiras ou obscenas, poesias cômicas, epigramas – é voltairiana; naquela época, Puchkin sabia melhor o francês do que o russo; as poesias em russo só pretenderam demonstrar as possibilidades da língua. São brincadeiras literárias do aluno do Liceu dos Nobres em Zarskoie Selo; e a mesma mentalidade ainda inspirou-lhe o poema narrativo *Ruslan e Ludmila*, lenda nacional, tratada de maneira meio irônica, assim como Wieland fizera com os contos de fadas. A escolha do assunto russo já revela, porém, a influência pré-romântica de Chukovski, que vira evidente nas baladas de estilo alemão, algumas muito parecidas com as de Buerger. Na poesia lírica, Puchkin não renegou nunca de todo a sua formação classicista e francesa: são, em grande parte, poesias ligeiras, de ocasião, “vers de société”, obras de um improvisador genial. Mas há também contos populares em versos à maneira de Wordsworth (“O Galo de Ouro”, “O Tzar Saltan”), fantasias orientais à maneira de Coleridge (“O Chafariz de Baktchisarai”), peças líricas simples, *lieds* à maneira de Goethe e nada inferiores; e impressionantes rapsódias pindáricas como “O profeta”, a mais famosa poesia lírica de Puchkin. “O Convidado de Pedra” lembra o teatro espanhol, embora visto através do romantismo alemão. Forma e espírito de Shakespeare ressurgem na tragédia histórica *Boris Godunov*, uma das obras capitais do teatro russo. O romance histórico, à maneira de Walter Scott, está representado por *A Filha do Capitão*, a mais viva reconstituição do turbulento passado da Rússia. *Pique-dame* é um impressionante conto “gótico”, escrito sob a influência de E. T. A. Hoffmann. E há os grandes poetas narrativos no estilo de Byron: *O Prisioneiro no Cáucaso*, *Os Ciganos*, *Poltava*.

Puchkin significa para os russos uma literatura inteira: sua obra é a literatura universal em língua russa. Mas o poeta também é a figura mais completa da literatura especificamente russa. *A Filha do Capitão* é como o primeiro esboço de *Guerra e Paz*, de Tolstoi. *Pique-dame* é como o primeiro esboço de *Crime e Castigo*, de Dostoievski. Sabe-se que Puchkin inventou ou indicou a Gogol os enredos de *Almas Mortas* e do *Inspetor-Geral*. Mas, antes de tudo, Puchkin escreveu o primeiro grande romance russo, o primeiro exemplo do gênero em que essa literatura produzirá suas maiores obras: *Eugenio Onegin*. Só com uma diferença: não está em prosa. É um romance em versos. Parece, por isso, poema narrativo, à maneira de Byron. Mas os versos são de objetividade goethiana; o assunto não é exótico, mas nacional e contemporâneo. De força dramática é a caracterização dos personagens. É admirável a arte pela qual o caso profundamente sentimental de Tatiana nunca perde os contornos firmes do mais firme realismo. No personagem de Onegin criou Puchkin o tipo do aristocrata russo ocidentalizado, "blasé", o "homem inútil" que será o personagem principal de tantas obras de Turgeniev, de Gontcharov, de Tolstoi e, enfim, de Tchekov, com o qual a grande literatura russa do século XIX terminará. Esse Puchkin nacional, nacionalíssimo, é o criador da Rússia literária.

Nesse sentido, Puchkin foi comparado ao criador do Império russo: ao czar Pedro o Grande. O poeta dedicou admiração ilimitada ao fundador da Rússia moderna; era, como ele, um bom europeu. Mas também sentiu, como Gogol, o elemento fantástico no ar de Petersburgo, a capital artificialmente criada no meio de pântanos e permanentemente ameaçada pelas enchentes e tempestades; como se fossem presságios de revoluções. Puchkin descreveu uma catástrofe elementar assim, no poema *O cavaleiro de bronze*, cujo personagem principal é mesmo a famosa estátua equestre de Pedro o Grande à beira do rio Neva; como se o monumento fosse o ponto firme na Rússia ameaçada pelas tempestades que Puchkin, o autor do *Profeta*, previu e nem de todo desaprovou.

Puchkin é o czarista e revolucionário ao mesmo tempo. É ocidentalista e eslavófilo ao mesmo tempo. É classicista e romântico ao mesmo tempo. É uma enciclopédia literária. Tudo se encontra em sua obra; menos a atitude byroniana ou pseudobyroniana. Durante muito tempo interpretava-se assim o pequeno drama *Mozart e Salieri*, em que, conforme um boato da época, o

músico de gênio é envenenado pelo ambicioso que só tem talento. Mas essa obra-prima pretende antes representar a diferença entre arte inspirada e independente e arte utilizada para qualquer outro fim. Puchkin, aristocrata por nascimento e por instinto, era adepto do "l'art pour l'art", o que o coloca, surpreendentemente, fora da tradição literária russa. Está em relação com esse fato o outro de ele não ter adotado a linguagem poética de Chukovski, de tanta influência sobre os poetas da época, nem a grandiloquência pseudoclassicista de Derchavin, mas o classicismo objetivo, de sabor popular, de Lomonossov. Este foi para Puchkin o que Pope foi para Byron e Chénier para Vigny. Neste sentido é preciso interpretar *Eugenio Onegin* como *pendant* de *Mozart e Salieri*: como protesto contra o romantismo sentimental, como poema de renúncia ao mundo. Puchkin morreu num duelo, na aparência com a leviandade de um aristocrata *fainéant*; na verdade, com o estoicismo de um gênio que parecia pessimista porque a realidade material já não lhe significava nada.

Um "caso Puchkin" existe afinal – abrindo-se um parêntese – na literatura neogrega: Solomos[1903], neurótico, alcoólico, louco, deixando só fragmentos – mas esse Solomos criou na verdade a literatura do seu país. Tem de tudo: poemas patrióticos (*Mesolongi*), byronianos (*Labros*), canções populares, poesias de estilo italiano, influenciadas por Dante, Tasso e sobretudo Foscolo, poesias de eloquência patriótica e poesias de "l'art pour l'art" keatsiano. A tonalidade dominante é o byronismo falso; mas a verdadeira atitude é a do artista aristocrático, cuja arte resiste ao sentimentalismo dissoluto, quando o espírito já se escurecera. É, na língua mais antiga da Europa, a poesia do "Esprit pur".

Na obra dos byronistas aristocráticos é frequente a poesia política. Em geral, são liberais – só Schopenhauer é conservador, e justamente o democrata Leopardi deixou de escrever poesia política. Mas esses liberais permitem-se ataques contra a estupidez das massas democráticas, como fizeram Landor e Vigny, ou excursões para o culto de heróis, mesmo se fossem tiranos, como revela a admiração de Puchkin por Pedro o Grande. O grande gesto heroico, eis o que empolga os byronistas aristocráticos e, sobretudo a resistência heroica contra inimigos mais fortes, assim como eles mesmos a praticaram. Daí a simpatia desses aristocratas para com o vencido Napoleão, simpatia muito diferente da admiração dos burgueses

pelo emancipador de tanta gente e criador do Code Napoléon. Durante a época da Restauração e mesmo depois apareceu uma vasta literatura em torno de Napoleão[1904], na qual convém distinguir camadas diferentes. Reparam-se três fases. A primeira é a das maldições patrióticas contra o conquistador: Wordsworth, muitos espanhóis, o alemão Kleist. A segunda fase começa com a lamentação mais ou menos sentimental da desgraça que derrotou o grande herói, em *Il cinque maggio* de Manzoni, em odes de Victor Hugo; e na impressionante balada *Naechtliche Heerschau*, do austríaco Joseph Christian von Zedlitz, musicada – e isso é significativo – por Glinka, o mais objetivo, o mais puchkiniano dos compositores russos. O sentimento de admiração por Napoleão torna-se popular entre os franceses; Auguste Barthélemy e Joseph Néry criaram no poema épico *Napoleón en Egypte* (1828) a famosa "légende napoléonienne", a do "petit caporal", do homem do povo que humilhou os grandes da Terra, lenda da qual Béranger foi o *chansonnier*. Esta lenda se dá ares de democracia e jacobinismo. Na verdade, prepara a terceira fase, a do napoleonismo liberal e burguês. Então, Heine, profundamente grato ao emancipador dos judeus, dedicou a Napoleão a mais bela das suas baladas, *Die beiden Grenadiere* (*Os dois granadeiros*); Hazlitt opôs à biografia rancorosa escrita por Walter Scott o seu *Life of Napoleon* (1828/1830), de tendência liberal; e Thiers erigiu monumento historiográfico ao reconstrutor da administração e legislação francesas. Entre a segunda e a terceira fase está o culto do herói. Na ode *A la degradación de Europa*, Espronceda lamenta o fim do heroísmo na Europa depois da queda de Napoleão; e em Byron encontram-se expressões semelhantes. Um passo mais adiante, e Napoleão é reconhecido como o Byron da política (ou Byron como o Napoleão da poesia). Essa identificação só podia ser obra de byronistas autênticos, mas não de aristocratas; a origem plebeia de Napoleão ter-se-lhes-ia impedido isso. Aquela identificação é obra de homens de origem burguesa que iriam ser membros da nova aristocracia criada pelo imperador, se Napoleão ainda fosse vivo; continuando a ampliar, como Byron, os horizontes geográficos, conquistando a Espanha e a Itália, e abrindo perspectivas de ascensão social, fazendo oficiais de sargentos e generais de oficiais subalternos – "Tout soldat français porte dans sa giberne le bâton de maréchal de France." Essa frase caracteriza o "Empire"; mas isto já não é verdade sob Luís XVIII, o rei da

Restauração, na qual aquelas perspectivas se fecharam. A expressão de resistência dos aristocratas-plebeus napoleônicos é a obra de Stendhal, romântico italianizante como Byron, e não menos classicista como o poeta inglês.

Stendhal[1905] é o mais paradoxal dos autores: outros levam uma vida burguesa, escrevendo sonhos românticos; ele pretendeu levar uma vida romântica e, não o conseguindo bem, escreveu análises psicológicas, clássicas. As aparências iludem: o homem Beyle parece um filisteu frustrado, enfeitando-se a biografia com mentiras evidentes sobre façanhas heroicas, conquistas eróticas e o resto, ao passo que a obra literária de Stendhal dá ao leitor sem preconceitos literários uma impressão de romantismo muito forte.

O romance mais elaborado, quer dizer, mais romanesco de Stendhal é a autobiografia *Vie de Henri Brulard*; e os esforços dos beylistas mais devotados não conseguiram, em decênios de pesquisa, desemaranhar de todo o tecido de "rodomontades" e mentiras deliberadas em torno de uma vida bastante trivial de funcionário de retaguarda dos exércitos napoleônicos, aproveitado depois no serviço consular em cidadezinhas sem importância. Também é bastante romântico o romance "picaresco" de Julien Sorel, em *Le Rouge et Le Noir*, que pretende subir através das mulheres e acaba, depois de um crime escandaloso, no patíbulo. E não há nada mais romântico do que os amores de Fabrice del Dongo, em *La Chartreuse de Parme*, as intrigas da corte, a salvação milagrosa, a paixão e a batina, a morte patética; tudo isso está cheio de reminiscências de *Manon Lescaut*, da *Nouvelle Héloïse*. Enfim, os crimes sinistros, nas *Chroniques italiennes*, parecem passar-se na Itália fabulosa dos romancistas "góticos", do *Castle of Otranto* e *Mysteries of Udolpho*. Ninguém duvida, no entanto, da "classicidade" da obra de Stendhal, que é mais do século das *Liaisons dangereuses* do que da época de *Nôtre-Dame de Paris*. Nem sequer é classicidade no sentido "naturalista" do "siècle d'or"; antes é o classicismo seco, um pouco esquelético, do século de Voltaire, justificando-se plenamente a famosa frase: "En composant la Chartreuse, pour prende le ton je lisais chaque matin deux ou trois pages du Code civil, afin d'être toujours naturel." Nas *Chroniques italiennes* a sobriedade chega a ser artificial. Stendhal pretende sugerir que os acontecimentos mais extraordinários são os mais comuns, dignos de serem

narrados em estilo de Código civil ou de noticiário de jornal. Há nesse raciocínio um equívoco. O *Código Civil* e o noticiário dos jornais não se ocupam com a vida regular, e sim só com os incidentes a acidentes que a perturbam e lhe desviam os caminhos normais. Justamente nesse sentido – "le style c'est l'homme" – o estilo de Stendhal reflete a sua condição humana. A sua obra podia continuar na análise das paixões que o século XVIII iniciara; a sua alma podia ser a de um pequeno-burguês provinciano que pretende fazer, com força, o papel de um Byron francês na Itália; mas a sua vida era anormal e portanto romântica.

A Revolução libertara-o da prisão moral da família e da província; a tantos outros provincianos franceses do século XVIII aconteceu o mesmo; mas sem as guerras Stendhal teria ficado jornalista radical em Paris. Napoleão tornou-se o seu destino. A Alemanha, Rússia, Itália não são países que um francês do século XVIII costumava visitar. Stendhal visitou-os de maneira por assim dizer anormal: em função das guerras napoleônicas. E não chegou a "normalizar sua situação", porque Napoleão foi derrotado antes de Stendhal ter conquistado o "bâton de maréchal". Dos ideais da Revolução só ficou a lembrança da força material pela qual Napoleão os tinha levado através da Europa. Depois de Waterloo estavam os adeptos do imperador derrotado em face de uma alternativa: entre um cepticismo letárgico, não acreditando em nada e descansando em prazeres eróticos e estéticos, ou então a esperança de derrubar novamente, pela força material, o poder dos ineptos que constituem em todas as nações a grande maioria. Em Stendhal encontram-se vestígios desta e daquela solução: teoricamente, adotou o materialismo de Holbach e o pragmatismo imoralista de Helvétius, dedicando culto especial à memória do herói que praticara essas teorias com a maior mestria; na vida, Stendhal aceitou o cepticismo erótico-estético, analisando a "cristalização" do amor assim como um crítico literário analisa um romance, e idolatrando a arte – a música de Haydn, Mozart e Rossini, a escultura de Canova, a arte nas cidades e paisagens da Itália – com a paixão de um amante romântico e algo cego pelas verdadeiras qualidades da amada. Não há, porém, contradição entre o imoralismo materialista e o esteticismo erótico de Stendhal. A contradição só existia enquanto Stendhal pretendeu justificar a sua atitude com os argumentos da crítica romântica, atacando Racine e elogiando Shakespeare. Mais tarde, mais

amadurecido, Stendhal reconheceu o erotismo romântico em Racine e o ateísmo pessimista em Shakespeare. Então, a fuga para a Itália, "país da beleza e do amor", era a conclusão fatal para não sucumbir ao pessimismo de uma religião da força que já não era possível praticar depois da queda de Napoleão. Entre os muitos exilados e emigrantes da época romântica é Stendhal o único para o qual o exílio, na Itália, significava a felicidade. A vida italiana de Stendhal é a continuação coerente da sua vida interrompida nos exércitos do imperador. Infelizmente as aventuras eróticas de Stendhal eram tão insignificantes, senão imaginárias, como as suas vitórias militares. O seu egoísmo teórico, elaborado como verdadeiro sistema filosófico – o beylismo – tem algo de um estado-maior sem exército. Era preciso mentir para conservar a estima de si mesmo; mentir conforme todas as normas da estratégia e tática e no estilo sóbrio, fidedigno, das proclamações do autor do Code Napoleón. Stendhal começou a mentir em diários íntimos; continuou a mentir em cartas, livros de viagem, autobiografias e – triunfo da ficção – em romances, que são, conforme a expressão feliz de Léon Blum, as "autobiographies chimériques" de Stendhal, homem nato para viver antes de 1789 e colocado na época da Restauração.

A lucidez de espírito com a qual enfrentou esse destino é a raiz da sua arte psicológica: convicção maquiavelista da permanência das reações humanas; condensação literária dos "petit faits" de Leibniz e da psicologia associacionista dos ingleses; uso dessa psicologia novelística para a apreciação moral (no sentido dos "moralistas"), dos personagens. Os romances de Stendhal são grandes experimentos de um behaviorista, estudando minuciosamente a conduta de homens e mulheres em situações extraordinárias. Do amoralismo de Maquiavel, através do pragmatismo imoralista de Helvétius, chega Stendhal a antecipar o imoralismo de Nietzsche que encontrará no romancista francês todas as suas descobertas psicológicas: o ressentimento, a psicologia do homem-ator, o elemento dionisíaco na arte – e as conclusões de conduta. É preciso confessá-lo: apesar de todas as proclamações idealistas e reservas mentais da consciência religiosa ou laicista, o homem moderno, em geral, age assim como Stendhal representou o homem nos seus romances. A psicologia "estratégica" de Stendhal é adaptação do maquiavelismo à vida moderna – e este é o caminho "normal" para tornar-se burguês numa sociedade utilitarista. Stendhal não é apenas

um espelho de modernidade, mas também um espelho de normalidade. Os enredos românticos e sobretudo os desfechos românticos dos seus romances não desmentem essa tese. Os personagens de Stendhal são naturezas excepcionais que acabam em mortes patéticas; isso apenas quer dizer que na época de Stendhal era extraordinário e acabou mal o que hoje é normal e acaba bem. O romantismo desapareceu; mas o *Código Civil*, seja desta ou daquela classe, sempre fica.

Os romances de Stendhal são transfigurações do maquiavelismo: inclusive a ambição do poder, político ou erótico, e o desprezo da humanidade. O instrumento da transfiguração é a música. A atmosfera de *Chartreuse de Parme* é a de *Cosi fan tutte*. Mas essa poesia musical não podia ser compreendida durante o século de prosa depois da morte de Stendhal.

Os contemporâneos não o compreenderam; Stendhal foi esquecido. É famosíssima a sua frase profética: " – Je serai compris vers 1880", tornando-se lugar-comum que vale a pena de uma análise. Quem foi que compreendeu a Stendhal "vers 1880"? Foram os decadentistas do "culte de moi", de cujo grupo sairá Barrès, o professor da "énergie nationale". Aprenderam a ler Stendhal nos *Essais de psychologie contemporaine* de Bourget, conservador que pretendeu tonificar a burguesia decadente, recomendando-lhe um tratamento de energia contra o evasionismo; com efeito, os romances de Stendhal, possibilidades vividas de uma energia potencial, não são evasionistas, mas tampouco servem ao desejo de estabilidade do burguês tradicionalista. Stendhal é um homem contra o quietismo da Restauração, que seria o ideal de Bourget; é romancista de uma nova burguesia em movimento, partindo da província, com o plebeu rousseauiano Julien Sorel, para conquistar o "grande mundo". Assim o compreendera Taine, como homem napoleônico contra a "société" do *ancien régime*, fugindo de Paris para os acampamentos do exército imperial e, depois, para a Itália menos aristocrática, na qual um plebeu podia conquistar mulheres e obras de arte. A *Chartreuse de Parme* é a continuação de *Le Rouge et Le Noir*. Após ter "desromantizado" a *Nouvelle Héloïse*, Stendhal transformou a Itália misteriosa dos romancistas "góticos" em campo de manobras do novo homem do Code Napoleón e da estratégia psicológica. Fantasiou-se de Byron francês, mas não era aristocrata; do aristocracismo

só tinha a lucidez classicista do século XVIII que sobreviveu em plena reação romântica nos oficiais do burguês clássico Napoleão. Em Stendhal sobrevivem as ideias de Napoleão, e os burgueses do "fin de siècle" só as redescobrirão para pressentir o novo homem do capitalismo monopolista que começou "vers 1880"; a época napoleônica da burguesia. Neste sentido, Stendhal é muito mais moderno do que Balzac, romancista da burguesia em ascensão. Veio diretamente do romance "gótico" e parece, por isso, mais romântico do que Balzac; na verdade é, no gênero burguês do romance, um sobrevivente da época pré-burguesa. Stendhal é o único "clássico" do gênero moderno "romance".

No romance, Stendhal não tinha, talvez não pudesse ter sucessor; só no gênero menor da novela, já mais longe do "souffle épique" das campanhas de Napoleão. Mérimée[1906] é o Stendhal menor do Napoleão menor, Napoleão III. É o Stendhal da Espanha mas também da Córsega, e seria de qualquer país em que as paixões são mais primitivas, em que ainda há possibilidade para "conquistas". A sua atitude em face a vida é mais calma do que a de Stendhal, mais a de viajante curioso ou de inspetor de museus – cargo que desempenhou. É o bonapartista que viu a restauração do Império; mas como ditadura policial; daí ser ele o Stendhal do conformismo político. O elemento "gótico" de Stendhal revela-se no autor de *Carmem* e *Colomba* pela disposição habilíssima dos efeitos trágicos, contrastados sabiamente com o fundo de uma narração seca, imperturbável como o estilo do *Code Civil*. O pessimismo que Stendhal evitou aparece em Merimée como fatalismo: os seus personagens não são sujeitos aos "petits faits" psicológicos, mas bonecos de paixões absurdas. Em Stendhal, os desfechos trágicos são incidentes do destino adverso; em Mérimée, julgamento do Destino cego. Em Stendhal, a arte é a porta aberta para uma vida mais rica; em Mérimée, a arte é um meio para fixar os momentos flutuantes da vida, e só os essenciais – daí a substituição do romance pelo conto. Deste modo, a ligação entre Stendhal e Mérimée é puramente histórica. Como artista do conto – um dos maiores do gênero – Mérimée é independente e *sui generis*; apenas pagou por essa importância artística com certa deficiência vital e poética. O Byron de salão do Segundo Império é um grande escritor menor.

Os byronistas autênticos, por mais pessimistas que sejam, nunca são sentimentais. O sentimentalismo é o traço característico dos byronistas

falsificados, dos poetas do "mal du siècle" ou "Weltschmerz". Aqueles são uns grandes indivíduos isolados; estes constituem a maioria compacta dos poetas da época. Para compreender a divulgação enorme do equívoco com respeito à poesia de Byron, interpretada como a de um Lamartine excêntrico, é preciso observar um fenômeno importante: não surgiu nenhum byronista sentimental na Inglaterra. São, todos eles, do Continente. O fenômeno está ligado à diferença entre as fases da evolução social. No Continente, a revolução industrial ainda estava naqueles começos como na Inglaterra da segunda metade do século XVIII; em parte, na Europa oriental, nem tinha começado. E a essa fase corresponde a melancolia pré-romântica, entre ossiânica e lamartiniana. A poesia do "Weltschmerz" ou "mal du siècle" é byronismo interpretado à maneira pré-romântica. Os motivos íntimos são, em parte, os dos poetas melancólicos de 1760. "But the age of chilvalry is gone. That of sophisters, economists, and calculators has succeeded; and the glory of Europe is extinguished for ever", disse Burke, explicando a situação de poetas que já não dispunham de mecenas aristocráticos; ficaram à mercê do público anônimo e do jornalismo. O desespero desses pessimistas carece de fundamento filosófico; é antes consequência do temperamento patológico, como em Lenau, ou então, de uma mentalidade *blasée*, como em Musset, para a qual contribui a imitação da ironia aristocrática do século XVIII, também sensível em Almeida Garrett. De maneira superficial imitam-se os gestos de Byron: seu gosto paisagístico, sobretudo entre os eslavos; o radicalismo satanista, em Musset, Lenau, Espronceda; e, em toda parte, o liberalismo político, bastante vago. O desespero por motivo político torna-se em certos casos muito sério, constituindo estes poetas o grupo algo diferente dos Berchet, Petoefi e Mickiewicz. Nos outros, é antes a coincidência entre sofrimentos coletivos e dores pessoais. Sendo a poesia do "mal du siècle" puramente subjetiva, não suporta outra classificação senão a psicológica conforme os temperamentos. Seria possível adotar a distinção entre "romantismo de lamentação" e "romantismo de exaltação", proposta por Valbuena Prat a propósito de Espronceda, mas justamente em Espronceda encontram-se as duas modalidades juntas. E é frequente o caso de a melancolia e a excitação alternarem, à maneira da psicose maníaco-depressiva. Além disso, existem inúmeras variações e nuanças, entre o cansaço da "jeunesse dorée", de Musset, e o

satanismo afetado, de Lermontov. Prefere-se, por todos esses motivos, uma classificação puramente exterior, a geográfica, que tem a vantagem de demonstrar a grande extensão desse movimento literário. Verifica-se a existência de um "eixo" continental, composto de franceses, alemães e italianos, com repercussões na Escandinávia; de uma ala ibérica, com repercussões na América Latina; e de uma ala eslava.

Entre os poetas desse grupo encontram-se alguns dos mais famosos das suas respectivas literaturas: Musset, Lenau, Prati, Espronceda, Lermontov. Os meninos leem-nos na escola; cultos e incultos sabem-lhes de cor uns versos; formaram eles o conceito que o grande público tem de um poeta, como sujeito idealista, generoso, boêmio, pobre, melancólico e algo lunático, inútil na vida prática e objeto de comemorações póstumas. A divulgação enorme desse conceito é sem dúvida um grave prejuízo para a compreensão dos verdadeiros valores literários. Sobretudo a repulsa que todos os estilos modernos de poesia – do simbolismo até o surrealismo – encontraram no público, baseia-se na idolatria, dedicada àqueles supostos byronianos; e não adianta a observação de que eles mesmos foram considerados, em sua época, como heréticos terríveis da poesia. A crítica literária do século XX pretende estirpá-lo: Musset e "tutti quanti" seriam pobres "rimailleurs", de uma trivialidade e sentimentalismo irremediáveis, sem cultura do verso, "chansonniers" incapazes de um pensamento sério; e quando tentaram poemas ambiciosos, narrativos ou filosóficos, teriam sempre revelado a banalidade mais perfeita. Está certo que não são "poet's poets". Na evolução da poesia moderna não desempenham o menor papel, e a história dessa poesia poderia ser escrita sem lhes citar os nomes. Não são pensadores nem artistas. Antes de tudo, não são Byrons: não têm nada de aristocrático nem de clássico. A sua poesia é plebeia – e aí está a explicação do sucesso. O romantismo sério vive na poesia popular que descobrira; mas o povo não gosta de poesia popular; exige poesia "nobre". Musset, Lenau, Prati, Espronceda sabiam exprimir os sentimentos poéticos de "todo o mundo", e acompanharam essa atividade com grandes gestos, aprendidos no exemplo do nobre lorde inglês. Nesse sentido é que a crítica justa não pode deixar de negar-lhes o valor literário superior, reduzindo-os ao nível que lhes convém; mas a justiça impõe acrescentar que nesse nível existem

outros valores poéticos, inferiores decerto, mas tão permanentes como certos valores superiores.

A personalidade literária de Musset[1907] não apresenta problemas artísticos nem filosóficos; só pessoais. É filho da burguesia parisiense, vitoriosa em 1830; desde então, os filhos dos banqueiros e industriais começaram a dar-se ares de jovens aristocratas. Musset é o poeta da "jeunesse dorée". Das origens, da "ville", ainda conservam certa ingenuidade na alegria e o gosto de zombar. Educação e autoconsciência criaram-lhes, porém, sensibilidade diferente, nervosa, que se acredita de acordo com o sentimentalismo inato do povo: "Vive le mélodrame où Margot a pleuré". Esse sentimentalismo, Musset sabe exprimi-lo com a facilidade de um "chansonnier" na esquina da rua, com trivialidade semelhante talvez, mas não com vulgaridade; conserva o tom de *causerie* de moço bem educado. Desse modo, sugere ao popular a ilusão de estar em companhia da alta sociedade, e ao membro da sociedade, alta ou menos alta, a ilusão de estar em contato com a alma popular de Paris. Nessa mistura, *sui generis*, de sentimentalismo e espírito mofador, de *causerie* e elegia, Musset é o poeta de *chansons* que ficam como a parte mais permanente da sua obra:

"Avez-vous vu, dans Barcelone,
une Andalouse au sein bruni?...",

ou

"Beau chevalier qui partez pour la guerre,
Qu' allez-vous faire
Si loin d'ici?...";

ou a obra-prima da poesia de Musset, a balada *Venise*:

"Dans Venise la rouge,

Pas un bateau qui bouge,
Pas un pêcheur dans l'eau,
Pas un falot..."

O grande perigo dessa poesia fácil e encantadora reside na falta de verdadeira ingenuidade; tornando-se intencional, torna-se falsa. Se a intenção é zombadora, resulta a poesia para os jornais humorísticos, e desse modo, a *Ballade à la lune*, que começa quase à maneira de Verlaine –

"C'était, dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni
La lune,
Comme un point sur un i..."

– perde-se, depois, em trivialidades. Quando, porém, a intenção é sentimental, aparece a elegia, não menos falsa, a do

"Un souvenir heureux est peut-être sur terre
Plus vrai que le bonheur..."

ou, pior,

"Le seul bien qui nous reste au monde
Est d'avoir quelquefois pleuré."

Bastam esses versos, dos mais conhecidos, para caracterizar aquela poesia de Musset que sobrevive com a maior tenacidade. Mas nem isso é injusto: essa poesia falsa é a expressão adequada da vida falsa de Musset, jovem *bon-vivant*, adotando o grande gesto byroniano de aristocrata desesperado,

incapaz de manter-se no equilíbrio, perdendo-se no jogo, no álcool e com prostitutas. Georges Sand, abandonando-o, só executou o trabalho da "justiça poética" na tragédia; desta vez, um melodrama em que Musset "a pleuré" em vez de Margot.

Musset fez várias tentativas de conferir um sentido ao seu destino. Na *Confession d'un enfant du siècle* chegou a esboçar uma teoria "existencialista" do "mal du siècle", alegando vários motivos morais em vez dos sociais. Em alguns poemas narrativos à maneira de Byron – *Rolla*, *Namouna*, e no "drama" manfrediano *La Coupe et les Lèvres* – imitou os gestos titânicos e satânicos do inglês, mas nem sempre foi capaz de evitar o ridículo involuntário. O satanismo não era terreno propício para Musset; aparecem trechos e desfechos vagamente moralizantes, vagamente espiritualistas à maneira de Lamartine; e depois da grande crise com Georges Sand, Musset derramou-se no sentimentalismo lamartiniano das *Nuits*, consideradas como auge da sua poesia. Na história da poesia francesa, as *Nuits* marcam antes uma fase reacionária, um recuo do romantismo. Em vez de dar estilo seguro e construção arquitetônica ao poema romântico – como Lamartine conseguiu nas *Harmonies poétiques et religieuses* – Musset voltou ao espiritualismo vago dos classicistas-epígonos, sem restabelecer a solidez do verso clássico. As *Nuits* são pré-românticas, poesia noturna; para serem grande poesia, falta-lhes a "mensagem" – um crítico malicioso já observou que Musset é um "poète sans message". Só sabia fazer grandes "chansons". O seu pessimismo aristocrático e satanismo noturno são fantasias de carnaval que se transformou em deboche e miséria moral. Não foi uma tragédia; só uma tristeza. Contudo, seria assunto para uma tragicomédia; e Musset escreveu-a, simbolizando o seu destino na transformação involuntária do idealista ingênuo Lorenzino de' Medici em traidor e devasso: é *Lorenzaccio*, chamado, com certa razão, a única peça shakespeariana do teatro francês. Musset é notável quando exprime, sem máscara, a sua verdade pessoal, "pequena, mas sua": "Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre."

Em geral, faltou-lhe, para mais, a personalidade. Era máscara entre máscaras. Tornou-se grande quando ousou representar a vida irreal de máscaras entre máscaras, nos "Proverbes". Peças como *Barberine*, *Les caprices de Marianne*, *Il ne faut jurer de rien*, *On ne badine pas avec l'amour*, já

foram caracterizadas como comédias eróticas de Marivaux, representadas entre as decorações fantásticas de Shakespeare. Síntese de *Le jeu de l'amour et du hasard* e de *As You Like It* ou *Twelfth Night*. Convém acrescentar a atmosfera irreal dos contos de fadas dramatizados de Carlo Gozzi, que Musset admirava. A mistura fantástica de elementos trágicos e cômicos só era possível na irrealidade que significava irresponsabilidade, a atmosfera própria de um homem como Musset. Essas peças, escritas sem a ambição de serem representadas e sem desejo de exibição narcisista, são as criações mais puras de Musset e das criações mais poéticas, mais perfeitas do romantismo europeu; a ironia meio trágica dos "Proverbes" já está além do romantismo.

Não é possível dizer muita coisa boa sobre a sucessão de Musset. Da sua poesia alimentar-se-á o sentimentalismo de um século inteiro. Do seu teatro nascerá um romantismo fantástico sem palavras, a opereta. Das novelas – a melhor é *Mimi Pinson* – nas quais descreveu com certa veracidade o seu ambiente, originar-se-á a vasta e falsa literatura de "Bohème", de Murger até Puccini. No seu gesto, para "épater le bourgeois", inspirou-se Petrus Borel[1908], o "lobisomem", visionário de falsidade evidente, leão da "vida literária" mais vazia, precursor inofensivo dos Lautréamont e Jarry. Mas justamente a existência e a literatura de Borel revelam que havia em Musset alguns germes da poesia noturna de Baudelaire.

O "byronismo" alemão é um fenômeno difuso; é mais fácil indicar influências ocasionais, em Platen, em Heine, até em Annette von Droste-Huelshoff, do que encontrar um byroniano completo. Só a atmosfera meio eslava da Áustria era mais propícia. As *Totenkraenze* de Zedlitz[1909], silesiano da fronteira com a Polônia, lembram, sem serem esmagadas pela lembrança, o *Childe Harold*, do qual Zedlitz fez uma tradução magistral. E Lenau[1910] nasceu na Hungria. É um dos poucos poetas de língua alemã lidos em toda a parte e traduzidos para todas as línguas. Essa sua popularidade baseia-se, em parte, em motivos semelhantes aos que causaram a popularidade de Musset: um recurso frequentíssimo da poesia universal – a coincidência entre a Natureza e o "état d'âme" – é o único tema de Lenau, com preferência pela atmosfera melancólica do outono e a correspondente melancolia do homem, melancolia que todo mundo sente e compreende imediatamente, sobretudo quando expressa em versos tão

simples e acessíveis como os de Lenau; versos desleixados, na verdade, mas o leitor comum não repara isso e na tradução o defeito desaparece. O outro motivo da popularidade de Lenau é o exotismo: nascido e educado na Hungria, descreveu com muita felicidade a natureza meio oriental, os costumes primitivos, e sobretudo a vida dos ciganos. Parece que Lenau introduziu os ciganos na literatura universal; possui algo da musicalidade daquele povo estranho. Eichendorff popularizou-se pela música de Schumann, Mörike pela de Hugo Wolf, e até Wilhelm Müller recebeu a ajuda musical de Schubert. Lenau sobrevive sem isso; sem muito sucesso. Porque a linguagem poética de Lenau é tão musical que a música alheia só serve para perturbar-lhe os ritmos. Lenau tem algo de um cantor primitivo: grande é o seu poder de dar alma às paisagens, a lagos, florestas, montanhas, ventos, ao mar; em toda a parte, na sua poesia, murmuram vozes; e o que se ouve quase sempre é o grande lamento da Natureza que tem que morrer.

> "Rings ein Verstummen, ein Entfärben:
> Wie sanft den Wald die Lüfte streicheln,
> sein welkes Laub ihm abzuschmeicheln;
> ich liebe dieses milde Sterben."

Sempre o outono. Lenau, rico em vozes musicais, é pobre em símbolos: o Outono é o seu único recurso para simbolizar o "Weltschmerz", o "mal du siècle". Foi um Lamartine menor, mas pretendeu ser um Byron. Escreveu grandes poemas narrativos – *Savonarola*, *Die Albigenser*; mas não era capaz de manter a inspiração. O impressionista cai continuamente em prosaísmos insuportáveis. Revela toda a impureza da sua linguagem de improvisador musical. Não existe quase nenhuma poesia de Lenau, nem das melhores, sem graves defeitos métricos ou até gramaticais. O leitor daqueles poemas narrativos não é recompensado pela expressão feliz da tendência anticlerical e liberal. São artigos de jornal, penosamente rimados. Nem sequer a tendência é mantida: o liberalismo de Lenau é só livresco. Quando o pessimista, desiludido do mundo, fez o gesto chateaubrianesco de

emigrar para a América, voltou logo decepcionado: em vez de encontrar índios românticos, paisagens majestosas, outonos americanos, encontrou uma jovem democracia, cujo utilitarismo comercial lhe causou repugnância. Desde então, a melancolia de Lenau tornou-se, por assim dizer, profissional. Fez, intencionalmente, o papel de Byron americano. Chegou a fingir o louco. E este suicida da sua própria alma, acabou, enfim, louco, no manicômio.

A grande tradição clássica da poesia italiana impediu os excessos do falso byronismo. Prevaleceu na Itália o lamartinianismo sentimental de Grossi e muitos outros, e à mesma corrente pertence a *Edmenegarda* de Prati[1911]; o qual chegou, depois, a desempenhar as funções de poeta principal do patriotismo italiano, espécie de "poet laureate" do Risorgimento, nacionalista sem jacobinismo, liberal sem demagogia, o bardo da casa real da Savoia. Assim ele sobrevive, como poeta popularíssimo, nos livros de trechos seletos para a leitura na escola. Prati, desprezado pelos intelectuais, é no entanto um "caso". Em estilo cada vez mais byroniano tornou-se na velhice algo como um antibyroniano. Em *Armando*, talvez o poema romântico mais importante da literatura italiana, chegou a criticar a atitude sentimental e efusiva. Nas suas últimas coleções de poesias, *Psiche* e *Iside*, mudou inteiramente. Em vez do patriota sentimental aparece um idílico à maneira grega, revelando sentimentos panteístas de pavor e de volúpia. A forma mais sentida, mais clássica dessas últimas poesias, menos conhecidas, não podia iludir um crítico como Croce, reconhecendo em Prati o destruidor das tradições classicistas da poesia italiana, o precursor da poesia sentimental e sensual de Pascoli e D'Annunzio. Neste sentido é Prati o único romântico autêntico da literatura italiana do século XIX.

A semelhança de família entre os byronianos é tão grande que os mesmos elementos definem, em dosagem diferente, as personalidades mais diversas. O liberalismo patriótico de Prati, a poesia melancólica de Lenau, a ironia de Musset, tudo isso encontra-se em Almeida Garrett[1912], o poeta lamartiniano das *Folhas Caídas*, o ironista sterniano (ou heiniano) das *Viagens na Minha Terra*, o lutador e orador do liberalismo português. Mas tudo isso não o define inteiramente. Garrett desempenha na literatura portuguesa o papel de Puchkin na russa: depois de um isolamento cultural de séculos, abriu as fronteiras, europeizando as letras e a política do seu país,

criando uma obra multiforme, verdadeira enciclopédia de todas as tendências literárias da sua época. Estava capacitado para isso por certa ligeireza aristocrática, sem se preocupar muito com contradições. A primeira e principal arma de Garrett contra o classicismo tradicional, petrificado, era o medievalismo: escreveu um romance histórico à maneira de Walter Scott e – o que é mais importante – redescobriu a antiga poesia portuguesa, de Bernardim Ribeiro e Gil Vicente. Mas foi um liberal, se bem com atitudes de *dandy*, de Byron de salão. A flexibilidade do seu talento, que o tornou renovador da literatura portuguesa, só lhe permitiu realizar poucas obras de valor permanente – entre as quais o drama romântico *Frei Luís de Sousa*. Só na poesia lírica chegou, nas *Folhas Caídas*, à expressão pessoal e livre, continuando, depois de um intervalo de séculos, a tradição sentimental da sua nação. Há muitos "vers de société" nas coleções de Garrett; mas o valor das suas melhores poesias só se revela quando se pensa nos produtos dos seus sucessores.

A poesia de Almeida Garrett parece música de câmara, suave e elegante, quando comparada com as ruidosas manifestações poéticas de Espronceda[1913]; a violência da sua poesia é um traço especificamente espanhol, revelando-se também nas explosões de Larra. Mas Larra não é byronista, senão nos gestos espetaculares; e o mesmo se pode dizer de Espronceda. A sua vida confusa de revolucionário e herói de tragédias eróticas contribuiu para formar, a seu respeito, uma lenda que o tornou popularíssimo. Espronceda encarnou os conceitos poéticos dos espanhóis do século XIX de tal modo que os próprios círculos acadêmicos cederam, enfim, admitindo as suas poesias nos livros didáticos, exaltando-se-lhe a memória como se ele fosse superior a Goethe e Hugo. Não podia faltar a oposição da crítica: sobretudo os poetas espanhóis modernos reconheceram na popularidade de Espronceda um obstáculo às suas aspirações de uma poesia mais pura. Não é fácil ser justo para com o grande romântico espanhol, brutal, vulgar, retórico e pretensioso, e contudo grande pela vitalidade indestrutível de poesias com "La canción del pirata", "A la patria", "A Jarifa en una orgía", "El reo de muerte", "El canto del cosaco". O começo de uma apreciação mais justa encontra-se em Valbuena Prat, distinguindo, em Espronceda, um romantismo de exaltação e um romantismo de lamentação. Mas será preciso desdobrar a distinção. Na exaltação de Espronceda, produto do seu

temperamento espanhol, e da imitação do gesto dos românticos franceses, reside a força vital da sua poesia, e, ao mesmo tempo, a brutalidade de um boêmio vulgar. As lamentações de Espronceda encerram o seu tributo à época, ao "mal du siècle"; ao mesmo tempo, revelam a substância secreta, e permanente, da sua poesia. As comparações cômodas – com o satanista Byron, com o pessimista Vigny – não definem a poesia de Espronceda. Um estudo minucioso já demonstrou a improcedência da comparação com Byron: Espronceda não é um aristocrata revoltado, e sim um democrata boêmio. O ideal político de Espronceda é menos definido e acaba na destruição e todos os ideais políticos, de

"... la quimera
Tras de que va la humanidad entera".

Mas tampouco se compara o seu pessimismo ao de Vigny. Distingue-se de Vigny pela confissão franca do desejo violento e desiludido como motivo da revolta contra a realidade –

"... y encontré mi ilusión desvanecida
y eterno e insaciable mi deseo:
palpé la realidad y odié la vida";

Espronceda é mestre na descrição da realidade que amaldiçoa, e o valor dos seus poemas narrativos, "El estudiante de Salamanca" e *El diablo mundo*, reside na força de tornar visível até o invisível, de sugerir angústia pela descrição de cenas de horror incrível, mas real. Onde, então, encontrar a fonte dessa mistura esquisita de violência, desespero e fantasias fúnebres? A violência de Espronceda, manifestada ainda mais na vida do que na poesia, é a do antigo teatro espanhol; é ele como um herói trágico de Tirso de Molina ou Mira de Amescua. O desespero do autor do *Diabo mundo* é o dos grandes pessimistas espanhóis, de Quevedo, de Calderón, embora sem estoicismo nem fé. E, com efeito, os modelos daquelas fantasias fúnebres,

não convém procurá-los em Byron. A famosa cena na qual o herói do "Estudiante de Salamanca" vê em visão o seu próprio enterro, já se encontra na comédia *El vaso de elección*, *San Pablo*, de Lope de Vega, e em *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, de Cristóbal Lozano, novelista popularíssimo ainda no século XVIII. Espronceda, espanhol autêntico, é o único romântico europeu que, em vez de se tornar medievalista, revivificou a tradição barroca. Daí a força dos seus símbolos. Mas para ser realmente poeta barroco faltava-lhe o espírito aristocrático; daí a vulgaridade do seu romantismo.

No resto, o byronismo ibérico é palidamente elegíaco. Assim na poesia noturna, quase pré-romântica, do espanhol Pastor Díaz[1914], e no desespero tísico do português Soares de Passos[1915], cujas baladas são algo como caricaturas da balada pré-romântica. Do satanismo aparecem vestígios só do outro lado do Oceano, no brasileiro Álvares de Azevedo[1916], em que há mais de Musset do que de Byron, e no mexicano Acuña[1917], que lembra, por instantes, a Baudelaire. Na península, o "byronismo" calmou-se, revelando pelo conformismo político que nada o ligara, na verdade, ao aristocrata revoltado inglês. Na Espanha, García Tassara[1918] substituiu solenemente o modelo Byron pelo modelo Dante, que compreendeu como poeta da Europa católica e conservadora; pôs a sua poesia a serviço dos ideais reacionários do seu amigo Donoso Cortés. Melhor do que nas grandes odes retóricas aparece García Tassara na poesia erótica, intimista, de um último Don Juan, já burguesmente moderado. Mesma moderação do indianismo romântico em Zorrilla de San Martín[1919], orador e político católico no Uruguai; o seu poema narrativo *Tabaré*, glorificação do índio manso, representa, nos aspectos exteriores, o último espécime de um gênero tipicamente byroniano. Em Portugal, Soares de Passos traduziu – e isso é significativo – as poesias de Ossian; os pseudobyronianos revelam em toda a parte a tendência de voltar ao pré-romantismo, que é a verdadeira raiz da sua poesia. Algo de ossiânico também há num título como *A lua de Londres* (1858), do português João de Lemos, centro de um grupo de "trovadores" católicos e partidários da monarquia. Veneraram como mestre a Antônio Feliciano de Castilho[1920], considerado como o maior estilista poético da língua portuguesa do século XIX e reconhecido como poeta de um vazio

absoluto. Tinham chegado a petrificar o romantismo como se fosse classicismo.

O momento byroniano dos eslavos começa com uma das expressões mais luminosas do pré-romantismo atrasado e acaba, já ao mesmo tempo, com uma das figuras mais sombrias da literatura universal. A diferença entre Mácha e Lermontov não é, no entanto, tão essencial como parece à primeira vista. Dois desesperados que se exprimem no mesmo estilo pré-romântico, próprio do byronismo dos eslavos, política e economicamente atrasados. Nem Mácha nem Lermontov deram-se conta da sua verdadeira condição; escolheram a máscara byroniana para disfarçar o que devia ser explicado. Em Mácha aparece mais a face melancólica, ossiânica, de Byron, porque Mácha era plebeu; o oficial Lermontov dá-se ares de aristocrata *blasé* e satânico.

A obra do checo Karel Mácha[1921] é a imagem mais completa do que os europeus continentais entenderam sob "byronismo": o romance *Os Ciganos*, cheio de complicações fantásticas; e um poema narrativo, *Maio*, cujo herói, um ladrão generoso que mata o sedutor da amada, é uma figura "gótica", do tipo dos corsários de Byron. E morreu cedo. Pela ambiguidade – entre expressão romântica e cinismo brutal na vida – Mácha lembra ao grande poeta sueco Stagnelius. Com respeito ao temário poético, Mácha tem alguma semelhança com Lenau; mas supera-o muito pela luminosidade da linguagem poética; Ossian era, apesar de tudo, um modelo mais nobre do que a poesia jornalística dos epígonos alemães; um modelo mais próprio para exprimir a melancolia eslava. Mácha exprimiu-a tão bem que o seu pessimismo – disposição de temperamento, fortalecido por convicções de filosofia neoplatônica e romântica – chegou a esconder o fundo social do tema "ladrão generoso". Em consequência disso, duas gerações de intelectuais checos desprezaram o "pessimista" cuja poesia teria paralisado as energias nacionais; só os simbolistas, no fim do século, descobriram em Mácha o criador da linguagem poética checa, o maior poeta dessa literatura nova. Hoje, o estudo intenso das suas metáforas e dos seus metros revela em Mácha profundidades cada vez mais surpreendentes do pensamento e segredos de estilo poético que honrariam literaturas mais antigas e maiores.

Estilo semelhante, sempre em tom menor, serviu a aristocratas poloneses, perseguidos e expropriados na Ucrânia pelo governo russo, para

exprimir a melancolia da sua decadência. O Mácha dessa "escola ucraniana" é Malczewski[1922]; sua *Maria*, poema narrativo à maneira de Byron, com elementos "góticos" e muita melancolia lamartiniana, significava o advento do romantismo polonês. O elemento "gótico", exprimindo o pavor dos aristocratas expulsos, prevaleceu no *Castelo de Kaniów* (1828), de Seweryn Goszczynski, aproximando-se do romantismo vulgar. A lembrança, transfigurada em idílio, eis a poesia "ucraniana" de Bohdan Zaleski[1923]: os seus cossacos são nobres poloneses disfarçados em trajes pitorescos; mas a poesia melancólica das estepes reconcilia com a falsidade do idílio.

O mesmo espírito apolítico domina os byronianos russos, pouco preocupados com a sorte tanto dos poloneses como dos ucranianos. Neste sentido é Lermontov[1924], o poeta revolucionário, um servidor fiel do tzarismo. Antes é revoltado do que revolucionário; os seus choques com a polícia do tzar, que o desterrou duas vezes para o Cáucaso, são explosões de um anarquista, pretendendo fazer o papel do tzar no seu próprio ambiente. Nenhum dos byronianos do Continente europeu parece-se tanto com o próprio Byron. Em compensação, Lermontov só apresenta analogias muito superficiais com seu contemporâneo Puchkin. Não adotou a linguagem classicista de Lomonossov, e sim a linguagem pré-romântica, menos escultural e mais sugestiva, de Chukovski. Como poeta lírico é superior a Byron: um poeta elegíaco, de musicalidade maior que a do próprio Puchkin. Pré-romântica também é a sua preferência pelas baladas populares. Pré-romântica é a sua grande descoberta paisagística, a do Cáucaso. Do classicismo de Byron, nenhum vestígio. Em compensação é Lermontov um satanista consumado: talvez o único autêntico. De início estava consciente dos maus instintos na sua alma, sem desaprová-los ou combatê-los. Retratou-se a si mesmo, com mestria absoluta, em Petchorin, o Don Juan demoníaco e frio do romance *Um Herói do Nosso Tempo*, ao ponto de antecipar na ficção o seu próprio fim em duelo. Lermontov, romântico e pré-romântico na poesia, parece como homem um byroniano autêntico; e sempre foi interpretado assim. A crítica moderna, porém, dá muita importância ao drama *O Baile de Máscaras*, descoberto só em 1913 e levado à cena por Meyerhold; tragédia grandiosa em estilo elisabetano. O byronismo de Lermontov é a máscara de um tímido exacerbado. O seu egoísmo demoníaco é um caso todo pessoal;

mas é o caso de um grande poeta. Aí a realização admirável de *Um Herói do Nosso Tempo*, não um "homem inútil" como Onegin e os heróis aristocráticos de Turgeniev e Tolstoi, mas um malfeitor consciente, antecipação do burguês materialista do "nosso tempo", capaz de tornar-se fascista. O tipo Lermontov é menos romântico e por enquanto mais permanente do que os heróis pálidos de 1820. "Herói", no título de Lermontov, é uma forte ironia.

A política é a questão crucial do romantismo byroniano. Sendo ele, no fundo, pré-romantismo, explica-se a indiferença política – ou antes incompreensão – da maior parte dos byronianos, e as exceções confirmam a regra: o pariotismo de Prati é uma espécie de conformismo monárquico, a excitação política de Espronceda é mais temperamental do que doutrinária, e entre os byronianos espanhóis e portugueses há vários conservadores. Um caso típico é a poesia política de Lenau: nos poemas narrativos manifesta progressismo anticlerical; no resto, só se apaixona pela liberdade dos poloneses e outros perseguidos longínquos. O liberalismo dos byronianos é vago e indeciso, ocupa-se mais de gregos e poloneses do que da própria nação. Sobretudo os gregos que naqueles anos lutaram heroicamente para libertar-se da dominação turca, despertaram a mais viva simpatia, da qual o próprio Byron tinha dado o exemplo; simpatia, aliás, de pouca responsabilidade. Entre os partidários do "filhelenismo"[1925], movimento europeu de envergadura, encontram-se grandes nomes: o italiano Berchet; Espronceda, com a poesia *Despedida del patriota griego de la hija del apóstata*; Hugo, com várias peças das *Orientales* (*Canaris*, *Navarin*); e muitos poetastros. O filhelenista mais característico e mais famoso é o alemão Wilhelm Müller[1926]; como poeta erótico e melancólico, sabia acertar o tom popular em pequenos *lieds* inofensivos, inesperadamente monumentalizados, depois, pela música de Schubert; e esse pequeno-burguês também cantou com melancolia comovente a servidão dos gregos, até morrer em desespero sem ter visto a liberdade grega nem um sabre turco. Mal libertados os gregos, chegou a vez dos poloneses, derrotados na revolução de 1831, enchendo as capitais europeias com o desespero de emigrantes. A literatura "polonófila" é outro movimento internacional[1927], no qual se alistaram Chamisso, Platen, Lenau, o dinamarquês Hauch, e muitos franceses. O último amor dos diletantes do liberalismo será a Itália: de Byron e Landor até os Brownings e

Swinburne, muitos ingleses, ao passo que os poetas de outros países, inclusive os mais liberais, só apreciaram na Itália os tesouros de arte, as moças e o vinho.

Muito diferente do diletantismo político dos românticos é a firmeza dos poetas de credo liberal, mas estilo conservador. Como contemporâneos dos românticos, muitas vezes pessoalmente ligados a eles, esses "independentes" chegam a ser confundidos com seus amigos. É este o caso do dramaturgo húngaro Katona[1928], cuja tragédia *Bankbán* trata o conflito, próprio da história húngara, entre a lealdade para com a nação e a lealdade para com o rei que é de dinastia estrangeira, o mesmo conflito que Grillparzer tratará, pouco depois, em *Ein treuer Diener seines Herrn*. A questão da cronologia é importante, porque a tragédia de Katona, esboçada em 1814 e publicada em 1821, é muitas vezes caracterizada como rebento do teatro romântico francês; mas este só entrará na história literária em 1830, com a "bataille d'Hernani". Na verdade, *Bankbán* é uma obra classicista, schilleriana, de grande força dramática, antecipando a doutrina do liberalismo húngaro da segunda metade do século.

Giuseppe Giusti[1929] é o poeta do liberalismo italiano. As suas poesias satíricas acompanharam a época triste da Restauração e o fracasso da revolução nacional e democrática de 1848; Giusti morreu antes de ver a liberdade da pátria. Foi popularíssimo, como uma espécie de Béranger italiano; mas é muito mais fino, dispondo do estilo tradicional e do espírito malicioso de um florentino nato. Quando a Itália estava livre e as suas sátiras tinham perdido a atualidade, Giusti sobrevive nos livros didáticos como modelo do "idioma gentil" da Toscana; e o gosto giustiano tornou-se obstáculo à compreensão de uma poesia mais pura, não tendenciosa. Croce ousou atacar um tabu nacional, caracterizando a Giusti como "poeta prosaico", abrindo exceção só para o poema *Sant' Ambrogio*, em que o patriota, assistindo a uma missa em companhia de soldados austríacos e eslavos, se eleva a uma visão dantesca da igualdade de todos os povos sob o jugo do despotismo; chegando a sentir simpatia com os inimigos da pátria. No resto, a sátira de Giusti não tem a amargura de Berni nem o lirismo de Belli. Mas é superior pela sensibilidade moral. A forma clássica de Giusti não é acaso. O mesmo senso de disciplina, harmonia e justiça, que se revoltou contra a hipocrisia dos Habsburgos (*Il dies irae*), as pretensões dos régulos italianos

(*Il re travicello*), o espírito reacionário dos aristocratas (*Preterito Più che perfetto del verbo pensare*), a versatilidade política dos caçadores de empregos públicos (*Brindisi di Girella*) – o mesmo bom-senso toscano de Giusti revoltou-se contra a demagogia dos republicanos (*L'arruffa-popolo*). Giusti era um moderado, na poesia e na política.

O verdadeiro romântico, em comparação com Giusti, fora Berchet[1930], grande patriota sem aquele espírito de malícia, como revela a *Lettera seminseria di Crisostomo*, na qual defendeu as baladas de Buerger contra os classicistas; panfleto fraco e contraditório, mas de importância histórica como primeiro manifesto do romantismo na Itália. Berchet deu o exemplo da sua doutrina, escrevendo “romanças”, quer dizer, baladas de tendência patriótica. E é mesmo o maior poeta patriótico da Itália, superior a Giusti pela paixão e a Prati pela pureza do sentimento. Será fácil censurar-lhe os lugares-comuns triviais; Brechet acertou, como Espronceda, o gosto popular, se bem um gosto popular diferente, mais elegíaco. A sua poesia descende, através de Buerger, de Herder. E essa influência herderiana é decisiva na poesia romântica política, sempre quando a tendência se torna melhor definida: sobretudo entre os eslavos e outros povos da Europa oriental, que o popularismo herderiano despertara, ensinando-lhes a diferença entre cidadania política e nacionalidade étnica.

A influência de Herder entre as nações da Europa oriental começara como folclorismo literário; transformou-se em nacionalismo racial e, enfim, em nacionalismo político. Čelakovský e o eslavoco Kollar representam as duas primeiras fases. O fato de o grande poeta húngaro Petöfi[1931] ter sido eslovaco de nascimento – Petrovics era o nome da sua família – talvez seja um motivo de predestinação; o destino tornou-o, porém, húngaro, quer dizer, membro de uma nação que, distinguindo-se nisso dos checo-eslovacos, tinha tradições políticas bem definidas. O ponto de partida da sua poesia é o folclore, o *lied* popular húngaro; e à sua poesia folclórica deve Petöfi a fama mundial. Nos seus *lieds* há a música dos ciganos, o vinho de Tokaj, os pastores e ladrões de cavalos da *puszta*, da grande planície húngara, as montanhas da Tatra que a rodeiam e os grandes rios Danúbio e Tisza que a percorrem, as cores de um Oriente pitoresco em meio da Europa, as danças apaixonadas, os amores furiosos ou elegíacos, e enfim a morte do soldado húngaro no campo de batalha. Petöfi, o boêmio, morreu

realmente no campo de batalha pela liberdade da sua nação. É o poeta nacional dos húngaros. O poema épico *Herói János* realiza os ideais de Herder de uma poesia popular e primitiva, com autencidade muito maior do que os produtos artificiais de Kollar e Malczewski. Até aí é Petöfi um pré-romântico. Um pré-romântico em outro sentido revela-se na sua poesia erótica; e daí chega Petöfi imediatamente ao byronismo do *Apóstolo* e do romance *A Corda do Carrasco*. Certo utopismo republicano não é alheio à sua poesia política. No fim da vida, Petöfi já não foi nada byroniano, mas revolucionário nacionalista, ou antes nacionalista revolucionário. Também foi este, exatamente, o caminho do grande e infeliz poeta ucraniano Szewczenko[1932], vítima da Polícia tzarista: do *lied* popular, herderiano, através do poema narrativo byroniano, à poesia conscientemente revolucionária. Poetas assim criam novas literaturas; e a glória nacional é fortalecida pela admiração dos estrangeiros, que apreciam mais a novidade pitoresca. É difícil, senão impossível, avaliar o valor absoluto dessa poesia.

O nacionalismo literário dos eslavos sofreu o impacto da revolução de julho de 1830 com intensidade particular. É o momento em que o liberalismo russo se divide nos dois campos inimigos dos eslavófilos e ocidentalistas; o momento em que no nacionalismo checo desperta a consciência política, primeiro no conservador Palacký, depois no liberal Havliček. A intensidade dessa repercussão era sobremaneira forte na Polônia, porque coincidindo com o fracasso da revolução polonesa de 1831 e seguida pelo contato íntimo dos emigrantes com a França. Há um encontro violento entre o popularismo de Herder e a democracia cristã de Lamennais. Testemunha desse encontro é Hoene Wronski[1933], matemático e filósofo meio louco, acreditando que as reivindicações sociais de Lamennais e dos utopistas franceses se realizarão no império futuro que Herder prometera aos eslavos. Esse "messianismo" político é a última esperança da aristocracia polonesa. A realização poética desses sonhos, eis o byronismo nacional de Mickiewicz.

Os poetas poloneses preferem o "poet's poet" Slowacki; Mickiewicz[1934] não dispõe dessa música verbal. Contudo, o tradicionalismo literário consagrou-o o maior poeta da Polônia; o Goethe polonês. O evidente exagero seria imperdoável, se Mickiewicz não tivesse escrito o poema épico *Pan Tadeusz*, no qual o ideal goethiano de classicismo objetivo está

realizado. Mas justamente essa obra máxima do poeta não é messianista, a não ser de maneira bastante remota. A origem da poesia de Mickiewicz é o pré-romantismo; no seu primeiro volume de baladas encontra-se uma versão da *Lenore*, de Bürger. Este pequeno poema, ao qual coube destino tão extraordinário na história da literatura moderna, também fora o ponto de partida de um Walter Scott, conservador, e de um Berchet, revolucionário. O pré-romantismo do eslavo Mickiewicz evoluiu para o pré-romantismo goethiano, quer dizer, wertheriano, dos *Dziady*: título difícil de traduzir, significando o culto dos antepassados, dos lituanos pagãos: entre os espectros dos mortos, na bruma da noite outonal, aparece ao poeta o espectro do suicida. O sentimento corresponde ao wertherismo patriótico de Foscolo; a ideia não está longe do eslavismo de Kollar; o motivo é o desejo do aristocrata polonês, nascido na Lituânia, de identificar-se com o povo da sua terra. O próximo passo é para o pré-romantismo revolucionário de Schiller, cuja retórica patética enche o *Konrad Wallenrod*, espécie de *Wilhelm Tell* polonês. Ainda se trata, como em Schiller e em todo pré-romantismo, de nacionalismo teórico; Mickiewicz não tomou parte ativa na revolução polonesa de 1830. Nesse momento, o poeta é byroniano do tipo dos "byronianos". Escreveu nesse estilo os pitorescos *Sonetos da Crimeia*, seguidos pela terceira parte dos *Dziady*, todo byroniano; com a grandiosa descrição de uma viagem invernal para a Rússia, com as famosas acusações contra Deus que abandonara a Polônia. O poema foi acompanhado do *Livro do Povo Polonês e da Emigração Polonesa*, no qual as esperanças democráticas e o estilo bíblico revelam a influência de Lamennais.

Até então, nada em Mickiewicz lembra ao classicista Goethe. Críticos modernos aproximam o poeta polonês antes do "Sturm und Drang" de Lenz e, quanto às expressões fantásticas, de Zacharias Werner. Mas depois de 1831, na retrospectiva, a pátria perdida começou a transfigurar-se. A influência de Byron cedeu ao conservantismo democrático, patriarcalista, de Walter Scott; e para a expressão desses sentimentos nacionais ofereceu-se a forma do idílio homérico, assim como Goethe o renovara em *Hermann und Dorothea*. Neste estilo, Mickiewicz escreveu o poema épico *Pan Tadeusz*, descrição da vida patriarcal na Polônia antiga. É "poesia ingênua" no sentido de Schiller; não sentimental, mas clássica. A obra mais objetiva que o século XIX criou. Em *Pan Tadeusz*, Mickiewicz é realmente o Goethe da

Polônia. Aparece, porém, nesta epopeia homérica um personagem indubitavelmente byroniano: o misterioso monge Robak, em torno do qual se reúnem as energias nacionais para a guerra nacional. Mas a ideia pela qual Robak é movido, já não é o desespero byroniano; é a esperança messiânica. Impõe-se, porém, uma distinção importante. Se tivesse sido o messianismo teosófico de Towianski, ao qual Mickiewicz aderiu pessoalmente, o poeta ter-se-ia tornado um Slowacki, teria escrito um *Rei Espírito*. Em vez disso, Mickiewicz abandonou a poesia. Deu no Collège de France aulas sobre literatura eslava; morreu em Constantinopla, como conspirador político. Mickiewicz voltara ao nacionalismo herderiano, mas num novo nível, superior: as esperanças humanitárias de Herder estavam substituídas pelas esperanças sociais do messianista Hoene Wronski. O fim de Mickiewicz era a utopia; e esse fato é de grande significação.

A utopia dos românticos é um produto livresco. Não representa uma ideologia, uma racionalização da consciência de uma classe nova, mas o produto cerebral de uma camada "déclassée", aliada, só por isso, à classe nova. Assim o messianismo polonês é uma religião livresca da aristocracia polonesa, lutando ao lado da democracia contra o nacionalismo eslavo que encontrara a sua primeira encarnação no tzarismo modernizado. Byron não é utopista, mas no fundo um conservador, um membro da "chilvary" de Burke, em luta contra os "sophists, economists, and calculators". Os economistas e calculadores, isto é, a burguesia. Os sofistas, isto é, os intelectuais pequeno-burgueses, humanistas "déclassés", aliados do futuro proletariado, os utopistas. O utopista inglês é William Godwin[1935], anarquista teórico, herdeiro das ideias de Helvétius e Holbach e companheiro de Paine; como este, foi de descendência sectária, insuflando ao enciclopedismo francês o hálito do sectarismo da "Terceira Igreja". Ao seu lado, sua mulher Mary Wollstonecraft Godwin[1936] é a primeira feminista e partidária do amor livre, representando um anarco-comunismo sentimental, entendendo-se a palavra "sentimental" no sentido de "instintivo", "irracional". Os motivos humanos e as expressões literárias do casal Godwin talvez não tenham sido dos mais elevados, mas quanto às ideias – inclusive as ideias de liberdade sexual – é inconfundível a relação com a poesia do seu contemporâneo Blake, na qual o coro celeste acompanha os sofrimentos dos míseros. Doutro lado existe nos Godwins um elemento vulgar que não se

podia exprimir senão em formas vulgares. O próprio Godwin já gostava do romance "gótico" e sua filha Mary[1937] escreveu um dos romances góticos mais famosos, *Frankenstein*, a história do herói "déclassé", excluído da sociedade humana. A atmosfera de horrores encheu, aliás, a casa dos Godwins: a história da família é a história de amores ilícitos e de suicídios. Suicidou-se a irmã de Mary, e Mary, por sua vez, tornou-se Mrs. Shelley após o suicídio da primeira mulher do poeta. Estão aí alguns elementos para a compreensão de Shelley: aristocrata e humanista "déclassé", utopista generoso e fantástico, homem demoníaco e poeta celeste.

Shelley[1938] era uma natureza tão misteriosa e é um poeta tão importante que a análise mais acurada se impõe. O método as mais das vezes usado foi o biográfico; e os resultados não são felizes. Deu-se atenção cada vez maior aos aspectos estranhos ou anormais da vida de Shelley, às revoltas, raptos, divórcios, suicídios em seu torno, uma espécie de vagabundagem lírica e sexual ao ar livre da Itália clássica mas romantizada; a poesia de Shelley caiu nas mãos de admiradores extáticos e a sua vida nas mãos de biógrafos profissionais, até sair a biografia famosa e notória na qual já não se fala da sua poesia e só fica um "Ariel", um anjo ou antes um doido. Agora se recomenda o método tainiano: considerar a Shelley no seu ambiente da Inglaterra cada vez menos humanista e cada vez mais industrializada, um Shelley precursor poético da revolução social. É outro exagero. Mas é possível manter o ponto de partida: Shelley, que dispunha de considerável erudição grecista, foi um humanista "déclassé". O seu classicismo não pode ser comparado com o de Byron, admirador de Pope; Shelley preferiu a "Spenserian stanza", cara aos românticos. A sua Grécia é romantizada, modernizada; *Prometheus Unbound* revela – é difícil evitar o termo gasto – um classicismo dionisíaco. Shelley está continuamente embriagado, da Grécia, da Itália, arte, beleza, amor e morte.

"Make me thy lyre, even as the forest is:
What if my leaves are falling like its own!
The tumult of thy mighty harmonies
Will take from both a deep, autumnal tone,
Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce,

My spirit!"

Nenhum poeta antes ou depois sabia transformar assim as forças desregradas da Natureza em harmonia das esferas; e a mesma harmonia lírica desejava ele encontrar nas relações entre os homens. Eis a raiz psicológica, lírica, do utopismo de Shelley; mas a sua indignação contra as injustiças sociais é menos autêntica. Shelley era um egoísta encarniçado, usando e abusando dos homens e sobretudo das mulheres; e na sua filosofia social prevalece o elemento destrutivo, já desde o revolucionarismo confuso de *Queen Mab*, metrificação das ideias de Godwin em estilo de "féerie" shakespeariana, com muito espinozismo mal compreendido e algo de teosofia swedenborgiana – "Intellectual Beauty" e "Spirit of Joy" representaram-lhe deuses vivos, longe do país dos puritanos. Shelley tinha, na poesia, pouca força plástica, tudo fica musical e nebuloso; mas justamente por isso as suas criações informes parecem mitos que estavam esquecidos e agora ressurgem como fantasmas nas nuvens sobre o mar grego. *Prometheus Unbound* é um mito assim, não indigno do título esquiliano. Apenas, a tragédia de Ésquilo constitui a sanção dum fato social consumado, e o drama lírico de Shelley é o manifesto de um sonho utópico.

Já está claro que um poeta assim não pode ter sido o menino místico da lenda biográfica que os admiradores teceram. Em Shelley havia muito de um anjo, mas de um anjo caído, de um demônio sinistro também, e isso em sentido literal. Shelley é considerado como o poeta mais musical da língua inglesa; e Nietzsche denunciará em toda música dionisíaca a falta de responsabilidade moral. Shelley não era "bom sujeito". A sua revolta na Universidade não é um episódio meio engraçado, meio lamentável, mas sintomático da biografia dos psicopatas desajustados, dos homens a-sociais. Shelley, aristocrata por nascimento e homem rico, era "déclassé" por disposição mental, a-social como o personagem Frankenstein que ele sugeriu a Mary Shelley. O elemento "gótico" em Shelley está na sua biografia; parece transfigurada na tragédia de estilo elisabetano *The Cenci*, drama noturno, escrito por um descendente longínquo de John Webster. Shelley era demoníaco; pareceu angélico porque era belo e jovem – a sua vida inteira foi o que em outros só é uma fase da adolescência; e só a morte, que

veio tão cedo, conservou em torno desse adolescente eterno o ar de pureza celeste, de céu italiano e "perpetual Orphic song". Shelley não tem a pureza extramundana de Blake; mas tem mais música humana. A sua inspiração é as mais das vezes só verbal e às vezes é vazia, sem sentido palpável; mas é inspiração. Em língua inglesa não existem outros versos do encanto do *Lament* –

"O World! O Life! O Time!
On whose last steps I climb,
Trembling at that where I had stood before;
When will return the glory of your prime?
No more – O never more!"

Em música transformou-se-lhe até o ruído das ondas que, nas *Stanzas Written in Dejection near Naples*, ouviu fechar-se sobre o seu corpo agonizante –

"... and hear the sea
Breathe o'er my dying brain its last monotony."

– como profetizando a sua morte, afogado nas ondas do golfo de Spezzia.

Só se pode duvidar, na "intellectual beauty" que ele cantou, do adjetivo. Evidentemente, Shelley era homem de inteligência superior; mas até que ponto entrou essa inteligência no seu verso? A Música – essência da poesia de Shelley – está, por definição, fora dos critérios da "Ratio". *Alastor*, o mais típico dos seus poemas pseudofilosóficos, transfiguração vaga de ideias da estética de Schelling, é de uma nebulosidade enervante; e o próprio Shelley definiu a sua poesia como "harmonious madness". Um crítico malicioso falou de "*Midsummer-night's dream* revolucionário"; e T. S. Eliot atacou as expressões sobre amor e matrimônio, em *Epipsychidion*, como se fossem imbecilidades perigosas. Com isso, o crítico não fez outra coisa senão voltar à opinião dos contemporâneos de Shelley, que se aborreceram

com a sua vida dissoluta e violências revolucionárias; consideraram, aliás, Byron muito mais importante; e os byronianos do Continente até não tomaram conhecimento da existência do "Byron menor". A apoteose de Shelley começou na época vitoriana. Depois, os simbolistas inverteram as posições: relegando Byron para o segundo ou terceiro plano, endeusaram Shelley, o "poet's poet". Hoje se dá este apelido com preferência a Keats, cuja superioridade está firmemente – e, parece, definitivamente – estabelecida. São sobretudo os críticos e leitores pós-vitorianos, os conservadores, que mantêm os ideais da poesia romântica, que continuaram a considerar Shelley como auge do lirismo inglês, até como encarnação do próprio espírito da poesia. Mas chegaram outros conservadores, T. S. Eliot, Leavis e os críticos americanos, Cleanth Brooks, Blackmur, Tate: estes falam, a propósito de Shelley, de sentimentalismo primitivo, música vazia sem inteligência poética, língua descuidada, ritmos falsos, e enfim de "poesia de propaganda". São críticos reacionários, sentindo antipatia profunda contra o fogoso poeta da revolução. Eis o motivo por que os críticos socialistas dão maior importância à poesia revolucionária de Shelley, sobretudo ao poema *The Revolt of Islam*. Stephen Spender chegou a explicar a interpretação romântica de Shelley como tentativa reacionária de eliminar a memória incômoda do revolucionário que viveu as ideias de Godwin. Mas, afinal, Shelley não era marxista e sim utopista.

Na atitude revolucionária de Shelley há muito egoísmo de anarquista indisciplinado. Já se aludiu à opinião de vários de que Shelley, vivendo por mais tempo, não teria ficado tão angélico como parecia. Não se pode provar isso senão muito indiretamente pelo exemplo de uma natureza semelhante à qual o destino não concedeu o favor de uma morte prematura. É o sueco genial Almquist[1939] um dos personagens mais estranhos da história literária. Muito mais plebeu do que Shelley, plebeu mesmo e "déclassé" num sentido agudo: foi estudante pobre, camponês improvisado, professor indisciplinado, jornalista suspeito, pastor militar de opiniões e conduta duvidosas. A formação humanista e a revolta escolar de Shelley apareceu em Almquist na epopeia cômica *Försök till Hektors lefnad*, quase blasfema. O romantismo de Almquist é diferente, de origem alemã e em parte francesa: o seu exotismo orientalista vem de Tieck e Hugo; as novelas de Almquist são romances "góticos", já parecidas como os contos de Poe; a Tieck e a Hugo

lembram os dramas líricos como *Ramido Marinesco*, de uma musicalidade que justifica o apelido de "Shelley da prosa". Ao mesmo tempo descreveu com realismo duro a vida rural na Suécia, e esse realismo baseava-se em convicções sociais. Almquist, partindo de uma teosofia confusa, swedenborgiana (*Murnis*), chegou, através da propaganda pelo amor livre (*Det gar an*), a opiniões avançadas, estudando o pauperismo na Suécia e o pauperismo europeu, aproximando-se de um socialismo pré-marxista. Foi mais longe. Na sátira *Ormuzd och Ahriman* esboçou uma visão maniqueia da história humana, tomando o partido das forças do Mal; e essa atitude "satanista", byroniana, não ficou teórica. Seguiram-se estudos sobre criminologia, entre os quais se destaca um sobre o assassínio por veneno. Quando Almquist fugiu, afinal, para a América, não foi por motivo de perseguição política; o usurário que costumava emprestar-lhe dinheiro, morrera envenenado. O mistério em torno de Almquist não foi nunca esclarecido por completo; incapaz de viver em ambiente utilitarista, voltou para a Europa sob nome postiço, morrendo miseravelmente num hospital de Bremen.

Aquele ambiente utilitarista da América em que um romântico como Almquist não podia respirar, contribuiu decerto para tornar utópico o chamado movimento "transcendentalista", entre os próprios americanos; e sua inspiradora, Margaret Fuller[1940], é uma figura shelleyana: mulher de formação humanista desambientada por isso mesmo; tradutora do *Torquato Tasso*, de Goethe, e das conversações de Eckermann; juntando a essas influências idealistas alemãs a do idealismo revolucionário francês; lutadora pela emancipação intelectual e social das mulheres; assim era Margaret Fuller que fundou em 1840 a revista *Dial*, órgão do transcendentalismo. Na Itália, terra de promissão dos shelleyanos, Margaret Fuller casou com um aristocrata revolucionário, o marquês Ossoli; e junto com ele encontrou a morte shelleyana nas ondas do golfo de Livorno. A diferença está num certo realismo. Margaret Fuller escreveu um livro sobre os lagos entre os Estados Unidos e o Canadá, a primeira grande reportagem do jornalismo americano; colaborando no *Tribune*, sob a direção do famoso Horace Greeley, tornou-se ela um dos maiores jornalistas da época. Esse elemento realista é de grande importância para compreender bem o "transcendentalismo" americano de 1840 e 1850[1941]. Os transcendentalistas de Boston formaram um grupo fechado, um oásis no deserto do comercialismo,

utilitarismo e puritanismo intolerante. Eram humanistas de formação, estudiosos de Goethe, meio livres-pensadores. Quase messianistas, andavam profetizando um futuro utópico da América; e a confusão aumentou com a influência de estudos místicos, do neoplatonismo e de Swedenborg. Todos esses elementos do transcendentalismo são de origem europeia. Assim como a Renascença do mundo greco-latino renovou, no século XV, a vida espiritual da Europa, assim a transplantação de filosofias e poesias europeias criou uma nova vida espiritual no ambiente dos puritanos e comerciantes da Nova Inglaterra. Mas a Renascença do século XV também foi uma eclosão de forças novas; e da mesma maneira o transcendentalismo dos europeizados significa ao mesmo tempo uma descoberta da América, um realismo destemido, enfrentando as realidades da vida do Novo Mundo e esperando, com otimismo de utopistas, um futuro ilimitado. Uma Declaração de Independência espiritual.

Os transcendentalistas eram românticos: panteístas sentimentais e estéticos que choravam e jubilavam com o Universo. O elemento americano neles é o otimismo entusiástico que os levou a desprezar as autoridades teológicas do puritanismo, zombar do dogma funesto da predestinação, negar a verdadeira existência do Mal no mundo; já se adivinha a "Christian Science", seita também domiciliada em Boston, cujo grande jornal, *The Christian Science Monitor*, defende até hoje os ideais culturais do transcendentalismo. Boston, a cidade dos *scholars*, foi a ilha na qual os transcendentalistas se reuniram, no mar do materialismo econômico dos comerciantes americanos – esse ambiente que Lenau e Almquist não suportaram. O transcendentalismo também tem sentido político: individualistas cultos pretendem combater a deterioração da democracia americana de Jefferson pela plutocracia; até o agrarismo de Jefferson reaparece na pretensão de basear a sociedade futura em colônias de democracia rural. Os transcendentalistas são intelectuais "déclassés" pelo ambiente. São, todos eles, uns esquisitões: o pastor William Channing, "o nosso bispo" no dizer de Emerson, pacifista e socialista antirrevolucionário; o educador Amos Bronson Alcott, adepto de Boehme e Swedenborg, que acredita na onipotência da educação e cria o "culto da criança", tão tipicamente americano; o teólogo Theodore Parker, "o nosso Savonarola", ocultista kantiano e apóstolo da abolição. George Ripley, outro teólogo, que abandonou a Igreja unitarista,

fundou em 1840, com Margaret Fuller e Emerson, o *Dial*, a revista do movimento, e, em 1841, a colônia Brook Farm na qual se cultivaram o anarquismo agrário, a pedagogia pestalozziana e a música de câmara. Enfim veio Albert Brisbane que transformou a colônia em célula comunista conforme os princípios de Fourier. Todos eles herdaram dos antepassados puritanos o zelo apostólico de pregar e agir. Na história da literatura americana conta mais a sua atuação do que o que escreveram. Os escritores do transcendentalismo são os que renunciaram à ação: o individualista Emerson, o anarquista Thoreau.

Emerson[1942] é, antes de tudo, o grande educador dos americanos, "the friend and aider of those who would live in the spirit" (M. Arnold). "Viver no espírito" não era porém fácil no ambiente americano, e o pastor unitarista Emerson, suave e amável, precisava de muito otimismo para enfrentar o puritanismo obstinado e de coração duro da Nova Inglaterra. Talvez não tivesse sido capaz de manifestar tanta confiança no futuro espiritual dos Estados Unidos, se não tivesse herdado algo do misticismo visionário dos seus antepassados, que foram sectários menos pacíficos; se não tivesse fortalecido o seu ideal de cultura individualista, aprendido em Goethe, e nas leituras de Plotino e Swedenborg. Emerson está continuamente entusiasmado. O seu ponto de partida é a crítica da vida dos americanos comuns, de uma vida sem ideais e sem sentido espiritual; a eles dirigiu a famosa advertência: "Hitch your wagon to a star!" – e já está no reino celeste dos astros, despreocupado das pequenas misérias lá embaixo, voando ao encontro de novos sóis na via-láctea do progresso espiritual infinito das almas. Essa fé no progresso é bem americana; e Emerson era bom americano: no meio das suas visões extáticas nunca o abandonou o senso prático, anglo-saxônico. Emerson considerava o mundo como muito jovem – os séculos do passado europeu perderam-se-lhe da vista em face dos séculos americanos por vir – e "the experience of each new age requires a new confession, and the world seems always waiting for its poet". No fundo, é esta a doutrina de Ranke de que todas as épocas estão igualmente perto de Deus; o historiador alemão tira essa conclusão do profundo respeito ao passado; o pastor americano chega a exigir "novas Bíblias". A revelação teísta do cristianismo já não satisfaz, nem o deísmo seco dos racionalistas; a "Over-Soul" do Universo é "which inspires all men", na religião da democracia americana. Haverá uma

nação de grandes homens, como Carlyle os sonhara – Emerson leu Goethe através de Carlyle – e eles transfigurarão o progresso material; "Hitch your wagon to a star!", gritou o otimista Emerson, sem prever que nessa aliança os vagões podiam ser, um dia, mais poderosos do que os astros. Emerson era um grande educador, mas não um bom educador; arranjou uma boa consciência aos grandes capitalistas, cheios de "ideais" e "estrelas". Um "friend and aider", mas não um profeta.

No individualismo de Emerson havia muito egoísmo de *scholar*; foi homem fraco e sem paixões, livresco e contudo não literato. "All men live by truth, and stand in need of expression", dizia; e a expressão não era o seu lado mais forte. Os seus *Essays,* antigamente tão famosos, são leitura atraente; mas são bastante confusos. As suas poesias, às quais certos críticos modernos dão uma importância evidentemente exagerada, são pálidas, sem vida na emoção, sem originalidade no pensamento, sem música no verso. Não é poesia sugestiva. Mas Emerson é um homem sugestivo, e se já tem pouco que sugerir a nós outros, tinha muito que sugerir aos americanos de 1840. O seu discurso de 31 de agosto de 1837, na Harvard University, "The American Scholar", chamado a "Declaração da Independência da inteligência americana", é um documento histórico, testemunho de uma alma nobre. Antes de tudo, Emerson como educador deu um exemplo de independência espiritual: foi um não conformista sem sectarismo.

Emerson pregou o não conformismo; Thoreau[1943] viveu-o. Retirou-se de Concord para a solidão completa, vivendo com os bichos da floresta, os ventos da primavera, com sol, chuva e neve, como um bárbaro ciclópico, alegre, exuberante, independente. Em *Walden* descreveu com gênio extraordinário de *empathy*, de sentir com a natureza, e com bom humor americano as suas experiências na floresta, experiências de um asceta jocoso e grande poeta da Natureza. Talvez a América não tenha tido poeta maior do que esse poeta em prosa. Mas a sua prosa não é nada "poética"; é duma clareza absoluta (lembram-se as origens francesas de Thoreau), de sabor epigramático. Visto assim é Thoreau o único escritor clássico do Novo Mundo. Apenas se pode objetar que um grego nunca teria pensado em abandonar a civilização e tornar-se bárbaro. Thoreau já foi comparado a um são Francisco, pregando aos bichos, e a comparação estaria certa se Thoreau tivesse tido algo da humildade de um santo católico. Mas Thoreau não

era humilde, nem santo, nem católico. Viveu nele o espírito rebelde do protestantismo, de um protestantismo extremado, protestando contra tudo, contra as convenções da sociedade civilizada, contra as leis do Estado policiado, pregando aos bichos e aos homens a desobediência civil, embora não violenta. Thoreau foi leitura preferida do Mahatma Gandhi. Todas as comparações malogram em face dessa natureza proteica, sobretudo a comparação do anarquista Thoreau com o doutrinário da "volonté générale", com Rousseau. Eles se parecem só no motivo íntimo da rebeldia: são dois inadaptados à vida. Rousseau evocou todas as forças da Natureza para fundar uma nova sociedade na qual ele pudesse viver: e será a sociedade do capitalismo. Thoreau retirou-se para as florestas por incapacidade de trabalhar e por aversão contra o pagamento de impostos. Esse grande artista é um protesto vivo contra as ordens estabelecidas do capitalismo.

Nota-se a impotência do protesto político de Thoreau, assim como a fraqueza vital do protesto religioso de Emerson. Os resíduos puritanos não permitem decisões kierkegaardianas. Ambos, Emerson e Thoreau, sabem evitar as consequências extremas; devem a isso a paz das suas almas e a aparência grega do seu estilo, escrevendo Emerson como um Píndaro em prosa e Thoreau como um Epicteto americano. Com esse classicismo começou a famosa "genteel tradition" dos "brâmanes" de Boston e Cambridge: uma civilização de elite, fina e mais ou menos supérflua, como fachada ou superestrutura de uma estrutura econômica menos fina. Um dos transcendentalistas, porém, pecou contra a "genteel tradition", embora enrincheirando-se atrás de um moralismo meio puritano, meio vitoriano: Nathaniel Hawthorne[1944]. Era o puritano antipuritano. Na sua obra concentrou-se, como em um foco, toda a herança psicológica do puritanismo, a profunda consciência do pecado recalcado; e a análise psicológica do romancista desvendou o segredo – "Lo! On every visage a Black Veil" – preparando assim a libertação futura. É este o papel histórico de Hawthorne e a interpretação usual da sua obra; interpretação certa, mas incompleta. Os romances de Hawthorne conservam fielmente o aspecto da Nova Inglaterra na primeira metade do século XIX: as casas sombrias com "sete espigões", as modestas igrejas e escolas, pobres árvores numa paisagem desolada, e em cima de tudo isso o olho vigilante de Deus e da Igreja da predestinação. É um milagre como o artista Hawthorne sabia transfigurar esse ambiente

em lembrança encantadora como de uma casa paterna de todos nós. Mas resistiu ao poder de transfiguração de Hawthorne o ar em torno das casas e dentro dos quartos fechados: o puritanismo, ao qual a Nova Inglaterra deve a honradez moral, a liberdade civil e a atmosfera irrespirável. Sempre há uma força sinistra, "gótica", no fundo dos seus romances. Hawthorne é evidentemente antipuritano. É um moralista, buscando "casos de consciência", revelando motivos subconscientes. Mas não acredita na libertação definitiva. É pessimista como os pastores da sua terra. O calvinismo não conhece o sacramento da Penitência. A penitência é vitalícia como a da Hester Prynne em *The Scarlet Letter*. A vida inteira mal basta para expiar a presença dos maus instintos na alma. E sempre estão presentes, como demonstra o *Marble Faun*, romance puritaníssimo, tanto mais puritano que a tragédia se passa em Roma, descrita aliás com minuciosidade arqueológica. Para onde Hawthorne olha, fosse mesmo para a Itália, descobre ele os casos de consciência, irresolúveis.

Hawthorne era homem culto, grande conhecedor das literaturas estrangeiras; como contemporâneo do romantismo, nada mais natural do que a escolha de formas românticas para tratar aqueles assuntos americanos. Mas essas formas nem sempre serviram bem à intenção de Hawthorne. *The Scarlet Letter* é um romance psicológico; o caso tem suas raízes no puritanismo do século XVII; então, Hawthorne escolheu a forma do romance histórico, à maneira de Walter Scott, para "enterrar definitivamene aquele passado"; mas sua arte evocou-o, revivificando-o para sempre. A maldição – "Maule's curse" no romance *The House of the Seven Gables* – sobreviveu como angústia. É a mesma angústia que inspira os melhores contos de Hawthorne, moldados em E. T. A. Hoffmann, mas algo desfigurados pelo alegorismo. Os romances – de crimes misteriosos no fundo – renovam a tradição do romance "gótico". Mas os dramas que se passam entre essas decorações românticas, são dramas americanos – "something indigenous, something inescapably there", notou Trollope. Hawthorne aproveitou-se da maneira "gótica" só para conseguir um recuo; o ambiente, seja a Nova Inglaterra do século XVII, seja a Roma dos turistas modernos, está descrito com realismo consciencioso, ao passo que o mistério em torno do enredo serve para aliviar a pressão atmosférica – "These matters are delightfully uncertain", diz Hawthorne; a incerteza intencional é o "delight", o encanto

dessas obras sombrias em estilo grave, denso, ficando na memória como lembranças e uma paisagem noturna, “déjà vu” de um sonho distante. *The Scarlet Letter* é, até Henry James, a maior obra de arte da literatura americana.

O fato de se tratar de obras de arte – coisa que o puritanismo não admite – marca o fim próximo do puritanismo. Mas Hawthorne seria um escritor pobre, se a sua importância se limitasse a esse papel histórico. Então, ele seria só um romancista vitoriano de segunda ordem, observando atentamente a realidade, fazendo algumas descobertas menos agradáveis, e submetendo-se afinal ao “compromisso” moral que a “genteel tradition” impunha. Existem, porém, os seus cadernos de notas, entre os quais se destacam os *American Note-Books*. Ali é possível acompanhar a elaboração dos seus esboços, as observações iniciais, a transformação imaginativa, a condensação em símbolos que afinal se tornam mais importantes do que as realidades psicológicas. Com um projeto de conto ou romance, tratando a procura de um elixir que confere a imortalidade, com esse projeto ocupou-se Hawthorne durante anos sem encontrar a forma definitiva. É um símbolo de arte. Hawthorne é, excetuando-se Henry James, o artista mais consciente da literatura americana, o Flaubert da América. *The Scarlet Letter* é a *Madame Bovary* americana; mas de mais pungente seriedade moral. Como Flaubert é Hawthorne um romântico já além do romantismo. Pretendeu denunciar as sombras em seu redor e não conseguiu eliminá-las em si mesmo, porque secretamente as amava. A arte – eis a sua utopia; mas ele a realizou.

Aos transcendentalistas faltava a força de agir, porque a sua fé não era bastante firme. A tempestade idealista acabou em conversas eruditas e espirituosas dos “brâmanes” de Boston e Cambridge, que enfim, resistindo à democratização pela expansão econômica e pelos emigrantes, se tornaram cada vez mais conservadores. Mas fora das salas universitárias e clubes “aristocráticos” reacendeu-se o idealismo dos puritanos, realizando o que aqueles tinham pregado. Como escritores, esses puritanos são muito menos importantes, até medíocres; como documentos humanos, as suas obras ficam, e nem sequer se tornaram ilegíveis. *Uncle Tom’s Cabin*, de Mrs. Beecher-Stowe[1945] dispensa comentário; cada um conhece o papel histórico, como arma do abolicionismo, desse romance agressivamente sentimental. Mas a autora se compreende melhor depois da leitura dos contos

nos quais descreveu, comovida, as cidadezinhas da Nova Inglaterra puritana. Do mesmo modo, a poesia tendenciosa do valente abolicionista Whittier[1946] já não interessa; as suas poesias simples e simplistas da vida nova-inglesa, a crítica moderna não é capaz de matar essas peças "antológicas", nem sequer pelo silêncio deliberado, porque constituem parte integral da consciência americana. Mas no momento da Abolição Whittier já estava refutado pelo verdadeiro vencedor da Guerra da Secessão: o capitalismo foi o herdeiro do abolicionismo. A utopia idealista não morreu por isso. Encontrou outro "déclassé", proletário – "The world seems always waiting for its poet" – que foi Whitman.

O estilo poético de Whitman, mesmo abstraindo-se da sua forma, já difere essencialmente de toda poesia americana anterior. A influência que operou essa modificação é a de Victor Hugo. Dentro da poesia de língua inglesa é um caso isolado, assim como não há muitos hugonianos germânicos e eslavos. Em compensação, a poesia de Hugo conquistou todas as literaturas neolatinas, dominando-as inteiramente durante decênios. Mas quem diz Hugo, diz romantismo francês. Aquelas diferenças nacionais só constituem um sintoma, entre outros sintomas, do fenômeno de que o romantismo francês é coisa totalmente diferente do romantismo anglo-germânico.

A diferença logo se revela pelo duplo começo do movimento: em 1820 e em 1830. O primeiro volume de poesias de Lamartine, de 1820, pertence a uma corrente literária que também existe na Inglaterra dos Lake Poets e na Alemanha dos medievalistas. É um romantismo conservador, catolizante e melancólico. Também é conservadora e catolizante a primeira fase de Victor Hugo. Mas esse mesmo Victor Hugo já é, só nove anos depois, o chefe de um movimento oposicionista, ao qual Lamartine também aderirá. A data decisiva, a da independência do romantismo francês, é a noite de 25 de fevereiro de 1830, quando se representou, na Comédie Française, *Hernani*. Foi preciso mobilizar toda a mocidade romântica para quebrar a resistência dos "crânios acadêmicos". O jovem Gautier apareceu na plateia, vestindo o famoso "colete rubro" para "épater les bourgeois". A vitória foi ruidosa e completa. Não há, na história do romantismo alemão ou inglês, nada que se possa comparar a essa "bataille d'Hernani". Em vez de subir ao céu uma lua romântica, levantou-se o sol do romantismo francês.

O romantismo francês[1947] distingue-se do romantismo anglo-germânico como se distinguem dia e noite: Lamartine, Hugo, Musset, por mais "românticos" que sejam, são "claríssimos" – "Ce qui n'est pas clair, n'est pas français" – em comparação com os "Lake Poets" ou os estudantes de Heidelberg. Os românticos ingleses e alemães são, em geral, evasionistas; os românticos franceses são, em geral, revolucionários que se conservam mais perto da realidade social. Em compensação, os românticos franceses entregam-se com volúpia a excessos da imaginação mais arbitrária, até frisando o absurdo, sem consideração dos limites do elemento fantástico, impostos aos ingleses e alemães pelas tradições medievais e folclóricas que cultivaram. Em relação com essas particularidades do romantismo francês deve estar um fato da cronologia. As datas decisivas do romantismo francês são a publicação das *Méditations poétiques*, de Lamartine, em 1820, e a primeira representação de *Hernani,* de Hugo, em 1830. Quer dizer, o romantismo francês está separado por decênios dos seus precursores "pré-românticos" Rousseau e Chateaubriand; parece depender principalmente de influências estrangeiras. Mas essas influências estrangeiras não estão muito certas. Os inimigos modernos do romantismo na França gostariam de estigmatizá-lo como produto de importação, alheio ao espírito nacional. Mas o que é que eles provam?[1948] Que o romantismo anglo-germânico tem a prioridade cronológica, e que, considerando-se as relações literárias internacionais, a literatura francesa não podia deixar de acompanhar certas modas e aceitar certos assuntos. O byronismo de Hugo e Musset é bastante duvidoso; e nota-se a feição puramente pitoresca do romance histórico francês, alheio às intenções de Scott. Atribui-se grande importância ao livro *De l'Allemagne*, de madame Staël; mas o único romântico francês que é romântico no sentido anglo-germânico, Nerval, descobriu na Alemanha e em si mesmo um romantismo do qual madame de Staël não tinha percebido nada. Os outros, Lamartine, Vigny, Hugo, Musset, não sabiam a língua alemã; e *Les Burgraves*, de Hugo, revelam, a respeito da Alemanha, conceitos tão estranhos como *Hernani* e *Ruy Blas* quanto à Espanha. Das literaturas estrangeiras fala-se muito nos manifestos do romantismo francês. Mas as doutrinas estéticas do mais famoso desses manifestos, do prefácio de *Cromwell*, de Hugo, são bem particulares: a teoria da mistura de "le grotesque et le sublime" não tem antecedentes no estrangeiro[1949]. Os românticos

aplaudiram quando Stendhal opôs Shakespeare a Racine; mas Hugo, Vigny e Dumas père não imitaram o teatro elisabetano; e a comédia shakespeariana de Musset, intimamente afrancesada aliás, é um caso individual sem consequências literárias. Nem a luta espetacular contra as três unidades pseudo-aristotélicas levou a liberdades cênicas excessivas; quando muito, as inovações consistiram em maior fidelidade histórica das decorações e costumes, coisa que Voltaire já pedira timidamente. Quanto mais tempo passa depois de 1830, tanto mais desaparecem as diferenças entre os românticos franceses e os clássicos do século XVII. A poesia conservou a rima e o alexandrino, modificando-o de uma maneira – no alexandrino ternário de Hugo – que nos parece pouco importante. A linguagem poética torna-se mais metafórica, isso é verdade; mas a eloquencia não desaparece, quase ao contrário. Uma leitura sem preconceitos da poesia romântica francesa, depois de uma leitura de versos clássicos, não repara diferenças muito grandes da entonação e modulação. Nas antologias e nos manuais modernos, a poesia clássica coexiste pacificamente com a poesia romântica[1950]. A guerra literária de 1830 parece hoje, sobretudo ao estrangeiro, como uma briga em família.

O romantismo francês é bem francês. Mas onde se encontram as suas fontes francesas? Chateaubriand deu-lhe muito, mas justamente ele era realmente um intermediário com a literatura inglesa, se bem que o tipo de René tenha a prioridade cronológica sobre os heróis byronianos. O elemento romântico original de Chateaubriand já está, no germe, em Rousseau. Mas o romantismo francês não é rousseauiano, senão em um ponto: no radicalismo político e social. Parece que esse radicalismo é a diferença essencial que distingue o romantismo francês do romantismo anglo-germânico. Só o romantismo francês criou utopias socialistas; e Hugo foi utopista durante a vida inteira. O utopismo romântico, que existe em outra parte como seita, é na França um movimento literário tão grande que quase se identifica com o romantismo inteiro[1951]. Uma das causas do utopismo literário na França é a falta de tradições medievais e folclóricas, destruídas não pela Revolução, mas pelo classicismo do século XVII. Chateaubriand tinha lembrado a Idade Média; mas dela só existiam as catedrais. Não é convincente a tese de Jacoubet, conforme a qual a edição das poesias provençais por François Raynouard (1816/1821) e a reedição das versões de romances de cavalaria

do comte de Tressan (1823) teriam exercido influência decisiva sobre o romantismo[1952]; e da suposta influência de Joseph Michaud, autor de uma *Historie des Croisades* (1812/1825), não vale a pena falar. A "Idade Média" dos românticos franceses é uma deformação, às vezes caricatura, dos medievalismos estrangeiros; é mera moda literária.

Nesta altura já é possível fazer uma distinção mais exata entre as diferentes influências estrangeiras. Um critério é fornecido pelo teatro. Lamartine, que era um "Lake poet" francês, fez só uma tentativa dramática: mas o seu *Saul* (1818) estava inspirado na tragédia classicista de Alfieri. O teatro de Vigny, admirador sincero de Shakespeare, foi outro fracasso; menos *Chatterton*, que é um dramalhão tendencioso, embora não sem valores líricos. Musset não escreveu para o teatro real; o êxito, mais tarde, dos "Proverbes" pertence à história da poesia, se bem que poesia em prosa. Hugo e Dumas père, assim como os seus atores principais, Frédérick Lemaître[1953], Bocage, madame Dorval, não tinham aprendido a arte cênica em Shakespeare, mas no "mélodrame", isto é, no dramalhão dos teatros dos subúrbios parisienses, nas peças menos românticas do que romanescas de Guilbert Pixérécourt e Ducange[1954]. Aí está a fonte nacional do "pitoresco" e "arbitrário" no teatro romântico francês, e até a da teoria do "grotesque et sublime". Nota-se o elemento pitoresco e melodramático na historiografia de Michelet. E esses melodramaturgos Hugo e Michelet são, ao mesmo tempo, os grandes utopistas. Aplicando-se a famosa distinção de Coleridge entre "fancy" e "imagination" pode-se afirmar que os chamados "excessos arbitrários" do romantismo, sobretudo em Hugo e Michelet, os dois grandes utopistas e representantes da "fancy", são mais raros em Lamartine, que se dedica à política só depois de ter publicado as suas obras poéticas mais importantes, e nos apolíticos Vigny, byroniano autêntico, e Musset, pseudobyroniano, que deu vivas ao "mélodrame où Margot a pleuré", mas não escreveu melodramas. Essa distinção desmente a unidade do romantismo francês. O que geralmente é chamado assim, é obra de Hugo e Michelet e dos que lhes seguiram o caminho; Lamartine, Vigny, Musset pertencem a outras correntes; e Nerval, do ponto de vista da história literária, não é francês.

O romantismo francês, nesse sentido mais estreito, é utopista como o de Shelley, de Almquist e dos transcendentalistas americanos; Almquist estava

diretamente sob a influência de Hugo, e os descendentes poéticos de Shelley e Emerson também eram hugoanos; Swinburne e Whitman. Mas na Inglaterra e América trata-se de pequenos grupos. Na França, os utopistas "déclassés" constituem uma classe da sociedade. Com efeito, a utopia francesa de antes de 1848 é pré-socialismo pequeno-burguês. Contra a Restauração bourbônica, a burguesia liberal e a pequena-burguesia democrática ainda estiveram unidas; mas a vitória da burguesia liberal pela revolução de julho de 1830 já significou ao mesmo tempo a derrota da pequena-burguesia democrática. Desfez-se a aliança. E no mesmo ano de 1830, o romantismo, até então palidamente católico e monárquico, desfralda a bandeira da revolução da literatura e da política. Eis o sentido social da "bataille d'Hernani", que precedeu de quase meio ano o acontecimento político; fenômeno frequente na história das "superestruturas" que não obedecem ao toque do relógio político.

A grande figura de transição é Michelet[1955], o Hugo da prosa. Michelet é um escritor de primeira ordem, um dos maiores da literatura francesa. Viu os acontecimentos do passado como uma visão ou alucinação, como cenas simbólicas do grande drama da história francesa, e descreveu-as não como testemunha, mas como visionário, com muita imaginação e algo de "fancy". A "résurrection intégrale" do passado, esse objetivo das suas atividades historiográficas, não é um resultado acessível à ciência; exige mesmo a colaboração da poesia; e Michelet era sobretudo um poeta sincero, apaixonado pelos seus ideais democráticos de um pequeno-burguês parisiense, filho de um proprietário de oficina tipográfica, arruinado pelas leis da ditadura napoleônica. Michelet não era capaz de mentir. Por isso é significativo que conseguiu a "réssurrection intégrale" só naquela parte da sua obra que trata da Idade Média; a partir de 1789, transforma-se em "história política", isto é, vira tendenciosa e até panfleto. Em certo sentido, muito particular, Michelet é medievalista. Mas a sua Idade Média não é a pitoresca dos discípulos de Walter Scott, nem a Idade Média feudal-católica dos românticos reacionários, e sim a época na qual o povo da França estava unido em torno de ideais comuns – uma Idade Média das grandes massas populares, da "volonté générale" rousseauiana. Uma Idade Média heroica e democrática, como a época dos heróis na *Scienza nuova* de Vico, que Michelet traduziu. A História de Michelet é fenômeno coletivo, visto através de um

temperamento romântico, melodramático, de um descendente de jacobinos. A evolução é exatamente a de Hugo – do medievalismo à Terceira República – e coincide, no ponto crítico, com a apostasia de Lamennais[1956], abandonando a Igreja e transformando o tradicionalismo, quer dizer, o coletivismo religioso, em coletivismo democrático e socialista. Mas será um socialismo romântico, utópico.

Victor Hugo[1957] é um colosso que desafia as definições:

> “Est-ce le Dieu des désastres,
> Le Sabaoth irrité,
> Qui lapid avec des astres
> Quelque soleil révolté?”

Colosso indefinível, isso não quer dizer que Hugo seja o maior de todos os poetas nem o maior dos poetas franceses, embora muitos gostassem desses superlativos. Hugo é o maior mestre da língua; com os seus recursos inesgotáveis de imagens, rimas, crescendos, antíteses, trocadilhos, onomatopeias, sonoridades, ele sufoca, hipnotiza o leitor, que só depois da leitura, como depois de um sonho, se lembra que não sabe bem de que o poeta falava. É uma arte puramente emocional, que não pode ser definida por meio de fórmulas de conteúdo lógico. A arte de Hugo é capaz de arrancar admiração e repulsa ao mesmo tempo. “De beaux vers, d’admirables vers... d’une extrême beauté – et même de qualité particulièrement rare, mais d’une beauté presque uniquement verbale et sonore. On n’imagine rien de plus creux, de plus absurde, ni de plus splendide”, julga André Gide; e em outro lugar confessa, com respeito às *Orientales*: “Mon ravissement rejoint celui de mon enfance; il me suffit de relire nombre de ces poèmes pour le savoir encore par coeur.”

Hugo é especificamente francês. Com exceção de certos grupos e de certas nações, das quais será preciso explicar a adesão, o mundo fora da França adotaria a definição de Hugo, dada por Nietzsche: “Um farol no mar do absurdo.” Nesse mar, é preciso orientar-se, e isso não é fácil porque a Obra de Hugo é um Universo literário, compreendendo todos os gêneros.

Mas Hugo parece sempre poeta lírico. E basta a simples enumeração das principais peças líricas para armar-se com admiração contra aversões e indiossincrasias: "Les Dijins", "Navarin", nas *Orientales*; "Ce qu'on entend sur la montagne", "La pente de la rêverie", "Pour les pauvres", "La prière por tous", nas *Feuilles d'automne*; "Dicté après juillet 1830", "A la colonne", "Dans l'église de***", nos *Chants du crépuscule*; "A Virgile", "La vache", "Soirée en mer", "A Olympio", nas *Voix intérieures*; "Tristesse d'Olympio" e "Oceano Nox", em *Les Rayons et les ombres*; "La statue", "A Villequier", "Paroles sur la dune", "Ibo", "Ce que dit la bouche d'ombre", nas *Contemplations*; "Ordre du jour de Floréal", "Le chêne du parc détruit", "Saison des semailles", "Célébration du 14 juillet dans la forêt", "Au Cheval", nas *Chansons des rues et des bois*. Esta poesia não será o gosto dos que amam a poesia popular em *lieds* curtos, nem ao gosto dos que amam a poesia da inteligência. Hugo não dispõe do lirismo de Villon nem do lirismo de Baudelaire. A sua poesia é "lírica" no sentido de Píndaro, poeta da "grande inspiração", até na sátira; nunca a inspiração de Hugo foi mais imediata do que na sátira política dos *Châtiments*, onde encontrou as expressões e as rimas mais pungentes. O nosso conceito de poesia lírica, hoje, é algo diferente; exclui o elemento narrativo, a eloquencia, a fábula, o epigrama, o panfleto rimado. Hugo é poeta de uma época na qual ainda não havia aquelas distinções rigorosas. Em compensação, é sempre lírico, em todos os gêneros, até nos discursos políticos; e os grandes discursos da jornada parlamentar de 1849 mereceriam ser tão conhecidos como aquelas poesias. Assim como o lirismo de Hugo lhe invade a eloquencia, assim a sua eloquencia invade-lhe a poesia, abolindo, mais uma vez, todas as fronteiras entre os gêneros.

Quanto à abolição dos gêneros, a praxe francesa ia mais longe do que a teoria dos românticos alemães, de modo que nem os elementos principais e contraditórios da poesia de Hugo – o elemento pitoresco e o elemento intimista – estão bem separados. Com isso se toca a questão das eventuais influências estrangeiras em Hugo. Existem; mas são de importância reduzida. De Walter Scott veio o gosto do pitoresco, em *Nôtre-Dame de Paris*; e este romance, com seu vivíssimo panorama da Paris medieval, é mesmo mais pitoresco do que qualquer obra do escocês; mas é tanto menos histórico. Nos grandes romances "sociais", o pitoresco está ligado ao

sentimentalismo, que descende de Rousseau. O produto foi mesmo, nos *Misérables*, o maior romance "cinematográfico": a história de Jean Valjean nunca deixará de empolgar os leitores semicultos; para os outros, a generosidade dos sentimentos e a abundância de "grandes cenas" não chega a fazer esquecer a imensa ingenuidade do grande escritor, que parece ignorar a realidade. De Byron vieram certos "états d'âme" passageiros; o gesto de Byron, Hugo só o adotou para transformá-lo em atitude muito diferente, de tribuno. Doutro lado, o intimista Hugo, o poeta da família e da criança, tem fontes exclusivamente francesas, no idílio e drama burgueses do século XVIII, em Diderot, na pintura de Greuze. Francês é o humanismo poético de Hugo, poeta virgiliano – relacionar-lhe a poesia com a da Plêiade foi o golpe de mestre do crítico Sainte-Beuve; e se este se recusou a acompanhar a evolução posterior da poesia de Hugo, foi porque Hugo evoluiu, consequentemente, da poesia renascentista para outra da qual não existia exemplo na tradição francesa. A grande poesia de Hugo é barroca; encheu, de uma vez, a lacuna que existe na história da poesia francesa entre a Plêiade e Chénier. Hugo representa, por si só, épocas inteiras da literatura francesa. O seu imenso monólogo lírico durante 60 anos foi expressão da alma coletiva da França, assim como Michelet a viu em alucinações historiográficas.

"Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore."

Hugo é a voz da França. Aplica-se-lhe o verso que ele dizia, embora em situação diferente:

"Et s'il n'en reste qu'un, je serais celui-là!"

A harmonia entre a voz de Hugo e a voz da França não é um fenômeno de todos os tempos. Conforme as definições já dadas do romantismo francês, aquela harmonia entre o poeta e a nação deve ter raízes na ordem (e na desordem) social da França do seu tempo. Os sintomas disso são

frequentes na obra de Hugo. A poesia intimista de família não é a única coisa que o liga à literatura burguesa do século XVIII. O seu teatro, sublime e grotesco, bombástico e careteante, vem da mesma fonte, através do melodrama de Pixérécourt e Ducange; e acabou logicamente na ópera: *Hernani*, *Le Roi s'amuse* e *Lucrecia Borgia* sobrevivem pela música de Verdi e Donizetti. Fala-se sempre das belezas líricas do teatro de Hugo. Mas na representação da atmosfera histórica – anacrônica mas eficiente – em *Ruy Blas* e sobretudo nos *Burgraves*, essas belezas são de um grande poeta épico; e a análise desse fato servirá para continuar a discussão das bases sociais da literatura de Hugo.

Quase sempre as poesias líricas de Hugo se ressentem do defeito de um tamanho excessivo; revelam a tendência para a epopeia. *La Légende des Siècles* é sem dúvida a obra principal de Hugo, o Michelet da poesia e o único poeta épico autêntico em língua francesa – mais uma vez, enchendo uma lacuna da história literária da França. Stevenson interpretou-lhe também os romances – que não são romances no sentido moderno da palavra – como epopeias em prosa: realmente, as qualidades de *Nôtre-Dame de Paris* são principalmente poéticas. Hugo, poeta épico, é um poeta "primitivo" em pleno século XIX, poeta da época homérica, na qual todos os gêneros literários se confundiram na epopeia. Até o elemento de "frescura virgiliana" na sua lírica é mais espontâneo, mais "primitivo", do que no romano requintado e algo decadente. No mesmo sentido, Hugo transformou o grande gesto aristocrático de Byron em atitude menos aristocrática de vate, inspirado para "faire flamboyer l'avenir". Não era posse de literato vaidoso. Sabe-se que Hugo era ocultista convencido – "Ce que dit la bouche d'ombre" é um poema teosófico; muito do que parece absurdo na poesia de Hugo precisa ser encarado como consequência da fé do poeta na realidade transcendental das suas metáforas.

> "Ebloui, haletant, stupide, épouvanté,
> Car il avait au fond trouvé l'éternité."

Hugo é um vate autêntico; daí a distância enorme, como de milênios, que o separa da "poésie pure" moderna. Esse "primitivismo" de Hugo em pleno século XIX é um fenômeno social. Diz-se que ele democratizou a linguagem da poesia francesa –

"Le mot...
N'était que caporal, je l'ai fait colonel";

a literatura de Hugo é a nova literatura de uma nova sociedade na França. Se o seu estilo poético é barroco, é um Barroco do século XIX, um Barroco democrático que não pode ser definido melhor do que pelas restrições críticas de Sainte-Beuve em *Mes poisons*: "J'appelle les puissances de Hugo des puissances à la fois puériles et titaniques... Tous les défauts de Victor Hugo sont compris dans ceci: Âme grossière de barbare énergique et rusé qui a passé par le Bas Empire." O Império pelo qual Hugo passara fora o de Napoleão III, e o seu caminho levou-o para a Terceira República da qual ele se tornou poeta oficial. É um grande plebeu; com ele, a literatura francesa começa de novo. É um *ricorso* no sentido de Vico, uma rebarbarização, mas

"L'humanité se lève, elle chancelle encore,
Et, le front baigné d'ombre, elle va vers l'aurore."

A "aurore" é tão significativa como o verbo "chanceller". Hugo, poeta da democracia republicana, da pequena-burguesia parisiense, é utopista jacobino, como Michelet. "Les utopies cheminent sous terre", diz Hugo nos *Misérables*, romance que é a epopeia meio sublime, meio subliterária do radicalismo populista e: "Ajustez mathématiquement le salaire au travail... démocratisez la propriété non en l'abolissant, mais en l'universalisant." É a linguagem de Proudhon, ou antes da democracia pequeno-burguesa da futura Terceira República. Hugo encontrou uma ressonância enorme: os franceses, em geral, consideram-no como o maior dos poetas. A crítica não

é tão unânime, e Thibaudet observou bem que Hugo tem mais "situation" do que "présence". Contudo, Hugo está sempre presente na França; na poesia pitoresca ou intimista dos parnasianos; no *frisson* de Baudelaire perante as "correspondances" místicas no Universo; no modernismo alucinado de Verhaeren; na poesia social e nos novos "Misérables" de Romains; na poesia visionária e ocultista dos surrealistas. Fora da França, adoram-no os eloquentes como Swinburne e os utopistas como Whitman; e sobretudo os "latinos", no sentido mais amplo da palavra, os povos de estrutura social parecida com a da França no século XIX, industrialmente atrasados e lutando pela democratização pequeno-burguesa: daí a presença de Hugo entre os italianos de Carducci, os espanhóis de Núñez de Arce, os portugueses de Guerra Junqueiro, e entre os latino-americanos. Para todos eles, a poesia de Hugo continua

"Cette faucille d'or dans le champs des étoiles."

Não é fácil descrever a influência de Hugo, porque ela se mistura com influências byronianas; e porque revela tendências em parte para o parnasianismo, em parte para a poesia revolucionária. Os franceses seguiram, em geral, o caminho de Gautier[1958]; começando com o romantismo byroniano de *Albertus*; recebendo as influências da poesia pitoresca de Hugo; e moderando-se cada vez mais, até o portador do famoso colete rubro na noite de "bataille d'Hernani" chegar ao parnasianismo dos *Émaux et Camées*. Assim Bouilhet[1959], poeta parnasiano "científico", e amigo de Flaubert; mas ainda em 1856 dera uma tragédia romântica em estilo de Hugo, para se dedicar depois ao "l'art pour l'art".

O romantismo no mundo latino inteiro, que é em grande parte um romantismo hugoniano[1960], é antes revolucionário. Agora, os patriotas já não são sofredores passivos como foi o infeliz Silvio Pellico[1961], dramaturgo menor que deve a glória poética aos oito anos de dura prisão, nos cárceres austríacos. Agora os poetas viram heróis, e os heróis viram poetas: isto é, poetas hugonianos. A figura mais hugoniana da Europa por volta de 1850 era Mazzini[1962], o fundador da "Giovane Itália" e lutador incansável pela

República Federativa Italiana; o seu lema "Dio e Popolo" é tão hugoano como o seu gesto profético e o estilo das suas proclamações. Todos os seus partidários, Guerrazzi sobretudo, eram hugonianos; mas o maior entre eles, Carducci, tornou-se clássico e parnasiano, sem renegar nunca a admiração por Victor Hugo.

Na Espanha, o romantismo fora introduzido pelos liberais que se exilaram na França e voltaram com novidades literárias. A poesia pitoresca do duque de Rivas já estava algo influenciada pela primeira fase de Hugo; e a leitura das *Orientales* perturbou por completo a cabeça de Arolas[1963], padre que se dedicou a descrições voluptuosas de haréns orientais; mas é preciso admitir a originalidade relativa desse hugoano, distinguindo-se pela sensualidade afro-ibérica. Depois veio a nota patriótica, o hugonianismo de "panache", em Ruiz Aguilera[1964]; os seus *Ecos nacionales* são um dos livros de poesia mais populares em língua espanhola, e nas *Elegías* pela morte de seu filho fez poesia intimista à maneira de Hugo, pai de família. Mas o maior hugoniano da Espanha, Núñez de Arce, já é parnasiano. Um observador checo mencionaria, nessa altura, o nome do grande parnasiano checo Jaroslav Vrchlický, que traduziu para a sua língua quase toda a obra poética de Hugo.

Em quase todos esses poetas coexiste a influência de Byron com a de Hugo. Sobretudo na poesia das nações latinas entre 1830 e 1880, a competição entre Byron e Hugo é um fenômeno geral, e o antagonismo é significativo: o elemento byroniano, aristocrático, corresponde a atitudes reacionárias em matéria política, enquanto o elemento hugoano exprime reivindicações revolucionárias. Apenas é preciso observar que muitos byronianos não sabiam a língua inglesa, recebendo Byron através das poesias byronianas de Lamartine, Musset e do próprio Hugo na sua primeira fase. A luta entre Byron e Hugo manifesta-se na emigração polonesa em Slowacki, byroniano como poeta evasivo, hugoano como radical e visionário. A luta continua na alma do grande poeta húngaro Vörösmarty[1965], pessimista profundo e patriota extático. Os seus poemas narrativos distinguem-se da poesia byroniana pelo brilho musical da língua. Influência francesa também se manifesta no colorido espanhol da sua comédia lírica *Csongor e Tünde*, que lembra os "Proverbes" de Musset. Mas nas poesias patrióticas é o húngaro um grande orador lírico, como Hugo. Em Vörösmarty havia lutas

íntimas, complicações trágicas; e não chegou a ver a libertação da sua pátria. Um caso semelhante na Alemanha resolveu-se de maneira tipicamente alemã; Freiligrath[1966] era romântico nato, e a tendência do romantismo alemão para reunir a literatura universal em traduções alemães encontrou nele um colaborador infatigável e virtuoso. Spencer, Burns, Tennyson, Longfellow e Byron eram os seus favoritos; e traduziu todo Hugo. As suas primeiras poesias, cheias de desertos, leões e sultões são uma cópia das *Orientales*; mas recusou-se expressamente a tomar partido nas lutas políticas do dia, atitude pela qual o "Hugo alemão", como lhe chamaram, foi muito atacado. Quanto mais se aproximava, porém, a tempestade de 1848, o "Hugo alemão" tornou-se realmente um pequeno Hugo; as suas poesias políticas, de tendência radicalmente democrática, são a poesia mais eloquente em língua alemã. Freiligrath pagou caro; esteve exilado durante 20 anos. Era um intelectual alemão, e conforme os destinos da história alemã o Estado resolveu por ele o problema. Bismarck conseguiu realizar a unidade nacional, que os democratas não conseguiram em 1848, e o velho "Hugo alemão" voltou para a Alemanha como poeta patriótico.

A luta secreta entre as influências de Byron e de Hugo tornou-se manifesta na Noruega, então ligada pela língua literária à Dinamarca e pela dinastia à Suécia. A famosa Constituição do 17 de maio de 1814, "a mais democrática na Europa", era na verdade muito liberal, mas nada democrática; deu o poder inteiro às duas classes dos funcionários públicos e dos grandes comerciantes, fortemente apoiados na união dinástica do país com a Suécia. Os democratas exigiram o poder para os pequenos intelectuais e os camponeses e a independência completa, uma Noruega livre das influências políticas suecas e das influências literárias dinamarquesas; enquanto para os liberais essa independência teria significado um desastre cultural: a Noruega, separando-se da Europa. O chefe intelectual dos liberais era Welhaven[1967], romântico à maneira dinamarquesa e alemã, poeta descritivo da paisagem nórdica, autor de baladas no estilo de Schiller. Só uma crítica muito penetrante descobriu nesse burguês de costumes aristocráticos os vestígios de intensa leitura de Byron: a sua balada mais famosa, *Eivind Bolt*, é uma versão nórdica do *Mazeppa* de Byron. O seu grande adversário Wergeland[1968] é, entre todos os poetas da época fora da França, a figura que mais se parece com Victor Hugo: partidário entusiasmado dos princípios de

1789, pretendeu escrever uma Epopeia da Humanidade, uma Bíblia Republicana. Viveu num estado de inspiração permanente; falava, como o seu adversário, de Byron e Schiller, interpretando-os, com equívoco evidente, como poetas jacobinos. Mas a língua, pouco culta, não dava para poesia hugoniana; Wergeland escreveu em metros livres, torrenciais e abundantes, aproximando-se estranhamente de Whitman. A luta patética entre Wergeland e Welhaven com respeito aos problemas máximos do país colocou a literatura no centro da vida nacional, assim como Hugo o teria desejado. Girava toda a vida pública em torno do teatro e das casas editoriais. Eis a chamada "poetocracia" na Noruega, preparando o advento de uma grande literatura. Os sucessores imediatos de Welhaven e Wergeland serão Björnson e Ibsen.

Mais uma feição característica do hugonianismo latino merece atenção: o anticlericalismo furibundo, aliado ao republicanismo, ou ao positivismo político, ou ao anarquismo socializante. Assim o italiano Giovani Bovio[1969], pensador confuso e orador vigoroso, autor de dramas filosóficos nos quais cada frase é uma "visão histórica". A ala positivista está representada pelo polígrafo português Teófilo Braga[1970], poeta de *Folhas Verdes* e *Torrentes*, historiador literário mais volumoso do que exato, grão-mestre do positivismo português e duas vezes presidente da República. Nas *Miragens Seculares* pretendeu melhorar a *Légende des Siècles*, pouco sistemática na verdade, por meio de um esquema positivista. O que não se pode negar em Guerra Junqueiro[1971] é o domínio da língua portuguesa manejada com eloquencia torrencial e recursos de rimador inesgotáveis. A coleção lírica *Os Simples* é menos popular do que pretende e parece; antecipa a música verbal simbolista e não é nada desprezível. Mas os famosos poemas narrativo-tendencioso-didáticos, hugonianíssimos, são obras-primas de confusão retumbante, e por isso mesmo acertaram o gosto do público. Nem a crítica implacável de Antônio Sérgio conseguiu destruir a fama do poeta que causou ao gosto literário em Portugal prejuízos incalculáveis. Além da fronteira portuguesa, o galego Curros Enríquez[1972] era da mesma estirpe, ele também poeta apreciável quando sem ares de apóstolo. Em língua castelhana e em prosa, o romancista Blasco Ibáñez era o último hugoniano ibérico. Mas "último" refere-se só à península. Na América Latina o utopismo poético de Victor Hugo continuava e não se sabe quantas vezes

ressuscitará de novo, porque é a expressão de problemas sociais ainda não resolvidos. No caso não se trata de uma classe "déclassée", mas de nações inteiras, continuando-se a luta da democracia pequeno-burguesa contra oligarquias mais ou menos liberais. O romantismo hugoniano na América Latina desempenha uma função histórica.

Apesar de a influência de Hugo na América Latina ser enorme, maior do que em qualquer outra parte, hugonianismo e romantismo latino-americanos não são idênticos[1973]. Durante decênios preferiam-se Byron, Espronceda, Zorilla – Byron evidentemente em tradução francesa; e Hugo só era o ídolo dos românticos mais avançados. O seu domínio tornou-se absoluto quando o hugonianismo cessara de constituir um perigo para a ordem estabelecida; quando os intelectuais pequeno-burgueses se podiam aliar, como funcionários e diplomatas, à classe dirigente. Então, Hugo foi promovido a poeta oficial do "modernismo".

No começo, a literatura da "direita" podia apresentar um Hugo apolítico: o religioso, o intimista, eventualmente o erótico como o tinha visto o padre Arolas e como o viu o mexicano Manuel María Floes (*Pasionarias*, 1822). O ditador da instrução pública no Chile, o grande humanista Andrés Bello[1974], deu da *Prière pour tous* uma famosa versão livre, *Oración por todos*. E o poeta católico José Antonio Calcaño (1827-1894), membro de uma grande família de políticos venezuelanos, imitou com certa felicidade a poesia intimista, familiar, de Hugo. Mas essas coisas encontraram-se melhor em Zorrilla e outros espanhóis; e para o verniz romântico bastava um pouco de Espronceda e um pouco de Byron em tradução francesa; quanto à poesia erótica, enfim, foi completa a vitória de Bécquer. A influência da literatura espanhola, apoiada pelas classes conservadoras, era o grande obstáculo da repercussão de Hugo. No entanto, discípulo de Hugo foi o colombiano José Eusebio Caro[1975], homem austero e de formação classicista, que se revela romântico pelos temas ("En boca del último Inca", "La liberdad y el socialismo", "El hacha del proscripto") e pela virtuosidade métrica.

"El nido de condores" do hugoanismo americano era a Argentina, ou antes uma Argentina fora da Argentina, a famosa "generación de los proscriptos": os intelectuais exilados em Montevidéu e no Chile, combatendo a ditadura de Rosas[1976]. O iniciador do movimento era Esteban

Echeverría[1977], que fundou em 1837 a Associación de Mayo, escrevendo-lhe o programa, as *Palabras simbólicas*. Custou-lhe sair do lamartinianismo e byronianismo sentimental de *Elvira*, *Consuelos* e do famoso poema *La cautiva*. Mais tarde, o doutrinário do *Dogma socialista*, manual de política jacobina e democrática sem socialismo, cultivou a poesia "filosófica" à maneira de Hugo; e numa hora rara escreveu o conto "El matadero", de um naturalismo surpreendente, em que antecipou o passo de Hugo a Zola. Com Echeverría começa o declínio da influência do romantismo espanhol na América Latina, substituído pelo romantismo francês; e isso quer dizer, Hugo. O famoso romance *Amalia*, meio wertheriano, meio patriótico-democrático, de Mármol[1978] é algo como o *Jacopo Ortis* dos proscritos argentinos; as poesias políticas de Mármol são os *Châtiments* desses exilados, matando moralmente a Rosas. O Hugo, Thiers e Gambetta em uma pessoa da "generación de Mayo" é o grande Sarmiento[1979], natureza indômita de castelhano de velha estirpe e grande inimigo da influência espanhola reacionária; o seu *Facundo* é um livro *sui generis*: análise sociológica da situação argentina, romance realista e fantástico do caudilhismo bárbaro, programa da recivilização democrática da Argentina; e esse programa foi, mais tarde, realizado pelo próprio Domingo Faustino Sarmiento, quando presidente da República. O "vate" veio logo depois; e se Olegario Andrade[1980] não foi um grande poeta – não foi nada disso – o poeta de *Prometeo* e *Atlántida* foi pelo menos o mais completo de todos os hugoanos latino-americanos, ao ponto de dedicar ao mestre o monumento poético *Victor Hugo*. Poesia dessas, de eloquencia tonitruante, é hoje indigerível; mas não se pode duvidar da influência enorme que exerceu, transfigurando a América em Nova Atlântida, continente da democracia. Um poema de Olegario Andrade, *El nido de condores*, forneceu o apelido da escola de poetas hugonianos, grandiloquentes: os "condoreiros", altivos como a grande ave dos Andes. A prioridade cronológica do condoreirismo cabe porém aos brasileiros, entre os quais também surgiu o maior dos condores, o patético Castro Alves[1981] cantor da abolição dos escravos pretos; por mais que se apreciem as suas *Vozes d'África*, não se podem desprezar as suas poesias descritivas da natureza tropical e as poesias eróticas, menos retóricas. Castro Alves é sobretudo importante como poeta de uma transição social;

do feudalismo escravocrata ao liberalismo burguês. O estilo da sua poesia não podia deixar de ser o de Victor Hugo, assim como foram hugonianos os começos do poeta brasileiro Sousândrade[1982], que mais tarde, isolado e esquecido pelos seus contemporâneos, evoluirá para precursor de estilos poéticos modernos.

A morte de Hugo marca o primeiro apogeu do seu prestígio na América Latina. Em 1889, José Antonio Soffia e José Rivas Groot publicaram em Bogotá um livro de homenagem, *Victor Hugo en América*, coleção de traduções de poesias de Hugo pelos poetas mais notáveis da América; no prefácio, Rivas Groot celebra Hugo como poeta idílico e poeta épico e até como “poeta americano”, porque a América realizou as epopeias da luta contra a Natureza e contra a opressão e realizará o idílio da Paz e Justiça universais. O hugonianismo latino-americano começa a tornar-se eloquencia vazia, satisfeita com grandes palavras. Hugo celebrou, porém, ressurreição surpreendente do “modernismo” hispano-americano. “Je me suis interné dans l’immense forêt de Hugo”, dizia Rubén Dario, o maior poeta modernista, todo afrancesado[1983], a influência de Hugo estava terminando a obra do afrancesamento da América espanhola, quer dizer, do aburguesamento. Mas já era uma burguesia diferente, menos liberal do que temendo o movimento socialista. Em pleno século XX, as Américas Latinas tremeram com a eloquencia fulminante e oca do peruano Santos Chocano[1984], companheiro poético de vários caudilhos e ditadores.

O resultado da análise da influência hugoniana na América Latina confirma as análises do hugonianismo francês: Hugo é o poeta da pequena-burguesia jacobina, democrática; até certo ponto exprime desejos utópicos de revolução social; mas depois descobre a sua repulsa liberal contra o socialismo proletário. Esteban Echeverría defendeu-se vivamente contra a acusação dos rosistas de ter feito, no *Dogma socialista*, propaganda de ideias saint-simonistas; e Hugo que tinha cantado a “Républice universelle” –

“O République universelle,
Tu n’es encor que l’étincelle,
Demain tu seras le soleil!”

– advertiu nos *Misérables* com respeito às “utopies qui cheminent sous terre”. O seu programa social era algo simples: “En deux mots: sachez produire et sachez répartir”. A ênfase sobre a produção revela um saint-simonismo bem compreendido.

A doutrina do Comte de Saint-Simon[1985] acentuou igualmente a produção e a distribuição das riquezas; o saint-simonismo era uma religião de banqueiros e industriais assim como ou mais do que proletários; vários chefes saint-simonistas tornaram-se depois grandes homens de negócios: Émile Péreire que fundou o banco Crédit Mobilier; Prosper Enfantin que construiu os Chemins de Fer de Lyon; Ferdinand Lesseps que perfurou o canal de Suez. Saint-Simon é precursor do socialismo moderno principalmente pelo reconhecimento claro da divisão da sociedade em classes; mas o seu ideal teria sido a aliança das classes “úteis”, dos industriais e dos operários, contra os feudais ociosos. Essa tendência, revolucionária no sentido da Revolução de 1789, ligou o saint-simonismo ao romantismo; e com efeito, quase todos os poetas e escritores românticos ou eram saint-simonistas ou simpatizaram temporariamente com a seita. O próprio Saint-Simon, bastante lunático, fora um personagem romântico, julgando-se descendente de Carlos Magno, ouvindo vozes celestiais como Swedenborg, cultivando a psicografia como Hugo. O estilo dos seus escritos é enfático, retórico, derramando-se em sentimentalismos. No entanto, e talvez por isso mesmo, a influência da seita sobre o romantismo social na França foi muito grande. Em determinado momento, todos os românticos parisienses, de Sainte-Beuve e Hugo até George Sand e Heine, foram saint-simonistas. Esses discípulos aprofundaram, por assim dizer, o sentimentalismo romântico do mestre, retomando a velha ligação entre sentimentalismo e libertinismo, que fora tão característica do século XVIII, existindo secretamente em madame Buyon e Zinzendorf, Samuel Richardson e Rousseau, em Crébillon fils e Restif de la Bretonne. A simpatia para com os humilhados e ofendidos estendeu-se, além ou dentro da doutrina social, às mulheres, humilhadas pelos homens e ofendidas pelas leis injustas. A emancipação da mulher tornou-se postulado socialista; os advogados desse postulado adotaram o estilo de viver anticonvencional da Bohème literária; mais um motivo para atacar as *bienséances* do classicismo. A aliança entre jacobinismo e feminismo tem uma precursora em Mary Wollstonecraft Godwin. A ligação entre

feminismo e literatura feminina tem uma precursora em Madame de Staël. A americana Margaret Fuller já está sob a influência de George Sand.

George Sand[1986] encarnava em sua pessoa o feminismo libertino e revolucionário. Na sua obra notam-se vagamente correntes pseudomísticas de conduta e de política do século XVIII, o que justifica o apelido de "fille de Rousseau". Mas existem diferenças importantes. O moralismo libertino de George Sand é modificado pelo estilo de viver a Bohème literária do século XIX, enquanto o estilo de viver de Rousseau era o do literato-vagabundo da época pré-burguesa. A mística política de Rousseau é de origem calvinista; a da saint-simonista George Sand é progressista como a dos aristocratas liberais do século XVIII, mas já com conclusões que servem à mobilização industrial, inclusive das mulheres, quer dizer, aos fins da burguesia. O emocionalismo sentimental de Rousseau é masoquista; George Sand sabe dominar os homens e a vida. Pessoalmente, Rousseau é um plebeu, e George Sand é uma grande dama, permitindo-se algumas licenças. Mais do que "fille de Rousseau" ela é "soeur de Byron". Com ela, aquelas correntes sentimentais, que sempre foram algo suspeitas, perdem o aspecto plebeu, fornecendo a atmosfera de grande literatura. Os romances antigamente famosíssimos de George Sand – *Indiana*, *Lélia*, *Jacques*, *Mauprat* – com as suas heroínas desesperadas e heróis elegantes e pálidos, já não são lidos. Os personagens, artificiais até o ridículo; o diálogo, retórico ou choroso; os ideais, mais romanescos do que ideológicos; a ocupação quase exclusiva dos personagens com questões de amor, abstraindo-se de outros problemas, mais "triviais", da vida: tudo isso cria uma atmosfera de irrealidade "idealista" que o leitor moderno já não suporta. Neste sentido, a obra de Sand é mais antiquada do que a própria *Nouvelle Héloïse*. Mas apesar de tudo isso, ninguém teria a coragem de falar, a propósito de George Sand, em subliteratura; é grande literatura, nobre e sincera. O que parece falso e artificial a nós outros – o byronismo feminino – era verdade vivida para George Sand. Deste modo, não é muito injusto que a sua glória póstuma decorra menos dos romances que George Sand escreveu do que daqueles romances que ela viveu: com Musset, com Chopin.

O mesmo argumento da veracidade ainda se pode alegar com respeito às conclusões que George Sand tirou do seu humanitarismo e popularismo; fiel à doutrina de Rousseau, voltou-se para a natureza e os campos,

tornando-se a romancista dos camponeses da sua região natal, do Berry. *La Mare au diable*, *François le Champi*, *La Petite Fadette*, tão famosos na época, também já são, hoje, menos lidos: são algo fastidiosos, muito sentimentais, elegantes demais em relação ao ambiente descrito com realismo – sempre se revela na autora a proprietária do castelo de Nohant. Mas são bons romances. A originalidade não é tão grande como se pensava: George Sand tinha um modelo, os contos rústicos do alemão Berthold Auerbach, que ela conheceu por intermédio do seu secretário, o alemão Mueller-Struebing. Mas só essa grande dama naturalizou o romance rústico na grande literatura: George Sand foi a intermediária entre o provinciano Auerbach e, doutro lado, Björnson e Turgeniev, escritores de ressonância universal.

Esta última repercussão, de tão grandes consequências, não é a única influência que George Sand exerceu. Com a sua arte sentimental e algo fácil de verdadeira fabricante de romances, criou o romance "idealista", sobretudo feminino, que dominou os leitores da segunda metade do século XIX; e o seu feminismo criou outro ramo novo da literatura. E entre todas essas influências, tão diferentes, existe uma relação secreta.

O romance idealista está hoje em descrédito total. Ninguém já lê ou confessa ter lido os romances de Feuillet[1987]; mas as tiragens de Georges Ohnet continuavam enormes mesmo depois das críticas destruidoras de Anatole France e Lemaître. O romance idealista continuava mesmo em Henry Bordeaux; e em Bourget, o gênero incorporou-se à psicologia stendhaliana e à doutrina tradicionalista. Num caso particular, o romance idealista conservou mesmo a popularidade porque representando traços permanentes do caráter de uma nacionalidade: no português Camilo Castelo Branco[1988]. Duas opiniões defrontam-se com respeito a esse romancista, tão famoso em Portugal e quase desconhecido no estrangeiro. Os admiradores tradicionais de Camilo ficam insensíveis quando a crítica hostil lhes objeta as analogias do seu ídolo novelístico com exemplos menos recomendáveis nas literaturas estrangeiras: *Os Mistérios de Lisboa*, uma cópia de Sue; os romances históricos, imitações do lado pior de Walter Scott. Camilo é romancista "gótico", e quando não é gótico, é sentimental e choroso até o ridículo, muito pior do que George Sand, da qual também imitou os contos rústicos; a sua ideologia é vacilante entre liberalismo e clericalismo, como a

do espanhol contemporâneo Pedro Alarcón. Mas os admiradores ficam insensíveis: pois Camilo, significa-lhes uma literatura inteira, a literatura novelística do século XIX em língua portuguesa; e justamente a linguagem de Camilo, riquíssima até a afetação, é objeto de um culto supersticioso. A crítica de Camilo percorreu várias fases contraditórias. Os partidários do naturalismo, da "escola de Coimbra", pretenderam destruir a fama do "Balzac português", por lhe faltar todo senso da realidade, apresentando ele uma caricatura de Portugal. A crítica moderna de João Gaspar Simões, obedecendo a critérios de poesia, prefere o sentimental Camilo ao irônico Eça de Queirós; reconhece em Camilo a suma novelística das qualidades nacionais. A crítica estrangeira considerava a popularidade de Camilo em Portugal antes como um caso de psicopatologia social; mas se isto pode estar certo quanto a *Amor de Perdição*, não está certo quanto a romances como *A Brasileira de Prazins* e *A Queda de um Anjo*. Não por acaso Camilo começou imitando a Sue; em forma algo abstrusa o seu "cosmos literário" fixa os aspectos de uma tradição social que ainda não acabou. Os contos rústicos, enfim, as *Novelas do Minho*, são apreciáveis sem ou com considerações de ordem sociológica.

Entre o romance idealista à maneira de George Sand e o romance moderno há um abismo: aquele não vê a realidade, porque não quer vê-la. É romântico num sentido bem reacionário; mas é ao mesmo tempo oposicionista. Existe, com efeito, um "romantismo de oposição" que é reacionário, refratário ao tempo. O "Biedermeier" revolta-se contra os novos aspectos da vida. Foge das classes que realizam nas grandes cidades o progresso industrial, para as classes atrasadas, a gente do artesanato nas cidadezinhas de províncias; ou então, foge da cidade, de qualquer cidade, para os campos. Repete a reação bucolista do pré-romantismo em face da revolução industrial. A própria George Sand, abandonando a capital para viver entre os camponeses "inocentes" do Berry, tinha dado o exemplo de uma retirada assim.

Na França, o exemplo foi pouco imitado; o papel centralizador da capital, absorvendo a vida literária inteira, impediu isso. O romance provinciano tomou entre os franceses outra direção, em Ferdinand Fabre e Flaubert. Só no fim do século, o motivo rústico reapareceu em sua pureza nos romances

de Eugène Le Roy[1989], descrevendo e um pouco idealizando a gente dura do Périgord.

Os romances rústicos de George Sand talvez não tivessem exercido a influência internacional que exerceram realmente sem a influência simultânea do escritor alemão que inspirara o tema à romancista francesa. Auerbach[1990] é hoje um escritor esquecido. Era um judeu, que passara a meninice entre os lavradores e lenhadores da Floresta Negra, adquirindo conhecimento íntimo da alma do camponês. Mas nunca foi realmente "deles", ficou sempre "estrangeiro"; e o leitor moderno sente a falsidade. É significativo que a explosão do antissemitismo alemão, por volta de 1880, lhe quebrou o coração; e isso literalmente. O Auerbach de 1850 tinha descoberto um ambiente desconhecido, de atração irresistível para leitores ingênuos porque alheio à questão social. Mas amplitude e profundidade da sua repercussão em todos o círculos, depois da desilusão de 1848, evidenciam-se lembrando-se dois escritores que partiram do conto rústico à maneira de Auerbach; Björnson e Turgeniev. É indício de que esse gênero menor será capaz de despertar o talento de grandes escritores.

O maior entre eles é o suíço Gotthelf[1991]. O fato é uma descoberta relativamente recente. Até não faz muito tempo, Gotthelf foi considerado como regionalista, e a grosseria das suas descrições da vida rústica não podia ser apreciada pelos simbolistas e decadentes; doutro lado, naturalistas e modernistas não acharam graça na sua ortodoxia protestante e política reacionária. Gotthelf era pastor no cantão de Berna, homem da velha estirpe entre gente da velha estirpe; assustaram-no os progressos do "espírito moderno", a democracia, a indústria. Chegou a odiar e perseguir uns pobres alfaiates, sapateiros, carpinteiros, que conforme o costume do tempo viajaram pelas aldeias em procura de trabalho, falando aos paroquianos de Gotthelf sobre socialismo e outras obras do Diabo. Os sermões de domingo não bastavam para combater o mal. Era preciso dar aos suíços outra leitura do que os jornais subversivos. Para esse fim começou o pastor a escrever romances de tamanho enorme, descrevendo, em torno de histórias simples, a vida quotidiana do camponês suíço com a minúcia de um sociólogo, enchendo os intervalos da narração com digressões sobre política, religião, construção de estábulos, adubo artificial e tudo o que um camponês direito tem que saber. É literatura popular no sentido mais estreito da palavra, sem

intenções literárias. Por isso, falham todas as comparações já tentadas: com Scott, com Hamsun. Gotthelf é um escritor primitivo; e só uma comparação pode estar certa, uma comparação muito grande: com Homero. A crítica moderna não recuou disso. A obra do suíço é uma enciclopédia da vida rural, assim como Homero fora a enciclopédia dos gregos: Gotthelf é capaz da elevação mais sublime e do naturalismo mais grosseiro; é o escritor mais primitivo, talvez o escritor mais vigoroso em língua alemã. Pretende dar um idílio; mas a paixão das suas convicções reacionárias arrasta-o para regiões que não pretendera abordar e de repente o vigário ortodoxo revela primitivismos inesperados, chega a "mitologizar" os seus assuntos, lembra-se, com nitidez cada vez maior, dos deuses pagãos da pré-história germânica. Os seus personagens crescem até tamanhos inverossímeis, os enredos transformam-se em mitos, enfim, o verdadeiro herói é a Terra, Mãe dos deuses e homens. Gotthelf tem sido objeto de estudos psicanalíticos; talvez fosse só a prodigiosa saúde física e mental desse vigário de aldeia que preservou o grande realista do perigo de perder o chão firme sob os pés e cair no abismo da loucura. O didatismo, em parte insuportável, dos seus romances era a defesa da sua razão contra o romantismo fantástico dos seus sonhos de imaginação atávica. Em toda a literatura europeia do século XIX só existe mais um exemplo de primitivismo comparável: Alexis Kivi[1992], o primeiro grande escritor finlandês que não escreveu em sueco e sim na língua dos camponeses primitivos da sua terra. *Os Sete Irmãos* é uma espécie de robinsonada: homens que fogem para o deserto nórdico, criando uma aldeia. Nesse grande romance ressuscita o espírito selvagem da *Kalevala*; mas Kivi acabou louco.

O caso de Gotthelf, sobretudo, que passou durante decênios por mero regionalista suíço e é hoje reconhecido como um dos grandes escritores da literatura universal, é prova suficiente das possibilidades surpreendentes que encerra aquela literatura provinciana e rústica; seu valor não se limita à descoberta de novos ambientes. Outro caso assim, num polo oposto do mapa geográfico, é o de Ostrovski.

As comédias de Ostrovski[1993] só foram tarde traduzidas para idiomas ocidentais. Surpreenderam os leitores assim como tinham surpreendido os contemporâneos russos do comediógrafo: pela descoberta de um ambiente inteiramente novo, o mundo desconhecido dos comerciantes da Rússia

oriental, homens imundos e supersticiosos, em trajes meio asiáticos, tiranizando a família, roubando os fregueses, confiando só nos padres da Igreja russa que eram, naquela região do Volga, homens da mesma estirpe. Nem todas as comédias de Ostrovski passam-se nesse mesmo ambiente. Outras têm por assunto a vida em Moscou e Petersburgo por volta de 1860, os funcionários subornáveis, os prestamistas, os policiais violentos, os estudantes que discutem problemas filosóficos e políticos durante noites inteiras, as mulheres emancipadas e os niilistas teóricos – todo esse mundo que o público ocidental já conhecia através dos romances russos. Falava-se em "théâtre de moeurs russes". Hoje, Ostrovski ocupa lugar honroso no repertório internacional. Em comédias ligeiras e nem sempre ligeiras, como *Pobreza não é Vergonha*, *Chegaremos a um Entendimento*, *Um Bom Emprego*, esse crítico sagaz da sociedade russa não é muito inferior a Molière, embora sem a profundidade deste, evidentemente. Essa profundidade encontra-se naquelas peças de ambiente comercial da região do Volga: *A Tempestade*, a tragédia de uma pobre moça quebrada pela tirania da família supersticiosa, egoísta e fechada, é uma das grandes obras da dramaturgia universal. Em certas horas, escrevendo peças históricas e fantásticas, Ostrovski também foi poeta.

Mas o gênio do provincianismo russo é Lesskov[1994]: escritor didático, de tendências reacionárias, nacionalistas e religiosas, mas sem a agressividade de Dostoievski. Em compensação: um grande poeta em prosa. Lesskov é na verdade o que Turgeniev parecia nos seus começos: o especialista da vida rural russa antes a abolição da servidão dos camponeses. Na literatura russa, tão rica em obras de simpatia para com os pobres e humildes, nada existe de tão comovente como os sofrimentos do servo maltratado em "O Cabeleireiro"; em outro conto, "Lady Macbeth no distrito de Mzensk", aparece com nitidez terrível a perversão dos caracteres e paixões, pervertidas pelo direito ilimitado do proprietário de escravos de mandar e matar. Ao mesmo tempo, Lesskov, de imparcialidade olímpica, quase goethiana, sentia simpatia igual para com os senhores, cujo poder estava condenado a desaparecer; e no romance *Uma Família em Agonia*: *Crônica dos Príncipes Protosanov*, erigiu ao antigo sistema social da Rússia um monumento.

Até aí, Lesskov não é muito diferente da chamada "literatura dos senhores rurais", à qual Turgeniev e Tolstoi também pertencem. Mas Lesskov

não era, como eles, um senhor rural; nem era um intelectual. Era um pequeno-burguês, caixeiro-viajante a serviço de uma firma inglesa; e como pequeno-burguês, era reacionário. Não ignorava a necessidade de reformas; ao contrário, pretendeu contribuir ao progresso russo por meio de vasta atividade didática, escrevendo brochuras e folhetos sobre o comércio de livros, a iluminação a gás e o uso de adubos artificiais, como um Gotthelf. Mas o progresso político inspirava-lhe medo, e quando a agitação política dos estudantes revolucionários rebentou em conspirações e atentados contra o sistema tzarista, Lesskov escreveu dois romances ultrarreacionários, denunciando e advertindo. A consequência foi um artigo violento do crítico radical Pissarev, pedindo o ostracismo de Lesskov; e assim foi feito. Durante vinte anos, Lesskov continuou a escrever, mas sempre "fora da literatura". Viajava pela Rússia inteira, conheceu o país como nenhum outro dos grandes escritores da sua época, descobriu e imortalizou classes e camadas do povo russo que não aparecem em Gogol e Turgeniev, nem em Tolstoi e Dostoievski: os comerciantes sujos e meios asiáticos de Moscou e das cidades da região do Volga (*O Exorcismo*); os artesãos provincianos, orgulhosos do seu *métier* (*A Pulga de Aço*); os sectários de credos heréticos e costumes e superstições medievais (*O Anjo Selado*); e sobretudo o clero russo, ao qual dedicou o grande romance *Os Clérigos*, incoerente como uma coleção de contos, em parte trágicos, em parte humorísticos, mas cheio de personagens inesquecíveis – e todos esses personagens falam uma linguagem saborosa, meio arcaica, meio gíria, a língua autêntica do povo russo e que tampouco se encontra nos outros grandes escritores russos do século XIX; língua que Lesskov enriqueceu com neologismos deliciosos e uma sintaxe toda pessoal. Pela linguagem e o estilo, esse reacionário Lesskov é o maior realista da sua literatura, mais "do povo" do que qualquer outro. Lesskov também é "povo" pela maneira de narrar, imparcial, imperturbável, seco, sem lirismo; um narrador de histórias populares, sentencioso e moralista. Dá só o enredo nu, sem explicações psicológicas, assim como fizeram os narradores de histórias de todos os tempos. A não ser naqueles romances políticos, bastante inferiores, Lesskov não revela nunca tendências; tampouco há tendência na novela *O Romeiro Encantado*, que durante muito tempo foi considerada como um *Gil Blas* russo, através de todas as misérias do seu país, em busca de si mesmo, da sua alma

imortal, presa no corpo imperfeito. A simpatia de Lesskov para com aqueles sectários foi mais profunda do que se pensava. Ele mesmo ocupava-se de literatura eclesiástica bizantina, aderindo intimamente a teses heréticas de Orígenes, escrevendo enfim vidas de santos, nas quais o sacro e o profano se encontram de maneira maravilhosa, até se revelar aquela doutrina dostoievskiana, tão cara à alma russa: o pecado como caminho para a salvação.

Os contos de Lesskov constituem algo como fragmentos de uma imensa epopeia russa: fragmentos da obra que Gogol pretendera escrever e não escreveu. Em meio dessa epopeia movimentam-se inúmeros caracteres dramáticos, modelados como pela mão de um Shakespeare popular – *Lady Macbeth no Distrito de Mzensk* inspirou uma ópera trágica de Chostakovitch – e regidos todos pelo sereno senso de justiça de Lesskov, que criou esse mundo. A sua obra tem algo da permanência de velhas casas, modestas mas solidamente construídas. Podia esperar. Durante decênios, Lesskov ficou no ostracismo; hoje, é considerado como o narrador autêntico do povo russo e um grande artista. Lesskov está firmemente integrado no seu espaço, mas está fora do tempo, como um escritor de todos os tempos russos, permanente.

Fundo religioso, embora de menor profundidade, não é raro nos narradores rústicos e constitui a base de um movimento literário inteiro na Dinamarca: a chamada "literatura dos mestres-escolas", homens que devem a sua cultura às Universidades populares do grundtvigianismo. Neles há a oposição do camponês da Jutlândia contra a capital insular Kjoebenhavn, a oposição do "homem do povo" contra os intelectuais. Entende-se que os romances e contos realistas dos Christian Thyregod, Anton Nielsen, Zakarias Nielsen e dos seus discípulos noruegueses Kristofer Janson e Hans Aanrud não estão em nível literário muito alto. O maior entre eles era o pastor Jakob Knudsen[1995], que com algo de exagero poderia ser chamado de "Gotthelf da Dinamarca".

Um centro da novela rústica é a península ibérica; lá, o romance reacionário de Fernán Caballero e o "costumbrismo" dos "articulistas" tinham preparado o terreno para Pereda[1996], o grande regionalista, admiração máxima de Menéndez y Pelayo. Pereda pertencia à pequena aristocracia rural, como Turgeniev; mas era espanhol, católico e fundamente

reacionário. O seu talento poderoso de observador de costumes regionais estava a serviço de uma saudade romântica dos bons velhos tempos patriarcais, nas *Escenas montañesas* e no romance *Sotileza*. Mas neste romance, a descrição do porto de Santander revela em Pereda um talento extraordinário que nenhum outro dos “rústicos” possuía: era um grande paisagista. Em *Peñas arriba*, a própria paisagem é o herói do romance que se compõe de cenas incoerentes, sendo os destinos dos homens como que fragmentados pelo poder da terra montanhosa e do mar lá fora. Pereda, como caso isolado, é um romancista notável; apenas não podia ter sucessores. Um Palacio Valdés[1997], muito mais lido fora e dentro da Espanha, só é um narrador hábil, um aristocrata reacionário que resolveu viver – e viver bem – da sua pena fértil, cedendo ao gosto do público burguês. Os seus romances são idílios no ambiente do exotismo de uma Astúria ou Andaluzia algo falsificada. O fato de que um bom romance seu, *La Hermana San Sulpicio*, conseguiu eclipsar a Pereda e até a Pérez Galdós, constitui o seu pecado, que pagou, como Lesskov, com o ostracismo exigido pela crítica. Mas o público lhe ficou fiel; e não sem razão. O motivo principal da literatura rústica, a luta entre os velhos costumes e a industrialização, encontrou em *La aldea perdida* realização notável. E em *Tristán* chegou a escrever notável romance psicológico. A última representante desse reacionarismo é Concha Espina[1998].

Na América, o saudosismo rústico tinha um modelo na atitude de Cooper: o recuo doloroso do meio-selvagem perante a civilização agressiva. O caso se deu na Argentina, quando os intelectuais da geração de Sarmiento e Mitre tinham derrubado a ditadura do caudilho Rosas, desenvolvendo a capital Buenos Aires e colonizando o interior com imigrantes europeus. A vítima era o gaúcho. Sempre esse homem primitivo tivera uma poesia a seu gosto, melancólica e satírica, sentenciosa e jocosa, a “poesia gauchesca” dos Hilario Ascasubi (*Santos Vega*, 1851/1872) e Estanislao del Campo (*Fausto*, 1866), revelando a tendência de reunir fragmentos rapsódicos em poemas narrativos até formarem espécie de epopeias: tendência bem primitiva. Quando a tragédia do gaúcho se consumia, nasceu-lhe o grande poeta épico, grande mesmo: José Hernández[1999]. *Martín Fierro* é hoje considerado como poema revolucionário, seja exprimindo a resistência nacionalista contra o imigrante europeu, seja a resistência do homem livre dos

campos contra o policiamento que só serve ao capitalismo. Martín Fierro, caçado pela civilização, é um anarquista; neste sentido, é mais espanhol do que o intelectual Sarmiento com seu idealismo anglo-saxônico de educador e civilizador. Unamuno considerava mesmo Hernández como o mais espanhol de todos os poetas hispano-americanos, chamando a atenção para um motivo arquiespanhol, a "soledad", em *Martín Fierro*, sendo que começa assim o poema:

"Aquí me pongo a cantar
al compés de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela...";

seis versos de simplicidade "extraordinária" – mas o novo sentido emocional que Hernández arranca a essa palavra trivial já basta para autenticar um grande poeta, o último da sua raça.

Saudosismos semelhantes produziu o capitalismo norte-americano. Bret Harte[2000], que tinha assistido ao "gold rush" na Califórnia, pretendeu erigir um monumento aos seus camaradas, homens rudes e meio selvagens, debatendo-se em condições perigosas; no sertão tinham criado campos, aldeias e cidades, submetendo-se à lei que só a sua própria vontade lhes impôs. Essa história robinsonesca parece um tema permanente da alma anglo-saxônica, feita para fundar colônias, impérios e parlamentos. Na época, Bret Harte encantou o mundo inteiro pela mistura hábil de rudeza e sentimentalismo. Não era um artista, mas um grande técnico do conto: a posteridade não sabe bem se tem que abençoar ou amaldiçoar a memória do inventor da "short story"; mas Bret Harte não é responsável pelos seus sucessores. O elogio custa menos no caso de Cable[2001], porque a sua repercussão era menor. Imortalizou outro mundo agonizante, os bairros de negros e mulatos de New Orleans, que conservam, com um francês meio africanizado, meio anglicizado, os costumes e sentimentos da época

colonial francesa, do século XVIII. Cable tampouco era um grande escritor; mas um dos poucos que conseguiram, como Washington Irving, romantizar uma paisagem dos Estados Unidos, comunicando ao norte-americano médio o sentimento de uma tradição cultural. Esse saudosista do mais antigo "Old south" é uma "pièce de résistance" do patrimônio espiritual da América.

O que falta aos saudosistas Bret Harte e Cable é a compreensão sociológica, então talvez ainda inacessível aos americanos natos. Teve-a um imigrante de gênio, o ex-padre austríaco Karl Postl, que fugira do convento para procurar na América a liberdade e a aventura. Encontrou a aventura, mas não a liberdade; o Sul dos Estados Unidos ainda era escravocrata. Tampouco encontrou fortuna. Para viver, escreveu, em língua alemã, romances e contos que mandou aos editores europeus, assinando-os com o pseudônimo anglo-saxônico Charles Sealsfield[2002]. Teve, na época, sucesso bem merecido, pelo extraordinário talento narrativo e pelas magníficas descrições da Natureza. Mas só recentemente o descobriu a crítica norte-americana, reconhecendo nele um crítico sagaz das convulsões políticas, das lutas raciais e da industrialização.

O conto rústico não encontrou muitos imitadores na Alemanha de Auerbach, rapidamente industrializada. O coração da resistência, seja sentimental, seja social, estava na pátria de Sealsfield, na Áustria, atrasada economicamente, mas possuindo tradição ininterrupta. E o próprio caráter da literatura austríaca, alheia ao titanismo alemão, é antes elegíaco; é menos intelectual do que popular. Diferenças linguísticas e até o nacionalismo antiaustríaco dos eslavos não impediram a comunidade da atitude literária, "rústica", nas diferentes literaturas do Império multinacional. A checa Bozena Němcová[2003], patriota eslava, admiradora de George Sand, adquiriu como fama mundial pela novela sentimental *A Avó*; as suas obras principais tratam da via camponesa. O sentido da sua literatura é social: doeu-lhe o destino dos pobres rapazes e garotas de aldeia que emigraram para Viena, tornando-se operários e criados. Mas deviam emigrar; o motivo revela-se no conto "No Castelo e embaixo do Castelo", no contraste violento entre a vida dos aristocratas austríacos de língua alemã e a miséria dos camponeses checos, meio servos, na aldeia. O mesmo motivo inspirou, porém, a literatura de uma senhora daquela aristocracia feudal, a baronesa Marie von

Ebner-Eschenbach[2004], nos contos da coleção *Dorf-und Schlossgeschichten* (*Contos da Aldeia e do Castelo*). No conto "Er lässt die Hand küssen", a nobre baronesa chegou a lançar violenta acusação contra os seus pares, tratando aliás um assunto que Lesskov também tratara. Marie von Ebner-Eschenbach apiedava-se do povo, mas não só do povo, e sim de todos os que sofrem, sobretudo das vítimas da hipocrisia religiosa entre os seus pares. Contudo, apesar das suas fortes convicções humanitárias, a baronesa ficou conservadora e católica; gestos revolucionários ou espetaculares teriam sido contra as leis da boa educação literária, e o seu gosto fora formado, como o de seu patrício Stifter, por Goethe. Nunca ela perdeu o equilíbrio emocional. O sentimento mais forte encontrou em Marie von Ebner-Eschenbach expressão calma, "emotion recollected in tranquillity". Alguns dos seus contos são perfeitos como poesias de Wordsworth.

O "populismo" austríaco apresenta-se agressivo em Anzengruber[2005], realista duro nos seus romances rústicos, enquanto as peças dramáticas revelam o vienense nato, intelectual pequeno-burguês, anticlerical apaixonado. Da grande tradição teatral da sua cidade herdou o senso infalível do efeito cênico – algumas das peças em dialeto são magistrais, se bem que melodramáticas. Mas isso parece a tentação de toda literatura popular, e tampouco lhe escapou o seu amigo Rosegger[2006], narrador inesgotável das lembranças da sua mocidade nas florestas da Estíria. Este era um camponês autêntico, o mais autêntico entre todos os contistas rústicos da Europa. Daí a sinceridade comovente que conquistou aos seus contos modestos uma fama mundial, imerecidamente efêmera.

Ao conto rústico de todas as regiões são comuns certos elementos estilísticos, ao ponto de constituir um estilo próprio: sentimentalismo idílico com forte iluminação humorística ("sorriso entre lágrimas"), saudosismo reacionário dos bons velhos tempos patriarcais, e simpatia viva, entre indignada e revoltada, para com os pobres e humildes. Esses elementos estilísticos e ideológicos encontram-se entre 1830 e 1880 em toda a arte da literatura novelística. O espanhol Pedro Antonio de Alarcón[2007], "costumbrista" pitoresco nos seus bem conhecidos contos regionais, parece realista; revela a alma romântica do seu folclorismo no grande romance "à thèse" *O escândalo*, de tendência idealista, quer dizer, católica e até clerical. "Romantismo em disfarce realista" é bem uma definição daquele estilo. Mais romântico

do que parecia, também era o português Júlio Dinis[2008], autor para moças em que uma crítica benevolente pretende descobrir simpatias pela sociologia paternalista de Le Play. O sentimentalismo sufoca todo o resto no *Cuore*, do italiano De Amicis[2009], que também é populista da *Carrozza di tutti*, quer dizer, do ônibus, do veículo democrático; De Amicis aderiu, enfim, ao socialismo. A mistura de sentimentalismo e humorismo chega a um equilíbrio feliz no checo Jan Neruda[2010], cronista encantador da "Kleinseite", do bairro de Praga em que a pequena burguesia mora entre palácios barrocos da aristocracia. Mas em certas horas contemplativas, o folhetinista engraçado descobriu em si mesmo profundezas de misticismo eslavo, cantando *Canções cósmicas*. O humorismo saboroso de um contador de anedotas prevalece no húngaro Mikszáth[2011]; mas também conhece os problemas da *gentry*, da pequena aristocracia rural, já agonizante, do seu país, dedicando-lhe um romance sério, *O negócio do jovem Noszty com Maria Tóth*, quase um estudo sociológico e, em todo caso, uma obra notável.

Para caracterizar aqueles elementos comuns em escritores tão diferentes, os historiadores e críticos das respectivas literaturas escolheram unanimemente a mesma comparação: Palacio Valdés é o Dickens espanhol; Rosegger é o Dickens austríaco; Julio Dinis é o Dickens português; Neruda é o Dickens checo, etc. A comparação não está de todo errada: o grande humorista inglês também é muito sentimental, e a sua simpatia com os pobres, a sua revolta contra as injustiças sociais, não chegam a reivindicações revolucionárias; ao contrário, as suas últimas conclusões eram antissocialistas, ou pelo menos antitrabalhistas. Aqueles "rústicos" são realmente dickensianos; e não só eles. O exemplo era irresistível. Contudo, entre os imitadores e o imitado existe mais do que uma diferença de nível e valores. Há quem despreze a Dickens; mas a releitura das suas obras, que temos lido pela primeira e última vez na mocidade, é uma surpresa: Dickens, que já parecia autor para crianças, moças e velhas damas, é um escritor de força demoníaca, criando como um Shakespeare ou Balzac uma floresta de criaturas. Ninguém entre aqueles "rústicos" se lhe compara. Há quem explique a diferença pelo método de Taine: o ambiente de Dickens não era a calma província espanhola ou austríaca, mas a enorme cidade de Londres, cheia de fumaça das fábricas, sacudida pela agitação revolucionária dos

Chartistas; e Dickens seria o romancista dessa época selvagem da industrialização[2012]. Então Dickens seria realista como Balzac: assim como nos romances de Balzac aparece a Paris de 1840, assim nos romances de Dickens, a Londres de 1830 ou 1850. Esse "realismo", porém, é o próprio problema da crítica dickensiana.

Os contemporâneos devoravam os romances de Dickens[2013]. Reconheceram neles todos os horrores do seu tempo, e encontraram neles todas as esperanças do seu tempo. Dickens parecia-lhes o primeiro e maior realista; sobretudo parecia assim àqueles que não conheciam Balzac. Mesmo aos leitores de Balzac o realismo dickensiano afigurava-se tão mais poderoso como a Londres industrial era mais barulhenta e vigorosa do que Paris, meio aristocrática, meio pequeno-burguesa. E até hoje, o leitor de *Bleak House* recebe uma impressão inesquecível da cidade enorme nas névoas; a descrição do "fog" que invade a metrópole é tão impressionante, tão "moderna", como a dos ruídos ininterruptos e sinistros do porto de Londres em *Our Mutual Friend*. Com efeito, ninguém conhecia melhor a cidade do que Dickens, neto de um "butler" da casa do nobre Lord Crewe, filho de um pequeno-burguês que passou pelo terrível cárcere dos devedores insolventes; experimentou depois o trabalho de crianças na época da revolução industrial, frequentou as horríveis escolas para pobres, trabalhou no escritório de um advogado, tornou-se repórter, conhecia a cidade inteira, todos os distritos, das prisões até aos nobres bairros residenciais, para os quais voltou como escritor consagrado e rico, quase como um dos lordes aos quais o avô servira, até ser recebido como rei das letras inglesas pela rainha da Inglaterra. Os seus romances também são como grandes cidades, cheias de pessoas de todas as camadas: assim como o pré-romantismo descobrira a paisagem industrializada, assim Dickens descobriu a cidade industrial, e assim como os pré-românticos Dickens se indignou, se revoltou; após a morte da pobre criança tuberculosa Jo, morta pelo trabalho, em *Bleak House*, Dickens dirige uma apóstrofe patética aos leitores, digna de todas as revoltas sentimentais de 1770. A sua indignação de homem pobre contra a gente grã-fina exprime-se às vezes de maneira tão intensa que Shaw chamou a *Little Dorrit* "um livro mais subversivo do que o *Capital* de Marx"; a prisão, nesse grande romance, é o símbolo da sociedade inteira. T. A. Jackson pretendeu demonstrar que Dickens era um "radical", um

daqueles propagandistas que apoiaram as reivindicações revolucionárias dos Chartistas, dos precursores do socialismo. E num sentido mais imediato e prático, Dickens teria sido mesmo um grande "reformer": as descrições das prisões, escolas e asilos nos seus romances teriam contribuído muito para se conseguir a reforma dessas instituições.

Até há pouco, todo mundo aceitou sem hesitações esta última afirmação. Humbhry House pôde, porém, verificar que a repercussão dos romances de Dickens foi puramente sentimental, sem exercer a menor influência sobre a legislação inglesa. Aquelas reformas precedem em parte a literatura de Dickens; em parte, foram obra de parlamentares, intelectuais com os quais o repórter pouco culto não estava em relações. Não sendo um intelectual, Dickens nunca se ocupou com os grandes problemas políticos, filosóficos, religiosos do seu tempo; os seus personagens ignoram, como ele mesmo, os nomes de Newman e Huxley, Mill e Darwin; não pôde pertencer ao grupo dos "radicais". O seu otimismo cor-de-rosa, tão característico, até exclui a ideologia radical. O mais famoso dos seus romances, *David Copperfield*, é mero quadro doméstico, se bem que de poesia encantadora – dizem os leitores, enquanto os escritores profissionais o negam peremptoriamente. Já há muito que Dickens não exerce influência alguma sobre o romance inglês; é leitura popular, mas não é um "novelist's novelist". Escritores que se prezam não escrevem *best seller*; e os romances de Dickens eram e continuam os *best sellers* de maior sucesso em língua inglesa. A crítica marxista, discordando de Shaw, explica o êxito geral da obra justamente pela falta de uma ideologia definida em Dickens. Martin Chuzzlewit não combate abusos sociais, e sim um vício particular, por assim dizer, um vício teológico, o egoísmo; o personagem Pecksniff encarna mais a hipocrisia, o "cant" inglês, do que o aproveitamento dele para fins egoísticos. Em *Oliver Twist*, o mais vivido e mais sinistro dos seus romances, o destino individual da criança infeliz preocupa mais o autor e o leitor do que o sufoca o sentimento de revolta. Dickens é o romancista de desgraças pessoais, embora infligidas pelas instituições injustas; mas não é o romancista da *Situação do operariado na Inglaterra* que Friedrich Engels descreveu naqueles mesmos anos, no famoso estudo deste título que precede o *Manifesto comunista*. Até *Hard Times*, a questão social, propriamente dita, não aparece na obra de Dickens, e neste último romance,

dedicado ao medievalista Carlyle – e, por sinal, o melhor construído, o mais artístico dos romances do autor – os sindicatos dos operários são tratados com a mesma hostilidade manifesta que Dickens dedica aos industriais e capitalistas. Dickens não ignora a questão social; mas só conhece, só admite uma solução: a caritativa, como está preconizada em *A Christmas Carol em Prosa* – um maravilhoso conto de fadas, criação de uma verdadeira mitologia de Natal que se gravou profundamente na consciência anglo-saxônica.

Em vez de ideologia, Dickens dá melodrama. O seu romance não descende, como se afirmou, de Walter Scott, e sim do romance "gótico"; "góticos" são os seus *villains*, malandros e criminosos, "góticos" são os mistérios de família ou de crimes inexplicados em muitos romances seus. Influenciou-o muito o transformador do romance "gótico" em romance policial, seu amigo e discípulo Wilkie Collins[2014], sem Dickens chegar jamais a igualar a arte de composição desse romancista menor. Com efeito, Dickens, criador prodigioso de atmosferas e caracteres, personagens e caricaturas, não sabe dirigir bem os seus enredos, sempre algo confusos e incoerentes. Costuma-se explicar isso pelo método de trabalho de Dickens: escreveu com rapidez, e a publicação seriada, em revistas ou em fascículos, começou já antes de o autor ter acabado a obra. Sempre Dickens ficou o jornalista, o repórter dos seus começos, o autor dos *Sketches by Boz*; os *Pickwick Papers* compõem-se só de cenas humorísticas sem muita coerência entre o começo e o fim. Mas essa maneira de composição também pode ter outras origens. Dickens, que gostava do teatro, possuía grande talento de ator; os personagens de Dickens se caracterizam pelos gestos, por tiques, pela modulação da voz, como se fossem representados por atores no palco. A fragmentação dos romances de Dickens em cenas seria consequência de uma visão dramática dos acontecimentos. Pode-se acrescentar que os tipos principais de Dickens – malandros monstruosos e malucos divertidos – correspondem aos tipos do teatro elisabetano: o *villain* e o *clown*. A mistura de elementos trágicos e cômicos é autenticamente elisabetano; e um romance sinistro como *Bleak House* já foi comparado às tragédias melodramáticas de John Webster. O elemento melodramático, tão forte em Dickens, provém antes do teatro do que do romance gótico.

O caráter teatral da arte de Dickens explica, antes de tudo, certas reticências, sobretudo a eliminação total da sexualidade; pois no palco há

limites do que se pode apresentar ao público. Estudando a literatura pornográfica, muito abundante, no tempo da rainha Vitória, Steven Marcus descobriu numerosas cenas francamente obscenas que se enquadram perfeitamente nos romances de Dickens, que nelas parece ter pensado para, depois, eliminá-las. Mas não por hipocrisia e, sim, por imposição do seu público. Só em 1934 revelou Thomas Wright os fatos pouco vitorianos, que os biógrafos oficiais de Dickens tinham silenciado: o repúdio da esposa, pelo romancista, e seu convívio quase público com uma atriz de passado duvidoso. Mas podiam coisas dessas entrar em romances, cujos personagens e acontecimentos o público acreditava ver como no palco de um teatro? Seria possível, sim, no teatro elisabetano de um John Ford. Mas no tempo de Dickens já não estava vivo o teatro elisabetano; representava-se apenas *A New Way to Pay Old Debts*, de Massinger, em que *Sir* Giles Overreach é um personagem dickensiano. O teatro do qual o romancista gostava tanto foi o teatro popular dos subúrbios de Londres: dramalhões que eram descendentes plebeus do drama burguês do século XVIII, de Lillo a Cumberland; e farsas grosseiras. Uma série incoerente de cenas de uma farsa genial, eis os *Posthumous Papers of the Pickwick Club*. Os caracteres e tipos cômicos de Dickens são, todos eles, caricaturas de um grande farsista, deformações monstruosas da realidade. No cômico e no sério, Dickens deforma sempre. Não é realista, assim como não é realista aquele outro grande deformador da realidade também misturando elementos trágicos e cômicos: Gogol. Este é o único autor com o qual Dickens, seu contemporâneo, às vezes se parece.

Dickens também é romântico. Admiram-se, nesse escritor popular, numerosos trechos de estilo genuinamente poético; a descrição da névoa londrina, em *Bleak House*; a do Tâmisa, em *Our Mutual friend*. Foi isso que ele aprendeu em Walter Scott. Não se costuma apreciar muito o único romance scottiano de Dickens, *Barnaby Rudge*; mas este romance, descrevendo distúrbios populares em Londres ao fim do século XVIII, é uma das obras mais importantes para a compreensão do romancista. Está cheio de reminiscências autobiográficas. É o único romance de Dickens no qual se refletem, sob o disfarce histórico, os movimentos social-revolucionários do seu próprio tempo. Mas a conclusão não é revolucionária. O neto do "butler" de Lord Crewe acreditava, como todos os ingleses médios, na

invariabilidade eterna da hierarquia social. E em outro romance, *Great Expectations* – um dos melhores de Dickens, senão o melhor – o romancista condensou no destino de Pip a sua própria experiência, os perigos de uma ascensão social demasiadamente rápida. Dickens não é realista nem revolucionário; é romântico como Gogol. Apenas não se evadiu da realidade; pretendeu melhorá-la, deformando-a romanticamente. É antes um pré-romântico mais moderno, por isso, aliás, tão sentimental. Mas "pré-romantismo moderno" é uma definição do romantismo social, do "romantismo de oposição".

Por isso, a atitude social de Dickens parece-se muito mais com a de George Sand do que com a atitude de Mrs. Gaskell[2015], sempre classificada como discípula sua, mas que representa uma fase já mais avançada, ideologicamente, do romance inglês. A propósito de Dickens, os termos "romantismo social" e "romantismo de oposição" revelam conteúdo dialético; a "contradição" liga-se ao fenômeno da separação progressiva entre liberalismo e democracia, entre a burguesia e, do outro lado, a pequena-burguesia e o proletariado. Os progressos políticos da burguesia significam desgraças econômicas do proletariado. Até os progressos sociais da época entre 1840 e 1870 – diminuição do pauperismo, começos da legislação trabalhista na Inglaterra – servem aos interesses da burguesia, racionalizando os métodos do trabalho e melhorando a capacidade de trabalhar do operariado. Mas a pequena-burguesia é recompensada, por enquanto, pelos progressos políticos. Os protagonistas do progresso aparentemente democrático e liberal são mesmo os pequenos-burgueses; Dickens não é liberal nem socialista, mas democrata. E por motivos especiais colaboram assiduamente nessa luta democrática as feministas – é aí que reaparece a influência de George Sand.

O feminismo de George Sand perdeu, fora da boêmia literária de Paris, os aspectos libertinos; ficavam só as reivindicações de uma educação mais prática das filhas, de maior igualdade de direitos jurídicos, de acesso a diversas profissões para as mulheres. As mais das vezes, essas reivindicações não aparecem como programa político, mas como aspirações de ordem moral, sobretudo na Escandinávia; e esses romances feministas suecos e noruegueses também foram traduzidos e muito apreciados na Inglaterra, onde Elizabeth Barrett Browning, Elizabeth Gaskell e George Eliot deram o exemplo de mulheres cultas e independentes. Os romances de tendência

feminista da sueca Fredrika Bremer[2016] tinham repercussão internacional tão prolongada que a sua ressonância ainda constituirá o pesadelo de Strindberg. Algo mais radical era a norueguesa Camilla Collett[2017], escritora menos "dickensiana", mais vigorosa, pensadora de coragem. O seu papel histórico na "poetocracia" norueguesa revela-se pelas suas relações pessoais e literárias: Camilla, irmã do romântico revolucionário Wergeland, fora noiva do romântico conservador Welhaven, separando-se dele por incompatibilidade de gênios e casando com um pastor de opiniões radicais. Experiências do noivado inspiraram-lhe o romance *Amtmandens doettre* (*As Filhas do Prefeito*), que teve por sua vez a honra de fornecer vários pormenores para o enredo de *Kjaerlighedens Komedie* (*A Comédia do Amor*), a primeira comédia moderna, antirromântica, de Ibsen.

O papel histórico da literatura feminista é antirromântico; destruindo os conceitos românticos sobre amor e casamento. Naquela comédia de Ibsen, uma moça prefere ao amor de um poeta lírico o casamento com um burguês pouco poético e muito rico. É um símbolo. O feminismo servia a burguesia. O grande documento doutrinário do feminismo foi o tratado *On the Subjection of Women* (1869) de John Stuart Mill, filósofo liberal e utilitarista. A emancipação da mulher fazia parte da evolução que destruiu a família proletária para arranjar aos industriais operárias de salários baixos. A pequena-burguesia democrática colaborou mesmo, pelo menos literariamente, nesse processo; o liberalismo venceu, arrasando economicamente a pequena-burguesia. A separação inevitável entre liberalismo e democracia, separação realizada no desfecho da revolução de 1848, significou o fim do romantismo.

1884 George Gordon Byron, Lord Byron of Newstead, 1788-1824.

Hours of Idleness (1807); *English Bards and Scotch Reviewers* (1809); *Childe Harold´s Pilgrimage* (I/II, 1812; III, 1816; IV, 1818); *The Giaour* (1813); *The Bride of Abydos* (1813); *The Corsair* (1814); *Lara* (1814); *Parisina* (1816); *The Prisoner of Chillon* (1816); *Manfred* (1817); *The Lament of Tasso* (1817); *Beppo* (1817); *Mazeppa* (1819); *Don Juan* (1819-1823); *Sardanapalus* (1821); *Cain* (1821); *Heaven and Earth* (1821); *The Deformed Transformed* (1821); *The Island* (1823).

A. Vesselovski: *Byron*. Moscou, 1902. (Em língua russa.)

E. Mayne: *Byron*. 2ª ed., 2 vols., London, 1924.

H. W. Garrod: *Byron*. Oxford, 1924.

W. A. Briscoe e outros: *Byron the Poet*. London, 1924.

M. Chastelain: *Byron*. Paris, 1931.
W. J. Calvert: *Byron, Romantic Paradox*. Chapel Hill, 1935.
Bertr. Russell: “Byron and the Modern World”. (In: *Journal of History of Ideas*, I/1, janeiro de 1940.)
G. Wilson Knight: *Lord Byron: Christian Virtues*. London, 1952.
L. A. Marchand: *Byron*. 3 vols. London, 1957.

1885 F. H. O. Weddigen: *Lord Byrons Einfluss auf die europaeische Literatur der Neuzeit*. 2ª ed. Leipzig, 1901.
A. Farinelli: *Byron e il byronismo*. Bologna, 1924.

1886 W. J. Clark: *Byron und die romantische Poesie in Frankreich*. Leipzig, 1901.
E. Estève: *Byron et le romantisme français*. 2.a ed. Paris, 1929.

1887 G. Diaz Plaja: *Introdución al estudio del Romanticismo español*. Madrid, 1936.

1888 Cf. “Romantismos de evasão”, nota 1874.

1889 G. Muoni: *La fama del Byron e il Byronismo in Italia*. Milano, 1903.
A. Porta: *Byronismo italiano*. Milano, 1923.

1890 R. Ackermann: *Lord Byron, sein Leben, seine Werke, sein Einfluss aud die deutsche Literatur*. Heidelberg, 1901.
G. Dobosal: *Lord Byron in Deutschland*. Zwickau, 1911.

1891 M. Zdziechowski: *Byron e a sua época. Estudo de história literária comparada*. 2 vols. Kraków, 1894-1897.
St. Windakiewicz: *Scott e Byron e suas relações com a poesia romântica polonesa*. Kraków, 1914.

1892 W. Spasovich: *Byron, Puchkin e Lermontov*. Wilna, 1911.

1893 H. Kraeger: *Der Byronische Heldentypus*. Muenchen, 1898.

1894 James Henry Leigh Hunt, 1784-1859.
The Story of Rimini (1816); *Poetical Works* (1844); *The Autobiography of Leigh Hunt* (1850); *The Old Court Suburb* (1855).
E. Blunden: *Leigh Hunt, a Biography*. London, 1930.

1895 Walter Savage Landor, 1775-1864.

Imaginary Conversations of Literary Men and Statesmen (1824-1829); *Pericles and Aspasia* (1836); *Hellenics* (1847); *Imaginary Conversations of Greeks and Romans* (1853); *Heroic Idyls, with Additional Poems* (1863).
S. Colvin: *Landor*. London, 1881.
E. W. Evans: *Walter Savage Landor, a Critical Study*. New York, 1892.
M. Elwin: *Savage Landor*. New York, 1941.
R. H. Super: *Walter Savage Landor. A Biography*. New York, 1955.

1896 Giacomo Leopardi, 1798-1837.
Canzoni (1818); *Versi* (1824); *Operette morali* (1827); *Canti* (1831); *Canti* (1835); *Lettere* (1845).
F. De Sanctis: *Studio su Giacomo Leopardi*. Napoli, 1855. (8.a ed., Napoli, 1923.)
G. Carducci: "Degli spiriti e delle forma nella poesia di Giacomo Leopardi." (In: *Opere*, vol. XVI.)
A. Graf: *Foscolo, Manzoni, Leopardi*. Torino, 1898.
G. Mestica: *Studi leopardiani*. Firenze, 1901.
R. Zumbini: *Studi sul Leopardi*. 2 vols., Firenze, 1902-1904.
K. Vossler: *Leopardi*. Muenchen, 1923.
G. Gentile: *Manzoni e Leopardi*. Milano, 1928.
G. A. Levi: *Giacomo Leopardi*. Messina, 1931.
A. Tilgher: *La filosofia di Leopardi*. Roma, 1940.
G. De Robertis: *Saggio sul Leopardi*. 2.a ed. Firenze, 1946.
N. Sapegno: *La poesia di Leopardi*. Roma, 1946.
W. Binni: *La nuova poetica leopardiana*. Firenze, 1947.
E. Cozzani: *Giacomo Leopardi*. 2 vols. Milano, 1947/48.
A. Frattini: *Studi leopardiani*. Pisa, 1956.
N. Sapegno: *Leopardi*. Torino, 1961.
S. Solmi: *Scritti leopardiani*. Milano, 1969.

1897 Arthur Schopenhauer, 1788-1860.
Die Welt als Wille und Vorstellung (1819); *Parerga und Paralipomena* (1851), etc.
J. Volkelt: *Arthur Schopenhauer*. 5.a ed. Stuttgart, 1923.
R. Tengler: *Schopenhauer und die Romantik*. Berlim, 1923.

1898 Alfred de Vigny, 1797-1863.
Poèmes antiques et modernes (1826); *Cinq-Mars* (1826); *Stello* (1832); *Chatterton* (1835); *Grandeur et servitude militaires* (1835); *Les Destinées* (1864).
P.-M. Masson: *Alfred de Vigny*. Paris, 1908.
E. Dupuy: *Alfred de Vigny*. Paris, 1913.
L. Séché: *Alfred de Vigny*. Paris, 1913.
F. Baldensperger: *Alfred de Vigny*. Paris, 1929.
B. de la Salle: *Alfred de Vigny*. Paris, 1939.
G. F. Bonnefoy: *Le pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*. Paris, 1946.
E. Lauvrière: *Alfred de Vigny, sa vie et son oeuvre*. Paris, 1948.

1899 August Graf von Platen-Hallermünde, 1796-1835.
Ghaselen (1821-1824); *Sonette aus Venedig* (1825); *Gedichte* (1828), etc.
R. Schloesser: *Platen*. 2 vols. Muenchen, 1910-1913.
G. Gabetti: *August Platen e la bellezza come ideale morale*. Genova, 1915.

1900 Konstantin Nikolaievitch Batiuchkov, 1787-1855.
Poesias (1817).
L. N. Maikov: *Batiuchkov, sua vida e suas obras*. Petersburgo, 1887.
S. A. Vengerov: "Konstantin Nikolaievitch Batiuchkov". (In: *História da Literatura Russa no Século XIX*, edit. por D. N. Ovsianiko-Kulikovski, vol. I. Moscou, 1908.)

1901 Jevgeni Abramovitch Baratynski, 1800-1844.
Eda (1826); *A Morte de Goethe* (1832); *A Cigana* (1833); *Poesias* (1835).
M. L. Gofman: *A Poesia de Jevgeni Abramovitch Baratynski. Estudo histórico-literário*. Petersburgo, 1915.
M. Cajola: *Eugenio A. Baratynski. Una pagina di storia della poesia russa*. Roma, 1935.

1902 Aleksandr Sergeievitch Puchkin, 1799-1837.
Ruslan e Ludmila (1820); *O prisioneiro no Cáucaso* (1822); *O chafariz de Baktchisarai* (1827); *Os ciganos* (1827); *Poltava* (1829); *Poesias* (1829-1835); *Boris Godunov* (1831); *Mozart e Salieri* (1832); *O convidado de pedra* (1832); *O cavaleiro de bronze* (1833); *Eugenio Onegin* (1833); *Pique-Dame* (1834); *A filha do capitão* (1836).
Edições por A. Tomachevski e M. Chtchegolev, 5 vols., Moscou, 1929-1931, e por V. G. Oxman, 6 vols., Moscou, 1932.
E. Haumant: *Pouchkine*. Paris, 1911.
L. Chodassevitch: *A Economia Poética de Puchkin*. Moscou, 1923.
B. Tomachevski: *Puchkin*. Moscou, 1925.
M. Gerschenson: *Ensaios sobre Puchkin*. Moscou, 1926.
Puchkin e a Literatura universal. Estudos editados pelo Instituto de Literatura Comparada da Universidade de Leningrad, 1926.
D. S. Mirski: *Puchkin*. London, 1926.
M. Hofmann: *Pouchkine*. Paris, 1931.
E. Simmons: *Pushkin.* Cambridge, Mass., 1937.
V. Vinogradov: *O Estilo de Puchkin*. Moscou, 1941.
A. Tyrkova-Williams: *A Vida de Puchkin*. 2 vols. Paris, 1948.
J. Bayley: *Pushkin, a comparative commentary*. Cambridge, 1971.

1903 Dionysios Solomos, 1798-1857.
Edição das obras póstumas por K. Palamas, 2.a ed., Athenas, 1901.
R. J. H. Jenkins: *Dionysios Solomos*. Cambridge, 1940.
R. Levesque: *Solomos*. Atenas, 1945.
P. Lascaris: *Solomos*. Paris, 1946.

1904 J. Deschamps: “La légende de Napoléon et la literature comparée.” (In: *Revue de Litterature Comparée*. IX. 1929.)

1905 Henri Beyle, dit Stendhal, 1783-1842.

Rome, Naples et Florence (1817); *Essai sur l'amour* (1822); *Racine et Shakespeare* (1823); *Promenades dans Rome* (1829); *Le Rouge et le Noir* (1830); *La Chartreuse de Parme* (1839); *Chroniques italiennes* (1855); *Vie de Henri Brulard* (1890); *Lucien Leuwen* (1895).

Edição de *Rouge et Noir* e *Chartreuse* por P. Jourda, 2 vols., Paris, 1929-1933.
A. Chuquet: *Stendhal-Beyle*. Paris, 1902.
A. Paupe: *La vie littéraire de Stendhal*. Paris, 1914.
P. Hazard: *La vie de Stendhal*. Paris, 1927.
A. Thibaudet: *Stendhal*. Paris, 1931.
A. Martino: *Stendhal*. 2.a ed. Paris, 1934.
Alain: *Stendhal*. Paris, 1935.
P. Jourda: *Stendhal. L'homme et l'oeuvre*. Paris, 1935.
F. C. Green: *Stendhal*. New York, 1939.
L. F. Benedetto: *Arrigo Beyle, milanese*. Firenze, 1943.
J. Prévost: *La création chez Stendhal*. Paris, 1945.
H. Martineau: *L'Oeuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée*. Paris, 1945.
M. Bardèche: *Stendhal, romancier*. Paris, 1947.
H. Martineau: *Le coeur de Sthendal*. Paris, 1952.
V. Brombert: *Stendhal ou la vue oblique*. Paris, 1954.
M. Bonfantini: *Stendhal e il realismo*. Milano, 1958.
F. W. J. Hemmings: *Stendhal, a Study of his Novels*. Oxford, 1964.

1906 Prosper Mérimée, 1803-1870.

La Jacquerie (1828); *Matteo Falcone* (1829); *La Chronique du règne de Charles IX* (1829); *La vase étrusque* (1830); *Mosaique* (1833); *La vénus d'Ille* (1837); *Colomba* (1840); *Arsène Guillot* (1844); *Carmen* (1845), etc.

P. Trahard: *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*. Paris, 1923.
P. Trahard: *La vie de Prosper Mérimée*. 4 vols. Paris, 1925-1931.
R. Brauer: *Der Stilwille Mérimée's*. Genève, 1930.
R. Schmittlein-Lokis: *Les dernières nouvelles de Prosper Mérimée*. Baden, 1949.

1907 Alfred de Musset, 1810-1857.

Contes d'Espagne et d'Italie (1830); *Namouna* (1833); *Rolla* (1833); *A quoi rêvent les jeunes filles* (1833); *Les caprices de Marianne* (1833); *Lorenzaccio* (1834); *Fantasio* (1834); *On ne badine pas avec l'amour* (1834); *Premières poésies* (1835); *Barberine* (1835); *Le Chandelier* (1835); *Il ne faut jurer de rien* (1836); *Confession d´un enfant du siècle* (1836); *Un caprice* (1837); *Poésies nouvelles* (1852).

L. Séché: *Alfred de Musset*. 2 vols., Paris, 1907.
E. Henriot: *Alfred de Musset*. Paris, 1928.
J. Charpentier: *Alfred de Musset*. Paris, 1938.

P. van Tieghem: *Musset, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1945.
H. Lefebvre: *Musset*. Paris, 1955.

1908 Petrus Borel, 1809-1859.
Rhapsodies (1832); *Champavert* (1833); *Madame Putiphar* (1839).
E. Starkie: *Petrus Borel, the Lycanthrope*. London, 1954.

1909 Joseph Christian von Zedlitz, 1790-1862.
Totenkraenze (1827); tradução de *Childe Harold* (1836).
O. Hellmann: *Joseph Christian von Zedlitz, Dichterbild aus dem vormärzlichen Oesterreich*. Leipzig, 1910.

1910 Nikolaus Lenau (pseud. de Nikolaus Niembsch von Strehlenau), 1802-1850.
Gedichte (1832); *Faust* (1836); *Savonarola* (1837); *Neue Gedichte* (1838-1840); *Die Albigenser* (1842).
E. Castle: *Nikolaus Lenau*. Leipzig, 1902.
L. Reynaud: *Nicolaus Lenau, poète lyrique*. Paris, 1905.
H. Bischoff: *Lenau's Lyrik*. 2 vols. Berlin, 1920-1921.
I. Maione: *La poesia di Lenau*. Messina, 1926.

1911 Giovanni Prati, 1814-1884.
Edmenegarda (1841); *Canti e ballate* (1843); *Armando* (1868); *Psiche* (1876); *Iside* (1878).
G. Gabetti: *Giovanni Prati*. Milano, 1911.
P. L. Manucci: *Prati*. Torino, 1934.

1912 João Batista da Silva Leitão de Almeida Garrett, 1799-1854.
Camões (1825); *D. Branca* (1826); *Lírica de João Mínimo* (1829); *Um auto de Gil Vicente* (1838); *O Alfageme de Santarém* (1842); *Frei Luís de Sousa* (1844); *Flores sem fruto* (1845); *O Arco de Santana* (1845-1851); *Viagens na minha terra* (1846); *Folhas caídas* (1853); etc.
T. Braga: *Garrett e o Romantismo*. Porto, 1904.
G. Le Gentil: *Almeida Garrett, un grand romantique portugais*. Paris, 1927.
O. Antscherl: *Almeida Garrett und seine Beziehungen zur Romantik*. Heidelberg, 1927.
J. Osório de Oliveira: *O romance de Garrett*. Lisboa, 1935.
A. Crabbé Rocha: *O teatro de Garrett*. Coimbra, 1944.

1913 José de Espronceda, 1808-1842.
Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar (1834); *Poesias* (1840); *El diablo mundo* (1841); *Blanca de Borbón* (publ. 1870).
J. Cascales y Muñoz: *José de Espronceda, su época, su vida y sus obras*. Madrid, 1914.
P. Salinas: "Revolt against Reality". (In: *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. Baltimore, 1940.)
J. de las Cuevas: *Genio e ingenio de José de Espronceda*. Madrid, 1944.

E. Pujals: *Espronceda y Lord Byron*. Madrid, 1951.

1914 Nicomedes Pastor Díaz, 1811-1848.
Poesías (1840).
J. Valle Moré: *Nicomedes Pastor Díaz, su vida y su obra*. Madrid, 1911.

1915 Antônio Augusto Soares de Passos, 1826-1860.
Poesias (1856).

1916 Antônio Álvares de Azevedo, 1831-1852.
Obras (1853-1855).
Hom. Pires: *Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro, 1931.

1917 Manoel Acuña, 1849-1873.
Poesías (1874).
B. Jarnés: *Manoel Acuña, poeta de su siglo*. México, 1942.

1918 Gabriel García Tassara, 1817-1875.
Poesías (1872).
M. Méndez Bejarano: *Tassara. Nueva biografía crítica*. Sevilla, 1928.

1919 Juan Zorilla de San Martín, 1855-1931.
Tabaré (1888).
A. Zum Felde: "Zorrilla de San Martín". (In: *Crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo, 1921.)

1920 Antônio Feliciano de Castilho, 1800-1875.
A Primavera (1822); *Amor e Melancolia* (1828); *A Noite do Castelo* (1836); Traduções de Anacreonte, Virgílio, Ovídio, Molière e Goethe, etc., etc.
L. Sarran d'Allard: *La vie de Castilho*. Paris, 1900.

1921 Karel Mácha, 1810-1836.
Os ciganos (1835); *Maio* (1836).
Edição por F. Krema, 3 vols., Praha, 1928-1929; Edição dos diários, por K. Jansky, 3 vols., Praha, 1948-1950.
M. Zdziechowski: *Mácha e o byronismo checo*. Kraków, 1894.
F. Krejci: *Mácha*. Praha, 1907.
K. Vobornik: *Karel Mácha*. Praha, 1907.
G. Mayer: *Un poeta romantico cecoslovaco: Karel Mácha*. Roma, 1925.
J. Mukarovský: *O* "*Maio*" *de Mácha*. Praha, 1928.

1922 Antoni Malczewski, 1793-1826.
Maria (1825).

J. Ujejski: *Antoni Malczewski. O poeta e o poema*. Warszawa, 1921.

1923 Bohdan Zaleski, 1802-1886.
Poesias (1838); *A Santíssima Família* (1841); *O Espírito da Estepe* (1841).
J. Tretiak: *Bohdan Zaleski*. 3 vols. Kraków, 1911-1914.

1924 Mikhail Jurievitch Lermontov, 1814-1841.
O baile de máscaras (1834); *Balada do tzar Ivan Vasilievitch* (1838); *O Demônio* (1838); *O Noviço* (1839); *Um herói do nosso tempo* (1839); *Poesias* (1840).
E. Duchesne: *Mikhail Jurievitch Lermontov, sa vie et ses oeuvres*. Paris, 1910.
B. Eichenbaum: *Lermontov*. Leningrad, 1924.
P. E. Chtchegolev: *Estudo sobre Lermontov*. Leningrad, 1929.
E. Piccard: *Mikhail Lermontov, essai biographique*. Neuchâtel, 1948.
I. Andronikov: *Lermontov*. Moscou, 1951.
J. Mersereau: *Mikhail Lermontov*. Carbondale, Ill; 1962.

1925 R. F. Arnold: *Der deutsche Philhellenismus*. Wien, 1896.

1926 Wilhelm Müller, 1794-1827.
Lieder der Griechen (1821).
B. Hake: *Wilhelm Müller, sein Leben und Dichten*. Berlin, 1909.

1927 R. F. Arnold: *Geschichte der deutschen Polenliteratur*. Halle, 1900.

1928 Jozsef Katona, 1791-1830.
Bankbán (1821).
P. Gyulai: *Katona e o seu "Bankbán"*. Budapest, 1883.
E. Peterfy: *O* "*Bankbán*" *de Jozsef Katona*. Budapest, 1887.

1929 Giuseppe Giusti, 1809-1850.
Versi (1844); *Scherzi* (1845); *Poesie* (primeira edição completa por G. Carducci, 1861).
A. Marasco: *La satira politica italiana e Giuseppe Giusti*. Napoli, 1907.
F. Martini: *Giuseppe Giusti*. Firenze, 1909.
B. Croce: "Giuseppe Giusti". (In: *Poesia e non poesia*. 2.a ed. Bari, 1936.)

1930 Giovanni Berchet, 1783-1851.
Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di G. A. Buerger, lettera semiseria de Crisostomo (1816); *I profughi di Parga* (1824); *Romanzi* (1826); *Le Fantasie* (1829).
A. Tolio-Campagnoli: *Giovanni Berchet*. Torino, 1911.
E. Li Gotti: *Berchet*. Milano, 1933.
B. Croce: "Giovanni Berchet". (In: *Poesia e non poesia*. 2.a ed. Bari, 1936.)

1931 Sandor Petöfi, 1823-1849.

Versos (1844-1845); *Herói János* (1845); *Ramos de Cipreste do Túmulo de Etelka* (1845); *Pérolas de Amor* (1845); *O Apóstolo* (1846); *A Corda do Carrasco* (1847).
Z. Ferenczy: *Sandor Petöfi*. 3 vols., Budapest, 1886.
F. Riedl: *Petöfi*. Budapest, 1923.
J. Horváth: *Petöfi*. 2.a ed. Budapest, 1924.
G. Illyes: *Petöfi*. Budapest, 1936.
P. A. Loffler: *La vie de Petöfi*. Rodez, 1953.

1932 Taras Szewczenko, 1814-1861.
Kobzar (1840); *Haidamaki* (1841); *O sonho* (1844); *A grande cova* (1845); *A criada* (1845); *Maria* (1859); *O artista* (publ. 1887).
A. Jensen: *Taras Szewczenko*. Wien, 1916.
S. Rieyckyj: *Taras Szewczenko à luz da sua época*. 2.a ed. New York, 1925.
A. Mijakovskyj: *Taras Szewczenko e a sua época*. 2 vols., Kiev, 1925-1926.
D. Dorosenko: *Szewczenko, le poète national de l'Ukraine*. Praha, 1931.
W. K. Matthews: *Taras Szewczenko*. New York, 1951.

1933 Jozef Maria Hoene-Wronski, 1778-1853.
Prodrome du messianisme (1831); *Document historique secret sur la révelation des destinées providentielles des nations slaves* (1851); etc.
S. Dickstein: *Hoene Wronski*. Kraków, 1896.

1934 Adam Mickiewicz, 1798-1855.
Baladas e Romances (1822); *Dziady* (p. II, IV; 1823); *Sonetos da Crimeia* (1826); *Konrad Wallenrod* (1828); *O Livro do Povo Polonês e da Emigração Polonesa* (1832); *Dziady* (p. III; 1832); *Pan Tadeusz* (1834).
P. Chmielowski: *Adam Mickiewicz*. 2ª ed., Warszawa, 1898.
M. Gardner: *Adam Mickiewicz*. London, 1911.
M. Kridl: *Adam Mickiewicz. Son rôle dans la littérature polonaise et sa place dans la littérature mondiale*. Paris, 1921.
S. Spotanski: *Adam Mickiewicz e a sua época*. 3 vols., Warszawa, 1921-1922.
S. Spotanski: *Mickiewicz et le romantisme*. Paris, 1923.
J. Kallenbach: *Adam Mickiewicz*. 4ª ed. 2 vols., Lwów, 1926.
M. Czapska: *La vie de Mickiewicz*. Paris, 1930.
M. Weintraub: *The Poetry of Adam Mickiewicz*. Hag, 1954.

1935 Cf. “O pré-romantismo”, nota 1520.

1936 Mary Wollstonecraft Godwin, 1759-1797.
A Vindication of the Rights of Women (1792).
M. Linford: *Mary Wollstonecraft*. London, 1925.

1937 Mary Godwin Shelley, 1797-1851.
Frankenstein, or the Modern Prometheus (1818).

R. Glynn Grylls: *Mary Shelley*. Oxford, 1938.

1938 Percy Bysshe Shelley, 1792-1822.

Queen Mab (1813); *Alastor or the Spirit of Solitude, and Other Poems* (1816); *The Revolt of Islam* (1818); *Rosalind and Helen, and Other Poems* (1819); *The Cenci* (1819); *Prometheus Unbound* (1820); *Epipsychidion* (1821); *Adonais* (1821); *Hellas* (1822); *Poetical Pieces* (1823); *Posthumous Poems* (1824).
A. Clutton-Brock: *Shelley, Man and Poet.* 2.ª ed. London, 1923.
W. E. Peck: *Shelley, His Life and Words.* 2 vols., London, 1927.
F. Stovall: *Desire and Restraint in Shelley*. Durham N. C., 1931.
R. Bailey: *Shelley*. London, 1934.
H. Read: *In Defence of Shelley*. London, 1936.
C. H. Grabo: *The Magic Plant*. Chapel Hill, 1936.
E. Blunden, G. De Beer e S. Norman: *On Shelley*. Oxford, 1938.
N. J. White: *Shelley*. New York, 1941.
J. A. Notopoulos: *The Platonism of Shelley.* Durham, N. C., 1949.
K. N. Cameron: *The Young Shelley. Genesis of a Radical.* New York, 1950.
J. Roe: *The Last Phase.* London, 1953.
N. Rogers: *Shelley at Work. A Critical Inquiry*. Oxford, 1956.

1939 Carl Jonas Love Almquist, 1793-1866.

Försök till Hektors lefnad (1814); *Murnis* (1819; publ. 1845); *Amorina* (1823); *Törnrosens Bok* (1832-1835; contém as epopeias *Schems-el-Nihar* e *Skönhetens tarar*; as novelas *Urnen* e *Redan i Hermitaget*; as tragédias *Isidorus Tadmor, Ramido Marinesco*, *Drottningens juvelsmycke,* etc., etc.); *Araminta May* (1838); *Folklivsberaettelser* (1838); *Det gar an* (1839); *Ormuz och Ahriman* (1839); *Amalia Hillner* (1840); *Gabriele Mimanso* (1841-1842); etc., etc.
S. Almquist: *Carl Jonas Love Almquist.* Stockholm, 1920.
A. Werin: *Carl Jonas Love Almquist, realisten och liberalen.* Stockholm, 1923.
H. Olsson: *Almquist till 1836.* Stockholm, 1937.

1940 Margaret Fuller, marchesa Ossoli, 1810-1850.

The Woman in the Nineteenth Century (1844); *A Summer on the Lakes in 1843*. (1844).
M. Wade: *Margaret Fuller. Wheststone of Genius.* New York, 1940.

1941 O. B. Frothingham: *Transcendentalism in New England.* Boston, 1903.

F. O. Matthiessen: *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman.* New York, 1941.
H. A. Pochmann: *New England Transcendentalism and St. Louis Hegelianism.* Philadelphia, 1948.

1942 Ralph Waldo Emerson, 1803-1882.

Nature (1836); *The American Scholar* (31 de agosto de 1837); *Essays* (1841, 1844); *Poems* (1847); *Representative Men* (1850); *Conduct of Life* (1860); *May Day and Other Poems* (1868); *Society and Solitude* (1870).
G. E. Woodberry: *Ralph Waldo Emerson.* London, 1907.
M. Dugard: *Ralph Waldo Emerson, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1907.
O. W. Firkins: *Ralph Waldo Emerson.* Boston, 1915.
Bl. Perry: *Emerson To-day.* Princeton, 1931.
R. L. Rusk: *The Life of Ralph Waldo Emerson.* New York, 1949.

1943 Henry David Thoreau, 1817-1862.
Essay on Civil Disobedience (1849); *Walden* (1854); *Excursions* (1863); *The Maine Woods* (1864); *Early Spring in Massachusetts* (1881); *Summer* (1884); *Winter* (1888); etc.
F. B. Sanborn: *Henry David Thoreau.* 2.ª ed. Boston, 1910.
M. Van Doren: *Henry David Thoreau, a Critical Study.* Boston, 1916.
J. B. Atkinson: *Henry David Thoreau, the Cosmic Yankee.* New York, 1927.
H. S. Canby: *Thoreau.* Boston, 1939.
J. D. Krutch: *Henry David Thoreau.* New York, 1948.

1944 Nathaniel Hawthorne, 1804-1864.
Twice-Told Tales (1837, 1842); *Mosses from an Old Manse* (1846); *The Scarlet Letter* (1850); *The House of the Seven Gables* (1851); *The Snow-Image and Other Twice-Told Tales* (1851); *The Blithedale Romance* (1852); *Transformation, or the Marble Faun* (1860); *American Note-Books* (1868); etc.
H. James: *Hawthorne.* 3.ª edição. New York, 1887.
M. D. Conway: *Hawthorne.* London, 1890.
G. E. Woodberry: *Nathaniel Hawthorne.* Boston, 1902.
P. E. More: *Shelburne Essays,* vols. I/II. New York, 1904-1905.
L. Dhaleine: *Nathaniel Hawthorne, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1905.
N. Arvin: *Hawthorne.* New York, 1929.
J. Lundblad: *Nathaniel Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance.* Cambridge, Mass., 1946.
R. Stewart: *Nathaniel Hawthorne. A Biography.* New Haven, 1948.
M. Van Doren: *Nathaniel Hawthorne.* New York, 1949.
A. S. Reid: *The Yellow Ruff and the Scarlet Letter.* Gainesville, Fla., 1955.
H. H. Waggoner: *Hawthorne. A Critical Study.* Cambridge, Mass., 1955.

1945 Harriet Beecher-Stowe, 1811-1896.
Uncle Tom's Cabin (1852); *Dred* (1856); *The Minister's Wooing* (1859); *Oldtown Folks* (1869).
C. Gilbertson: *Harriet Beecher-Stowe.* New York, 1937.
F. Wilson: *Crusader in Crinoline: The Life of Harriet Beecher-Stowe.* Philadelphia, 1941.

1946 John Greenleaf Whittier, 1807-1892.

Poems (1838); *Voices of Freedom* (1846); *Poetical Works* (1850); *Snow-Bound* (1866); *Ballads of New England* (1870).
S. T. Pickard: *The Life and Letters of John Greenleaf Whittier.* 2.ª ed. 2 vols., Boston, 1907.
A. Mordell: *Quaker Militant: John Greenleaf Whittier.* Boston, 1933.
W. Bennett: *Whittier, Bard of Freedom.* Chapel Hill, 1941.
J. A. Pollard: *John Greenleaf Whittier.* Boston, 1949.

1947 J. Marsan: *La bataille romantique.* 2 vols. Paris, 1912-1925.
M. Souriau: *Histoire du romantisme en France.* 3 vols., Paris, 1927-1928.

1948 L. Reynaud: *Le romantisme. Ses origines anglo-germaniques.* Paris, 1926.

1949 M. Souriau: *La Préface de Cromwell.* Paris, 1897.

1950 P. Moreau: *Le classicisme du romantisme.* Paris, 1932.

1951 R. Picard: *Le romantisme social.* New York, 1944.
D. O. Evans: *Social Romanticism in France.* Oxford, 1952.

1952 H. Jacoubet: *Le comte de Tressan el les origines du genre troubadour.* Paris, 1923.
H. Jacoubet: *Le genre troubadour et les origines du romantisme.* Paris, 1929.

1953 R. Baldick: *La vie de Frédérick Lemaître.* Paris, 1961.

1954 P. Ginisty: *Le mélodrame.* Paris, 1911.
A. Lacey: *Pixérécourt and the French Romantic Drama.* Toronto, 1928.

1955 Jules Michelet, 1798-1874.
Histoire de France, depuis les origines jusqu'à la Renaissance (1833-1844); *Le Peuple* (1846); *Histoire de la Révolution française* (1847-1853); *Histoire de France, depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution* (1855-1867); *L'Amour* (1858); *La Femme* (1859); *La Mer* (1861); *La Bible de l'humanité* (1864); *La Montagne* (1868); etc.
G. Monod: *La vie et la pensée de Jules Michelet.* Paris, 1924.
J.-M. Carré: *Michelet et son temps.* Paris, 1926.
J. Guéhenno: *L'Évangile éternel. Étude sur Michelet.* Paris, 1927.
L. Febvre: *Michelet.* Paris, 1946.

1956 Cf. "Origens do romantismo", nota 1686.

1957 Victor Hugo, 1802-1885. (Cf. "Romantismos de evasão", nota 1762.)

Han d'Islande (1823); *Odes et ballades* (1826); *Cromwell* (1827); *Les Orientales* (1829); *Le dernier jour d'un condamné* (1829); *Hernani* (1830); *Les Feuilles d'automne* (1831); *Marion Delorme* (1831); *Nôtre-Dame de Paris* (1831); *Le Roi s'amuse* (1832); *Lecrèce Borgia* (1833); *Marie Tudor* (1833); *Les Chants du crépuscule* (1835); *Angelo* (1835); *Les Voix intérieures* (1837), *Ruy Blas* (1838); *Les Rayons et les ombres* (1840); *Les Burgraves* (1843); *Douze discours* (1851); *Les Châtiments* (1853); *Les Contemplations* (1856); *La Légende des Siècles,* I (1859); *Les Misérables* (1862); *Les Chansons des rues et des bois* (1865); *Les travailleurs de la mer* (1886); *L'Homme qui rit* (1869); *L'Année terrible* (1872); *Quatre-vingt-treizé* (1873); *La Légende des Siècles,* II (1877); *L'art d'être grand-père* (1877); *Le Pape* (1878); *La Pitié suprême* (1879); *L'Ane* (1880); *Les Quatre vents de l'esprit* (1881); *Torquemada* (1882); *La Légende des Siècles,* III (1883); *Toute la lyre* (1888-1893).

P. Stapfer: *Victor Hugo et la grande poésie lyrique en France.* Paris, 1901.
P. e V. Glachant: *Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo.* 2 vols., Paris, 1902-1903.
D. Saurat: *La religion de Victor Hugo.* Paris, 1929.
A. Bellessort: *Victor Hugo. Essai sur son oeuvre.* Paris, 1929.
F. Gregh: *L'oeuvre de Victor Hugo.* Paris, 1933.
P. Berret: *La Légende des siècles.* Paris, 1935.
E. M. Grant: *The Career of Victor Hugo.* Cambridge, Mass., 1945.
G. Froment-Guyesses: *Victor Hugo.* 2 vols., Paris, 1948.
J. B. Barrère: *La fantaisie de Victor Hugo.* 3 vols., Paris, 1949-1960.
P. Souchon: *Victor Hugo, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1952.

1958 Cf. "O fim do romantismo", nota 2050.

1959 Louis Bouilhet, 1829-1869.
Les Fossiles (1854); *Madame de Montarcy* (1856); *Dernières chansons* (ed. por Flaubert, 1872).
L. Letellier: *Louis Bouilhet, sa vie et ses oeuvres.* Paris, 1919.

1960 A. Farinelli: *Il romanticismo nel mondo latino.* Torino, 1927.

1961 Silvio Pellico, 1789-1854.
Francesa da Rimini (1814); *Le mie prigioni* (1832).
R. Barbiera: *Silvio Pellico.* Milano, 1926.

1962 Giuseppe Mazzini, 1805-1872.
G. Salvemini: *La formazione del pensiero mazziniano.* Firenze, 1910.
N. Sapegno: *Mazzini.* Roma, 1945.

1963 Juan Arolas, 1805-1849.
Poesias caballerescas y orientales (1840).
J. R. Lomba: *El padre Arolas, su vida y sus versos.* Madrid, 1898.

1964 Ventura Ruiz Aguilera, 1820-1881.
Ecos nacionales (1849); *Elegias* (1862); *Leyenda de Nochebuena* (1872).

1965 Mihályi Vörösmarty, 1800-1855.
A Fuga de Zalan (1825); *Cserhalom* (1827); *Csongor e Tünde* (1831); *Os Castelos Vizinhos* (1831); *O Velho Cigano* (1854); etc.
P. Gyulai: *Vörösmarty*. Budapest, 1886.
I. Kont: *Un poete Hongrois, Michel Vörösmarty*. Paris, 1903.
D. Thót: *Vörösmarty Mihályi.* Budapest, 1957.

1966 Ferdinand Freiligrath, 1810-1876.
Gedichte (1838); *Ein Glaubensbekenntnis* (1844); *Ça ira* (1846); *Neuere politische und sociale Gedichte* (1849-1850).
E. G. Gudde: *Freiligraths Entwicklung als politischer Dichter.* Berlin, 1922.

1967 Johan Sebastian Welhaven, 1807-1873.
Digte (1839); *Nyere Digte* (1845); *Reisebilleder og Digte* (1851); *Skildringer* (1860).
G. Gran: *Johan Sebastian Welhaven.* Oslo, 1922.
I. Handagard: *Johan Welhaven, liv og digtning.* Oslo, 1926.

1968 Henrik Arnold Wergeland, 1808-1845.
Digte (1829); *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830); *Nyere Digte* (1883); *Joedinden* (1844); *Den engelske Lods* (1844); *Mennesket* (1845); etc.
H. Koht: *Henrik Wergeland.* Oslo, 1908.
H. Moeller: *Henrik Wergeland.* Kjoebenhavn, 1915. (2.ª edição, 1947).
H. Beyer: *Henrik Wergeland.* Oslo, 1946.

1969 Giovanni Bovio, 1837-1903.
Sommario della storia del diritto in Italia (1884); *Socrate* (1902); *Opere drammatiche* (*Cristo alla festa di Purim, San Paolo, Leviatano;* 1904); etc.
A. Carlini: *La mente di Giovanni Bovio,* Bari, 1914.

1970 Teófilo Braga, 1843-1924.
Folhas Verdes (1859); *Visão dos Tempos* (1864); *Tempestades Sonoras* (1864); *Torrentes* (1869); *Miragens Seculares* (1884); *História da Literatura Portuguesa* (20 vols., 1870-1892); *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa* (1892); etc., etc.
H. do Prado Coelho: *Teófilo Braga.* Lisboa, 1921.

1971 Abílio Guerra Junqueiro, 1850-1923.
A Morte de D. João (1874); *A Velhice do Padre Eterno* (1885); *Os Simples* (1892).
Ant. Sérgio: "O Caprichismo Romântico na Obra do Sr. Junqueiro". (In: *Ensaios,* vol. I, Rio de Janeiro, 1920.)
Fid. de Figueiredo: *História da Literatura Realista* (cap. III). Lisboa, 1924.

P. Hourcade: *Guerra Junqueiro et le problème des influences françaises dans son oeuvre.* Paris, 1932.

1972 Manuel Curros Enríquez, 1851-1908.
Aires da miña terra (1880); *O divino sainete* (1888).
C. Barja: "En torno al lirismo gallego del siglo XIX". (In: *Smith College Studies in Modern Languages,* VII/2-3, 1926.)

1973 E. Carillo: *El Romantismo en la América Hispánica.* Madrid, 1959.

1974 Cf. "O último classicismo", nota 1611.

1975 José Eusebio Caro, 1817-1853.
Poesías (publ. por Mig. Ant. Caro, 1873).

1976 Ric. Rojas: *Los proscriptos* (vols. V/VI de: *La literatura argentina.* Vols. XII-XIII de Obras de Ricardo Rojas. Buenos Aires, 1924-1925).

1977 Esteban Echeverría, 1805-1851.
Elvira o la novia de la Plata (1832); *Los consuelos* (1834); *Rimas* (1837); *Palabras simbólicas* (1837); *El dogma socialista* (1838); *El matadero* (c. 1838); etc.
P. Groussac: "Echeverría". (In: *Crítica literaria.* Buenos Aires, 1924.)
M. Menéndez y Pelayo: *Antología de poetas hispanoamericanos,* vol. IV, 2.ª ed., Madrid, 1928.
A. Yunque: *Echeverría en 1837. Contribución al estudio de la lucha de classes en la Argentina.* Buenos Aires, 1937.
A. J. Bucich: *Esteban Echeverría y su tiempo.* Buenos Aires, 1938.
J. Notta: *Echeverría. Letra y espíritu en su obra.* Buenos Aires, 1951.

1978 José Mármol, 1817-1871.
Cantos del peregrino (1846); *Armonías* (1851); *Amalia* (1851-1855).
St. Cuthbertson: *The Poetry of José Marmol.* Boulder City, Col., 1935.

1979 Domingo Faustino Sarmiento, 1811-1888.
Civilización y barbarie; Vida de Juan Facundo Quiroga (1845); *Recuerdos de provincia* (1850), etc.
I. P. Paz Soldan: *Domingo Faustino Sarmiento.* Buenos Aires, 1911.
A. W. Bunkley: *The Life of Sarmiento.* Berkeley, 1952.

1980 Olegario Andrade, 1841-1882.
El nido de condores (1877); *Prometeo* (1877); *San Martín* (1878); *Victor Hugo* (1881); *Atlántida* (1881).

1981 Antônio de Castro Alves, 1847-1871.
Espumas Flutuantes (1871); *A Cachoeira de Paulo Afonso* (1876).
Afr. Peixoto: *Castro Alves, o Poeta e o Poema.* S. Paulo, 1942.
H. Ferreira Lima: *Castro Alves e Sua Época.* S. Paulo, 1942.
P. Calmon: *História de Castro Alves.* 2ª edição. Rio de Janeiro, 1956.

1982 Joaquim de Sousa Andrade, dito Sousândrade, 1833-1902.
O Guesa (1866-1869); *Obras poéticas* (1874).
Augusto e Haroldo de Campos: *Re/Visão de Sousândrade* (ensaio e antologia). São Paulo, 1964.
F. O. Williams: *Sousândrade, vida e obra.* São Luís, 1976.

1983 E. K. Mapes: *L'Influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío.* Paris, 1925.

1984 José Santos Chocano, 1875-1934.
Iras Santas (1895); *Canto del Siglo* (1901); *Alma América* (1906); *Ayacucho y los Andes* (1924); *Primicias de oro de Índias* (1934).
L. A. Sánchez: *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano.* México, 1960.

1985 Comte Henri de Saint-Simon, 1760-1825.
Le Système industriel (1821); *Catéchisme des industriels* (1824).
M. Leroy: *Le Socialisme des producteurs. Henri de Saint-Simon.* Paris, 1925.

1986 George Sand (Aurore Dupin), 1804-1876.
Indiana (1832); *Valentine* (1832); *Lélia* (1833); *Jacques* (1834); *Mauprat* (1837); *Spiridion* (1839); *Le Compagnon du tour de France* (1840); *Consuelo* (1842-1843); *La Comtesse de Rudolstadt* (1843-1845); *Le Meunier d'Angibault* (1845); *La Mare au diable* (1846); *François Le Champi* (1847); *La Petite Fadette* (1949); *Le Marquis de Villemer* (1861); etc.
L. Vincent: *George Sand et le Berry.* 2 vols., Paris, 1919.
E. Seillière: *George Sand, mystique de la passion, de la politique et de l'amour.* Paris, 1920.
J. Charpentier: *George Sand.* Paris, 1936.
M. Toesca: *Une autre George Sand.* Paris, 1952.
M.-L. Pailleron: *George Sand et les hommes de 48.* Paris, 1953.

1987 Octave Feuillet, 1821-1890.
Le roman d'un jeune homme pauvre (1858); etc.
L. Deries: *Octave Feuillet.* Paris, 1902.

1988 Camilo Castelo Branco, 1825-1890.

Os Mistérios de Lisboa (1845); *A Filha do Arcediago* (1855); *Amor de Perdição* (1862); *O Judeu* (1866); *A Queda dum Anjo* (1866); *Novelas do Minho* (1875-1877); *Eusébio Macário* (1879); *A Brasileira de Prazins* (1882); etc., etc.
Paulo Osório: *Camilo, a Sua Vida, o Seu Gênio, a Sua Obra.* Porto, 1908.
S. de Castro: *Camilo Castelo Branco. Tipo e Episódios da Sua Galeria.* 3 vols., Lisboa, 1914.
J. G. Simões: "Eça e Camilo ou o Problema do Romance Português". (In: *Caderno de um Romancista.* Lisboa, 1943.)
Jac. do Prado Coelho: *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana.* Coimbra, 1946.

1989 Eugène Le Roy, 1837-1907.
Le moulin du Frau (1895); *Jacquou le Croquant* (1899); *Les gens d'Auberoque* (1906).
M. Ballot: *Eugène Le Roy, écrivain rustique.* Paris, 1949.

1990 Berthold Auerbach, 1812-1882.
Schwarzwälder Dorfgeschichten (1843-1853); *Barfüssele* (1857); *Joseph im Schnee* (1860); etc.
A. Bettelheim: *Berthold Auerbach, der Mann, sein Werk, sein Nachlass.* Stuttgart, 1907.

1991 Jeremias Gotthelf (pseud. de Albert Bitzius), 1797-1854.
Leiden und Freuden eines Schulmeisters (1838-1839); *Uli der Knecht* (1841); *Wie Bäbi Jowäger haushaltet* (1843-1844); *Käthi die Grossmutter* (1847); *Uli der Pächter* (1849); *Die Käserei in der Vehfreude* (1850); *Elsi die seltsame Magd* (1850); etc.
R. Hunziker: *Jeremias Gotthelf.* Frauenfeld, 1927.
W. Muschg: *Jeremias Gotthelf.* Zuerich, 1931.
W. Guenther: *Jeremias Gotthelf.* Muenchen, 1936.
H. M. Waidson: *Jeremias Gotthelf.* Oxford, 1953.
Fr. Seebass: *Jeremias Gotthelf.* Giessen, 1954.
K. Fehr: *Jeremias Gotthelf.* Zuerich, 1969.

1992 Alexis Kivi, 1834-1872.
Kullervo (1864); *O Sapateiro nos Campos* (1864); *Leia* (1869); *Os Sete Irmãos* (1870).
V. Tarkiainen: *Alexis Kivi.* 3.ª ed. Helsinki, 1916.
V. A. Koskenniemi: *Alexis Kivi.* Helsinki, 1943.
P. El: *A Personalidade de Alexis Kivi.* Helsinki, 1950.

1993 Aleksei Nikolaievitch Ostrovski, 1823-1886.
Chegaremos a um Entendimento (1850); *A Noiva Pobre* (1853); *Pobreza não é Vergonha* (1854); *Um Bom Emprego* (1856); *A Tempestade* (1860); *Dias Difíceis* (1863); *O Falso Demétrio* (1867); *A Floresta* (1871); *Lobos e Ovelhas* (1875).
J. Patouillet: *Ostrovski et son théâtre des moeurs.* Paris, 1912.
N. Kasin: *Estudos sobre Ostrovski.* 2 vols., Moscou, 1912-1913.
N. E. Efros: *Ostrovski.* Petersburgo, 1922.
N. Dolgov: *Ostrovski. Vida e obras.* Petersburgo, 1923.

N. Piksanov: *Ostrovski. Literatura e Teatro.* Ivanovo, 1923.
A. Reviakin: *Aleksei Nikolaievitch Ostrovski.* Moscou, 1949.

1994 Nikolai Semionovitch Lesskov, 1831-1895.
Sem Saída (1864); *Lady Macbeth no Distrito de Mzensk* (1865); *Até as Últimas Consequências* (1870); *Os Clérigos* (1872); *O Anjo Selado* (1873); *O Romeiro Encantado* (1873); *Uma Família em Agonia: Crônica dos Príncipes Protosanov* (1874); *O Justo* (1877); *O Cabeleireiro* (1878); *O Exorcismo* (1880); *A Pulga de Aço* (1881); *O Charlatão Panfalão* (1887); *A Bela Asa* (1890); Edição por R. J. Sementkovski, 12 vols., Petersburgo, 1902-1903.
N. O. Lesner: "Lesskov". (In: *História da Literatura Russa no Século XIX,* edit. por D. N. Ovsianiko-Kulikovski. Vol. IV. Moscou, 1910.)
A. Volynski: *Lesskov.* 2.ª edição. Leningrad, 1923.
A. Kovalevsky: *Nikolai Semionovitch Lesskov, peintre méconnu de la vie nationale russe.* Paris, 1925.
B. Eichenbaum: "Lesskov e a prosa moderna". (In: *Literaturi.* Leningrad, 1927.)
E. Reisser: "Die Lesskov-Forschung der letzten Jahre". (In: *Zeitschrift für slavische Philologie,* VI, 1929.)

1995 Jacob Knudsen, 1858-1917.
Den gamle Praest (1899); *Gaering* (1902); *Afklaring* (1902); *Sind* (1903); *Angst* (1912); *Mod* (1914).
A. Roos: *Jacob Knudsen, en Aandspersonlighed.* 2.ª edição. Kjoebenhavn, 1924.

1996 José María de Pereda, 1833-1906.
Escenas montañesas (1864-1871); *Soltileza* (1884); *La Montálvez* (1887); *La Puchera* (1888); *Peñas arriba* (1894); etc.
L. Pfandl: *Pereda.* Muenchen, 1920.
J. M. Cossío: *La obra literaria de Pereda.* Santander, 1934.
J. Camp: *José María de Pereda, sa vie, son ouevre et son temps.* Paris, 1937.
R. Gullón: *Vida de Pereda.* Madrid, 1944.
J. F. Montesinos: *Pereda o la novela idílica.* México, 1961.

1997 Armando Palacio Valdés, 1853-1938.
José (1885); *Riverita* (1886); *Maximino* (1887); *El cuarto poder* (1888); *Hermana San Sulpicio* (1889); *La espuma* (1891); *La fé* (1892); *Los majos de Cádiz* (1896); *La alegría del capitán Ribot* (1899); *La aldea perdida* (1903); *Tristán o el pesimista* (1906); *Papeles del doctor Angélico* (1911); *Novela de un novelista* (1921).
A. García Rueda: *Armando Palacio Valdés.* Madrid, 1925.
I. A. Balseiro: "Palacio Valdés". (In: *Novelistas españoles modernos.* New York, 1933.)
M. Ríos: *Armando Palacio Valdés.* New York, 1947.

1998 Concha Espina, 1877-1955.
El metal de los muertos (1920); *Altar mayor* (1926).

R. Cansino Assens: *La obra de Concha Espina.* Madrid, 1924.

1999 José Hernández, 1834-1886.
Martín Fierro (1872); *La vuelta de Martín Fierro* (1879).
C. O. Bunge: *Martín Fierro.* Buenos Aires, 1915.
L. Lugones: *El Payador.* Buenos Aires, 1916.
J. M. Salaverría: *El poema de la Pampa.* Madrid, 1918.
E. Martínez Estrada: *Muerte e transfiguración de Martín Fierro.* 2 vols., México, 1948.

2000 Francis Bret Harte, 1836-1902.
Tales of the Argonauts (1875); *Gabriel Conroy* (1876).
G. R. Stewart: *Bret Harte, Argonaut and Exile.* New York, 1931.
J. B. Harrison: Prefácio de: *Bret Hart: Representative Selection.* New York, 1941.

2001 George Washington Cable, 1844-1925.
Old Creole Days (1879); *The Grandissimes* (1880); *Madame Delphine* (1881).
L. L. C. Biklé: *George W. Cable.* New York, 1928.

2002 Charles Sealsfield (pseud. de Karl Postl), 1793-1864.
Der Virey und die Aristokraten (1835); *Lebensbilber aus zwei Hemisphären* (1835-1837); *Das Kajütenbuch* (1840).
Edição de Obras escolhidas por O. Rommel, 8 vols., Leipzig, 1919-1921.
A. B. Faust: *Charles Sealsfield, der Dichter beider Hemisphären.* Weimar, 1897.
W. P. Dallmann: *The Spirit of America as interpreted in the Works of Charles Sealsfield.* St. Louis, 1935.
E. Castle: *Der grosse Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield.* Wien, 1952.

2003 Bozena Němcová, 1820-1862.
Contos e Lendas Nacionais (1846-1847); *A Avó* (1855); *A Aldeia nas Montanhas* (1856).
A. Lelek: *Bozena Němcová.* Praha, 1920.
V. Tille e M. Novotny: *Bozena Němcová.* 5ª edição. Praha, 1939.

2004 Marie von Ebner-Eschenbach, 1830-1916.
Bozena (1876); *Lotti die Uhrmacherin* (1883); *Oversberg* (1883); *Dorf-und Schlossgeschichten* (1883-1886); *Das Gemeindekind* (1887); *Unsühnbar* (1890); *Das Schädliche* (1894); *Rittmeister Brand* (1896); etc.
A. Bettelheim: *Marie von Ebner-Eschenbach.* Berlin, 1900.
E. O'Connor: *Marie von Ebner-Eschenbach.* London, 1928.
J. Muehlberger: *Marie von Ebner-Eschenbach.* Eger, 1930.

2005 Ludwig Anzengruber, 1839-1889.

Der Pfarrer von Kirchfeld (1870); *Der Meineidbauer* (1871); *Die Kreuzelschreiber* (1872); *Der Gwissenswurm* (1874); *Das vierte Gebot* (1877); *Der Schandfleck* (1878); *Der Sternsteinhof* (1885).
A. Bettelheim: *Ludwig Anzengruber.* 2.ª ed. Dresden, 1898.
A. Kleinberg: *Ludwig Anzengruber.* Stuttgart, 1921.

2006 Petri Kettenfeier Rosegger, 1843-1918.
Die Schriften des Waldschulmeisters (1875); *Als ich jung noch war* (1895); etc.
A. Vulliod: *Pierre Rosegger, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1912.
R. Plattensteiner: *Peter Rosegger.* Leipzig, 1925.
R. Latzke: *Peter Rosegger. Sein Leben und Schaffen.* Graz, 1953.

2007 Pedro Antonio de Alarcón, 1833-1891.
El sombrero de tres picos (1874); *El escándalo* (1875).
I. Romano: *Pedro Antonio de Alarcón, el novelista romántico.* Madrid, 1933.

2008 Júlio Dinis, 1839-1871.
As Pupilas do Senhor Reitor (1866); *A Morgadinha dos Canaviais* (1868); *Uma Família Inglesa* (1868); *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871).
Eg. Moniz: *Julio Diniz e a sua obra.* 2 vols., Lisboa, 1924.

2009 Edmondo De Amicis, 1846-1908.
La vita militare (1868); *Cuore* (1886); *La carrozza di tutti* (1889); etc.
B. Corradini: *De Amicis.* Milano, 1909.

2010 Jan Neruda, 1834-1891.
Livro de versos (1867); *Histórias da Kleinseite* (1878); *Canções cósmicas* (1878); *Canções de Sexta-feira* (1896).
A. Novak: *Jan Neruda.* 3.ª ed. Praha, 1921.

2011 Kalman Mikszáth, 1847-1910.
Nossos irmãos eslovacos (1881); *Os senhores fidalgos* (1884); *O assédio de Besztercze* (1895); *O guarda-chuva milagroso* (1895); *O negócio do jovem Noszty com Maria Tóth* (1908).
M. Rubinyi: *A vida e as obras de Kalman Mikszáth.* Budapest, 1917.
F. Zsigmond: *A individualidade literária de Mikszáth como documento histórico.* Budapest, 1923.
A. Schöpflin: *Kalman Mikszáth.* Budapest, 1941.

2012 J. L. e B. Hammond: *The Age of the Chartists.* London, 1930.

2013 Charles Dickens, 1812-1870.

Sketches by Boz (1834-1836); *Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836-1837); *Adventures of Oliver Twist* (1837-1839); *Life and Adventures of Nicholas Nickleby* (1838-1839); *The Old Curiosity Shop* (1840-1841); *Barnaby Rudge* (1841); *A Christmas Carol in Prosa* (1843); *Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* (1843-1844); *The Chimes* (1844); *The Cricket on the Hearth* (1845); *Dombey and Son* (1846-1848); *David Copperfield* (1849-1850); *Bleak House* (1852-1853); *Hard Times* (1854); *Little Dorrit* (1855-1857); *A Tale of Two Cities* (1859); *Great Expectations* (1860-1861); *Our Mutual Friend* (1864-1865).
J. Forster: *The Life of Charles Dickens.* 1872-1874 (19ª ed., London, 1928).
G. K. Chesterton: *Charles Dickens.* London, 1906.
F. Coenen: *Charles Dickens en de Romantiek.* Amsterdam, 1911.
W. Dibelius: *Dickens.* Leipzig, 1916.
I. B. Van Amerong: *The Actor in Dickens.* London, 1927.
E. Wagenknecht: *The Man Charles Dickens.* Boston, 1929.
St. Leacock: *Charles Dickens.* London, 1933.
T. A. Jackson: *Charles Dickens. The Progress of a Literary Radical.* New York, 1938.
H. House: *The Dickens World.* Oxford, 1941.
U. Pope-Hennessy: *Charles Dickens.* London, 1945.
H. Pierson: *Dickens. His Character, Comedy and Career.* New York, 1949.
R. J. Cruikshank: *Dickens and Early Victorian England.* London, 1949.
E. Johnson: *Charles Dickens. His Tragedy and Triumph.* 2 vols., New York, 1952.
J. Symons: *Charles Dickens.* London, 1952.
S. Monod: *Dickens romancier.* Paris, 1953.
C. Izzo: *Autobiografismo di Charles Dickens.* Venezia, 1954.
St. Marcus: *The Other Victorians.* New York, 1966.

2014 Cf. “Romantismos de evasão”, nota 1769.

2015 Cf. “O fim do romantismo”, nota 2031.

2016 Fredrika Bremer, 1801-1865.
Presidentens dottrar (1834); *Strid och frid* (1840); *En Dagbok* (1834); *I Dalarne* (1845); *Hertha* (1856); *Fader och dotter* (1858); etc.
S. Ek: *Fredrika Bremer.* Stockholm, 1912.
E. Kleman: *Fredrika Bremer.* Stockholm, 1925.

2017 Camilla Collett, 1813-1895.
Amtmandens doettre (1855); *Fortaellinger* (1861); etc.
L. Heber: *Camilla Collett.* Oslo, 1913.
E. Eteen: *Digtning og virkelighet, en studie i Camilla Collets: forfatterskap.* Oslo, 1947.

Capítulo IV

O FIM DO ROMANTISMO

O ROMANTISMO inglês não acabou; esgotou-se. Byron, Shelley, Keats morreram quase ao mesmo tempo; Wordsworth e Coleridge estavam transformados em ídolos ou múmias, conforme o ponto de vista, mas, em todo caso, mudos há muitos anos: poetas sem poesia. A literatura assim como a vida inglesa iam ao encontro de uma época da prosa. Não foi ouvido o protesto revolucionário dos últimos discípulos de Shelley, porque esse protesto estava envolvido, mais do que o de Shelley, em nuvens românticas, dando como resultado uma poesia de esquisitões. O romantismo inglês acabou num espetáculo de gestos violentos ou absurdos[2018], como uma pantomina de surdos-mudos loucos num entremês de Middleton; e custou descobrir atrás dos sons inarticulados a poesia desses neoeelisabetanos. Está aí Beddoes[2019], que em outro sentido do que Keats pertence aos neoeelisabetanos; era um homem anormal e por consequência a-social, que escolheu as expressões da morbidez do teatro jacobeio para exprimir os seus instintos irreprimíveis e dissimular-lhes o efeito destruidor. A mesma máscara escondeu, até a perfeição, o sentido da poesia de Darley[2020]: em vida publicou pouco, dramas em estilo elisabetano, escritos críticos, uma edição de Beaumont e Fletcher; e Francis Turner Palgrave, encontrando-lhe numa revista, sem assinatura, a poesia *It is not Beauty I demand*..., tomou-a por obra anônima de um "cavalier poet" desconhecido do

século XVII, incluindo-a assim na sua famosa antologia *The Golden Treasury* (1861). Só meio século depois descobriu-se a identidade com o autor do esquecido poema narrativo *Nepenthe* em estilo de Shelley, explosão violenta de uma alma inibida, com todas as cores de um sonho romântico à maneira de *Kubla Khan*. Beddoes e Darley dão a impressão de edições mórbidas, até realmente patológicas, de Keats. Pelo menos um poema de Hood[2021], *Lycus the Centaur*, pertence ao mesmo estilo keatsiano e é da mesma mentalidade mórbida. Nas suas maiores poesias sérias Hood revela grande poder verbal que lembra, de longe, a Hugo. Mas isso é aspecto "reacionário" da sua poesia, no sentido de "ligado ao passado" romântico; e só recentemente chamou-se a atenção para isso. A poesia de Hood revelou só pouco a pouco as suas várias faces: e aquele aspecto "cósmico" é o recém-descoberto. Também não faz muito tempo que se descobriu um Hood pré-romântico, lembrando a Wordsworth pelo poder de evocar e personificar a Natureza: no primeiro verso de –

> "I saw old Autumn in the misty morn
> Stand shadowless like Silence, listening
> To silence…" –

a personificação é evidentemente keatsiana; mas o efeito é muito diferente. O pré-romantismo de Hood deve estar em relações com a condição do poeta, paupérrimo, testemunha da terrível agitação social que acompanhou a introdução da grande indústria na Inglaterra. Poesias conhecidíssimas de Hood, como *The Song of the Shirt*, lembram aquela agitação. Em outros casos, Hood alude à situação social de maneira jocosa, quase como um "metaphysical poet":

> "O God, that bread should be so dear
> and flesh and blood so cheap!"

Mas, as mais das vezes, só é um humorista de versos ligeiros, tão popular na Inglaterra que esqueceram o lado "noturno" desse grande e último poeta romântico.

O romantismo de Hood não é a única herança que recebeu do passado. O seu humorismo tem relações com a poesia satírica do século XVIII; e mais outros herdeiros do espírito do século XVIII colaboraram na decomposição do romantismo inglês. Só assim será possível situar historicamente o curioso Peacock[2022], um dos escritores mais estranhos da literatura inglesa. Humanista erudito, cosmopolita, satírico, inconformista, escrevendo romances que apenas são, no fundo, séries de conversas espirituosas – tudo isso lembra a Landor. Mas Peacock não tem nada de harmonia grega nem renascentista, é um inglês jocoso da estirpe de Fielding e Sterne, criando as caricaturas mais incríveis – é um *tory* de tendências destrutivas ou um liberal de tendências anticontinentais, enfim um niilista na poltrona de um clube aristocrático. A luta romântica contra o romantismo é o signo da época. Hazlitt[2023], o grande ensaísta, é definido, em geral, como romântico na literatura e radical na política. Com efeito, as suas preferências literárias são as do romantismo: Spenser, Shakespeare, os outros dramaturgos elisabetanos; e os seus artigos políticos são duma franqueza e coragem admiráveis, ao ponto de celebrar Napoleão como herói da democracia, numa época na qual o nome do imperador dos franceses foi constantemente amaldiçoado na Inglaterra, como do maior tirano. Na veneração de Hazlitt por Napoleão já existe, porém, algo do culto dos heróis de Carlyle; e esse traço é romântico. Doutro lado, Hazlitt foi coerente, denunciando a detração da memória de Napoleão pela biografia do *tory* Walter Scott; Hazlitt já tinha acerbamente criticado o passadismo reacionário do romancista. Como intérprete de Shakespeare, Hazlitt não é digno de figurar ao lado do seu contemporâneo Coleridge. A atenção do romântico Coleridge foi dedicada mais à estrutura das peças, enquanto o individualista Hazlitt se ocupava mais com a análise psicológica dos personagens. Contudo, as contradições são inegáveis. Hazlitt, nas conferências sobre os poetas ingleses, pretendeu destruir o falso classicismo poético do século XVIII; mas ninguém revelou mais penetração e sensibilidade do que ele na análise de William Collins e Gray. O grande amor de Hazlitt – um amor produtivo – era a história literária inglesa. Fielding e Sterne, os humoristas, eram os seus companheiros

permanentes; reabilitou, seguindo o exemplo de Lamb, a comédia amoral da Restauração. Mas a maior das suas reabilitações críticas é a de Chaucer, transfiguração poética do bom-senso anglo-saxônico. Hazlitt, o radical, o discípulo de Helvétius e dos jacobinos, é o primeiro grande liberal inglês.

O liberalismo inglês não destruiu o romantismo; deformou-o. E conservou, por sua vez, vestígios românticos. Bentham[2024], o doutrinário do utilitarismo – doutrina tão inglesa como é inglesa a crítica de Hazlitt – é um racionalista do século XVIII; mas não deixa de ser romântico, na esquisitice da sua personalidade. E Mill[2025], o grande liberal, economista, livre-pensador, chefe do positivismo inglês, não pôde dissimular certos romantismos, deformados pela educação duríssima que o pai lhe impusera. Foi partidário de um feminismo meio romântico, e na sua filosofia descobriram-se traços estranhos de um maniqueísmo que o liga ao maniqueísmo do céptico Bayle, e talvez a Blake. Chega-se às portas do famoso "compromisso vitoriano" com Elizabeth Barrett Browning[2026]: não faz muito tempo que a autora dos *Sonnets from the Portuguese* era considerada como a maior poetisa inglesa; e assim sempre foi mencionada ao lado de seu marido Robert Browning, o maior poeta da época vitoriana. Na verdade, um fato biográfico não pode ser critério da classificação literária. Elizabeth Barrett Browning já perdeu, em favor de Christina Rossetti, o lugar da maior poetisa inglesa; já se admite a fraqueza de epígono do seu romantismo, julgamento que se estende, mais do que aos *Sonnets from the Portuguese*, contudo apreciáveis, ao ambicioso poema *Aurora Leigh*. Na última fase da sua vida e poesia, Elizabeth Barrett Browning entusiasmou-se pela causa da liberdade italiana: o interesse dos "byronianos" pela liberdade de povos longínquos voltou na época vitoriana, como parte do "compromisso" entre moderação na vida pública e romantismo na poesia. Vinte anos antes, Elizabeth Barrett Browning ainda fizera poesia social em vez de poesia política: *The Cry of the Children* é fraco como poesia, mas significativo como documento da crise social, assim como *The Song of the Shirt*, de Hood.

O romantismo, esgotado na poesia, refugiou-se na prosa. Um asilo ofereceu-lhe o romance histórico à maneira de Bulwer; outro, o romance "gótico", agora transformado em romance policial à maneira de Wilkie Collins. Os dois gêneros encontram-se na obra de Charles Reade[2027]. Autor profissional de romances sensacionalistas sobre questões sociais, o escritor

pretendeu, em *The Cloister and the Hearth*, exibir a sua erudição; e conseguiu transformá-la em grande panorama da época de Erasmo de Roterdão. É surpreendente, nessa obra, a riqueza da documentação histórica, reunida com meticulosidade. Com efeito, neste romance histórico, Reade é mais realista do que nos seus romances de vida contemporânea, nos quais tomou reivindicações de reformas administrativas à maneira de Dickens como pretexto para exibir o pior sensacionalismo. A força dramática da narração, em *The Cloister and the Hearth*, não reside, porém, na veracidade dos pormenores e sim na veracidade dos desejos recalcados de uma vida livre, desenfreada – e nota-se que esse romance é uma das poucas obras trágicas na era do "compromisso vitoriano". O resto da produção desse autor secundário de uma obra genial são romances policiais; mas sempre ocorre uma ou outra página surpreendente, "incômoda".

O caso de Reade ajuda a compreensão do caso, colocado em nível muito superior, das irmãs Brontë. No caso de Reade: força dramática num escritor fora da literatura séria. No caso das irmãs Brontë: força dramática e espírito visionário em romancistas fora de literatura profissional. Neste último caso, o romantismo é tão aparentemente romantismos de evasão, que nada revela o ambiente real das autoras; e tudo isso disfarçado de romance realista, de tal modo que as Brontë foram consideradas, durante decênios, como contemporâneas legítimas de Mrs. Gaskell, que lhes escreveu a primeira biografia. Mas "wuthering heights" não se encontram em nenhuma parte da Inglaterra, e assim como a obra *Wuthering Heights* está fora do espaço, assim se encontra ela fora do tempo cronológico da história da literatura. Até os romances de Charlotte Brontë, mais realistas, são expressões de um romantismo recalcado.

Os filhos do vigário de Haworth, lugar perdido no Yorkshire, tinham todos, ao que parece, capacidades geniais. Mas Anne, a autora do comovente romance *Agnes Grey* (1847), extinguiu-se cedo demais para revelar a sua medida, e o filho, Branwell, ele mesmo personagem romântico de "génie maudit", encontrou o fim sinistro sem ter dado nada. De Emily, o mundo não tomou conhecimento durante muito tempo. Fica Charlotte Brontë[2028], que levou a um equívoco um sucesso surpreendente. *Jane Eyre* é a história da escola terrível na qual duas irmãs da autora morreram de tuberculose. Alguns consideraram a obra como "literatura de acusação",

denúncia de sofrimentos de crianças como em Dickens; outros estavam fascinados pela continuação da história escolar, as aventuras da pobre aia com o romântico Rochester, como se Charlotte Brontë fosse um Richardson moderno; e todos choraram. Uma alemã, fabricante de peças sentimentais, Charlotte Birch-Pfeiffer, transformou o romance em versão dramática, *Die Waise von Lowood* (1855), à qual se abriram os teatros do mundo inteiro. Na verdade, *Jane Eyre* já é uma obra bastante dramática. Mas o estilo é o do realismo moderado da época; e a psicologia, da estirpe da psicologia sentimental de Samuel Richardson, parecia produto legítimo da alma de uma pobre professora de recalcados instintos de felicidade; pois a própria Charlotte Brontë também levou a existência de uma professora pobre. Os outros romances, menos famosos, girando em torno de temas parecidos, confirmaram essas impressões. Sobretudo sabiam os biógrafos explicar o romance *Villette* pelas experiências eróticas, pouco felizes, de Charlotte Brontë com o diretor de um educandário em Bruxelas, onde ela lecionava. Hoje se dá importância especial aos três romances posteriores à estreia: *Shirley*, *Villette* e *The Professor*. Admite-se que a atmosfera sinistra da escola de Lowood, em *Jane Eyre*, é menos intrumento de "literatura social" do que resíduo livresco do romance "gótico"; o próprio Rochester é um herói byroniano. Todos os romances de Charlotte Brontë, que pareciam tão modestamente realistas, são dum romantismo excessivo, de uma intensidade de expressão visionária. E afinal as pesquisas biográficas deram o resultado de que *Villette* não se baseia de modo algum nas experiências com o professor Héger em Bruxelas. Escrevendo romances sentimentais ao gosto das leitoras da época, Charlotte Brontë notou as suas visões singulares, indissoluvelmente ligadas às visões de suas irmãs.

O caso de Emily Brontë[2029] é análogo: o romantismo noturno de *Wuthering Heights* é tão impressionante que nenhuma explicação psicológica o podia diminuir. O herói, Hathcliff, "the damned soul", é, mais uma vez, um Byron pálido, bom para assustar e seduzir moças provincianas – mas nesse grande romance até os aspectos têm vida real como numa tragédia de Shakespeare. O enredo é de inverossimilhança extrema; a narração sugere, no entanto, a impressão de experiências reais. Sanger pretendeu demonstrar a exatidão das descrições geográficas e sociais em *Wuthering Heights*, a regularidade clássica da composição como de uma tragédia

raciniana; o romance seria uma obra de arte, bem deliberada, transfiguração do ambiente da autora. Outros chamaram a atenção para o movimento metodista, muito forte no Yorkshire naquele tempo, para "localizar" o temperamento visionário da romancista. Mas as poesias de Emily Brontë, poucas e extraordinárias, não são metodistas, se bem que religiosas; entendidos no assunto consideram-nas como expressões de autênticas experiências místicas; e isso não está em contradição com o panteísmo feroz das descrições da natureza noturna no romance nem com as alusões inconfundíveis a instintos recalcados e explosivos. *Wuthering Heights*, obra de dramaticidade intensa é e será considerada por muitos como um dos maiores romances da literatura inglesa.

O problema dessas obras-primas estranhas, escritas por moças sem experiência literária nem experiências vitais, nunca será provavelmente resolvido por completo. Mas uma solução parcial foi oferecida pelas pesquisas de Fanny Ratchford, examinando os cadernos nos quais os filhos do vigário de Haworth anotaram, desde muito cedo, poesias, meditações e esboços de novelas. Na imaginação dessas crianças existiam as histórias de dois reinos imaginários, Angria e Gondal, verdadeiras mitologias particulares como as de Blake; e todos os romances de Charlotte e Emily Brontë baseiam-se naquelas fantasias infantis. O caso é singular. Por isso, tampouco tem muito sentido falar da "influência" das irmãs Brontë na evolução do romance inglês, no qual elas teriam introduzido a introspecção psicológica e as paixões românticas. Essa influência não existe. Em 1850, os romances das irmãs Brontë não pertenciam ao futuro, mas ao passado, assim como a poesia romântica de Beddoes e Darley. Mas estes eram literatos de alta cultura literária. Um caso mais parecido de romantismo recalcado nota-se nas poesias do paupérrimo John Clare[2030], inquilino de um manicômio, do Northampton Asylum, poesias simples de uma alma perplexa em face da natureza; durante muito tempo não se percebeu nesses versos uma surpreendente força visionária de "romantismo de profundidade"; mas depois de importante ensaio de Middleton Murry, muitos críticos já estão dispostos a incluir o pobre Clare entre os poetas ingleses da primeira categoria.

O proletário Clare era vítima daquela situação social que as irmãs Brontë ignoravam e que foi cantada por Hood e Elizabeth Barrett Browning. Construir uma relação entre estas angústias sociais e aquelas angústias

místicas significaria criar um artifício desnecessário; basta verificar, sem conclusões, a coexistência do romantismo recalcado e da agitação social. E essa coexistência é evidente, assim como em Hood, em Elizabeth Gaskell[2031], um dos escritores ingleses que o estrangeiro menos conhecia e que gozam, com toda razão, do maior apreço na Inglaterra. A sua fama baseia-se principalmente no romance social *Mary Barton*, por motivo do qual ela é considerada como discípula de Dickens. Os *connaisseurs* preferem *Cranford*, todo diferente, ao ponto de falarem de "duas Mrs. Gaskells". Na verdade, há três. A primeira Mrs. Gaskell é a autora de contos de espectros e mistérios, nos quais ela acreditava seriamente; tinha "realmente" visto um fantasma. É esta Mrs. Gaskell que escreveu a primeira biografia de Charlotte Brontë. O elemento melodramático desses contos reaparece em *Ruth*, que pertence à segunda Mrs. Gaskell: história chorosa de uma mulher caída, muito ao gosto da época. A terceira Mrs. Askell é a observadora implacável de *Cranford*, suma da vida das pessoas de classe mais elevada numa aldeia inglesa; obra concebida e realizada no espírito de Jane Austen, uma obra clássica do romance inglês. O mesmo espírito de observação, aplicado às misérias com a força melodramática da segunda Mrs. Gaskell, autora de *Ruth*, e com a angústia intensa da primeira, da contista: eis *Mary Barton*; e assim se explica muito bem que esse romance podia ser escrito antes de Dickens perceber os problemas do operariado. Mrs. Gaskell era admiradora de Dickens; mas seria injusto classificá-la como "dickensiana". É uma escritora grande e independente. Até era mais "radical" do que Dickens, e isso também vale, naquele momento, como sintoma a-vitoriano, romântico.

Mary Barton é, assim como *The Song of the Shirt* e *The Cry of the Children*, um dos reflexos do primeiro movimento revolucionário dos operários ingleses, do Chartismo[2032]. O movimento não produziu uma literatura; mas repercutiu difusamente em quase todos os escritores da época. A repercussão mais forte, igualmente hostil ao socialismo revolucionário e ao liberalismo capitalista, veio do lado dos *tories*, então regenerados como "partido conservador". Graças à atuação do Primeiro-Ministro Peel, o partido abandonou a política protecionista com respeito ao trigo, sacrificando os interesses dos latifundiários e melhorando o padrão de vida dos operários. Na consequência dessa nova política estava uma aliança entre a aristocracia

conservadora e o operariado industrial contra a burguesia, talvez na base de uma doutrina paternalista, de entendimento entre as duas classes. Disraeli realizará essa política. A doutrina foi obra de Carlyle[2033]. A sua formação fora das mais contraditórias: puritano escocês, da velha estirpe combativa, um futuro Cromwell da literatura, perdeu Carlyle cedo a fé dogmática; aderiu, na Alemanha, a outra fé, o idealismo de Goethe ao qual ele não compreendeu bem, lendo-o através dos óculos de um admirador de Jean Paul. De Goethe veio-lhe a fé na superioridade dos valores espirituais; de Jean Paul, a fé no povo, nos pobres. Carlyle sabia assimilar as influências mais diferentes: descobriu o revolucionarismo social na poesia de Burns, e baseava o sonho medievalista de Novalis no passadismo paternal, solidamente regional, de Walter Scott, pretenso remédio dos males da Escócia. Burn e Jean Paul juntos afirmaram-lhe o amor pelo povo humilde e sofredor, ensinando-lhe o humorismo bizarro dos seus ataques à ordem social estabelecida; Novalis e Scott juntos forneceram-lhe a imagem duma Idade Média idealizada, feliz pela hierarquização dos poderes, com o poder espiritual em cima. Só de Goethe, que ele venerava tanto, não há nada na sua obra; Carlyle é romântico. O resultado do seu romantismo foi, porém, dos mais paradoxais: o furor romântico do ataque contra a burguesia liberal transformou-se em crítica quase socialista da sociedade inglesa, e o medievalismo paternalista do seu programa político transformou-se em exaltação da força bruta, dos conquistadores, dos tiranos e dos escravocratas. Carlyle representaria uma mistura curiosíssima de Bernard Shaw e Rudyard Kipling. Parece uma confusão enorme, refletindo-se no seu estilo violento, abrupto, pitoresco de um dos oradores mais impressionantes, mais persuasivos da literatura universal.

Não é difícil esclarecer a confusão aparente. Carlyle combateu o utilitarismo liberal, como sendo herança do intelectualismo francês do século XVIII; o idealismo alemão, mal compreendido, só lhe serviu de arma contra a atitude imoral dos "egoístas inteligentes" da burguesia. Como antiintelectualista e antiutilitarista, Carlyle é um místico, um visionário. Não foi nunca outra coisa senão um puritano escocês, furioso contra a civilização profana dos infiéis; mas um puritano herético entre os heréticos porque tinha as suas revelações particulares. Os contemporâneos já explicaram a rebeldia de Carlyle contra a época como fruto do seu "second-sight": aos camponeses

da Escócia atribui-se a capacidade de prever o futuro; e a obra de Carlyle está cheia de visões apocalípticas. A sua apocalipse era a Revolução, consequência do egoísmo danado dos ricos e poderosos. Na maior das suas obras, evocou com eloquencia torrencial a Revolução francesa como advertência terrível; nos *Latter-Day Pamphlets*, ameaçou a Inglaterra com a revolução social dos Chartistas. Em *Past and present*, a Revolução é a consequência fatal dos maus tratamentos, infligidos pela burguesia inglesa aos pobres e humildes – muitas vezes, Carlyle fala como Marx no *Capital* e Engels na *Situação do operariado na Inglaterra*; *Past and Present* é de 1843; a obra de Engels de 1844. Mas Carlyle não é um economista político, e sim um romancista nos moldes do passadista Walter Scott. No fundo de *Past and Present* aparece como imagem de contraste a vida trabalhosa, feliz e pia nos mosteiros ingleses medievais; Carlyle cita a *Crônica* de Bury St. Edmunds, de Jocelin de Brakelonde, romanceando-a. Os condes e bispos da Idade Média não maltrataram crianças num dia de trabalho de 14 horas, porque estavam conscientes dos seus deveres perante Deus. Então havia Ordem, mesmo sem leis democráticas; depois, só havia a Desordem legalizada. Tem que vencer, outra vez, a lei de Deus sobre a lei dos homens que é do Diabo. A História Universal é uma luta perpétua entre Deus e o Diabo – Carlyle é maniqueu da predestinação, da eleição irresistível de alguns e da reprovação implacável dos outros.

Aqueles poucos eleitos são os que interessam especialmente a Carlyle. "Naquele tempo, Deus acordou um herói em Israel", assim começam, no Velho Testamento, os capítulos do livro dos *Juízes*. Como todos os puritanos, Carlyle é mais do Velho Testamento do que do Novo; e aquela frase encerra, para ele, o sentido da História. De vez em quando, sendo já insuportável a desordem profana, Deus desperta um herói, um juiz que julga a Humanidade em nome daquele outro juiz terrível no Céu, o Deus dos puritanos; "Deus absconditus" que se revela pelas obras dos grandes homens, dos heróis. O "hero-worship" de Carlyle é um conceito complicado. Há nisso algo do carrasco de direito divino de De Maistre, cujo providencialismo está perto da fé de Carlyle; também há naquele conceito algo de literário – Cromwell e Napoleão são heróis das Revoluções assim como há "heróis" nos romances de Walter Scott; e os heróis de Carlyle, orgulhosos, terríveis, satânicos, são como que irmãos dos heróis de Byron. Enfim, o

herói de Carlyle é o descendente direto do "gênio" dos pré-românticos e do "Sturm und Drang": não precisa de origem dinástica ou aristocrática para ficar autorizado a julgar o mundo. É o herói de um literato furibundo. Carlyle, o puritano, não tem dificuldades em adotar a ordem hierárquica dos valores medievais, na qual o clero católico ocupava o lugar mais alto; o puritano substitui o clero pela Igreja invisível dos heróis literários, dos poetas e dos historiadores proféticos; e duplamente profeta é o historiador poético e poeta visionário Carlyle. Daí a forma da sua historiografia, o poder de evocar e o poder de julgar. Carlyle é um Michelet conservador. É um romântico. Romântica é a sua desconfiança com respeito à inteligência racional; romântica é a sua fé nos instintos, criados e batizados por Deus. É o romântico da Força e até da Violência, o precursor indireto do imperialismo inglês, melhorando as condições de vida do operariado inglês pela subjugação de países e continentes estrangeiros.

Essa combinação de reformas sociais e imperialismo inescrupuloso encontrou a primeira realização pela política romântica de Disraeli[2034], o primeiro-ministro aristocrático de origem judaica, o chefe do partido dos "jovens conservadores"; deu a liberdade da organização sindical e o sufrágio universal aos operários ingleses, e deu à rainha Vitória a coroa imperial da Índia. Disraeli estava tão cheio de orgulhos como Carlyle estava cheio de ressentimentos. Os heróis dos seus romances políticos, hoje pouco legíveis, são autorretratos de um jovem aristocrata de palidez byroniana, destinado a desempenhar o papel de herói histórico. "Papel", porque Disraeli era menos o herói do que o ator dos seus ideais de uma política espetacular.

Espetáculo teatral – há muito disso na política de Disraeli e na doutrina de Carlyle, dissimulando-se assim uma incoerência gravíssima. O paternalismo é uma forma do medievalismo; não há medievalismo sem catolicismo; e nem o puritano Carlyle nem o judeu batizado Disraeli pensaram em voltar à Igreja de Roma. Pagaram caro por isso: a sua política não recebeu consagração religiosa: tornou-se culto da força bruta. Mas em vão Carlyle e Disraeli teriam pedido o apoio da Igreja anglicana, que não era capaz de apoiá-los nem quis fazê-lo. Durante o século XVIII, a *via media* entre catolicismo e protestantismo transformara-se em espécie de indiferença religiosa; por volta de 1800, a Igreja anglicana era só um ramo da administração pública, sem conteúdo religioso. Fora dos muros dessa Igreja oficial

nasceram os movimentos sectários, todos de cor mais ou menos protestante. Enfim, esses "Evangelicals" acabaram invadindo a Igreja, eliminando os últimos vestígios do caráter católico da Igreja de Andrewes. Quando surgiram, depois da reforma parlamentar de 1832, governos liberais, nomeando bispos liberais e violando a autonomia eclesiástica das velhas Universidades, a Igreja já não era capaz de defender-se. Mas tampouco quis defender-se. Assim como as classes baixas estavam invadidas pelas seitas protestantes, assim estava o clero contaminado pelo liberalismo teológico[2035]. Teólogo liberal, no sentido de protestantismo alemão, era Thomas Arnold (1795-1842), o grande educador de Rugby, um dos homens que criaram e formaram o espírito da época vitoriana. Liberal no sentido de Schleiermacher era Benjamin Jowett (1817-1893), tradutor clássico de Platão e introduzindo a exegese crítica da Bíblia, à maneira alemã, na Igreja anglicana. Liberal era Richard Whately, o influente arcebispo anglicano de Dublin. E o liberalismo teológico encontrou um protetor poderoso, embora algo hesitante, no mais alto dignitário da Igreja anglicana, em Archibald Tait, arcebispo de Canterbury. Uma ala menos radical e mais prática do liberalismo estava constituída pelos "cristãos-sociais", baseando no Evangelho e apoiando pelo trabalho pastoral as reivindicações sociais durante e depois do Chartismo[2036]. John Frederick Denison Maurice (1805-1872) era o chefe desses "socialistas cristãos", mais sociais do que liberais, uma espécie de Carlyle anglicano e, portanto, suave. O escritor preeminente do grupo era Kingsley[2037], cujos romances *Yeast* e *Alton Locke* foram chamados "romances problemáticos" porque trataram com a intensidade de sermões do problema social. Mais tarde, em romances "filosóficos" e históricos, sem a ajuda poderosa do assunto atual, Kingsley revelou as fraquezas de um escritor medíocre; e não escaparia ao esquecimento final sem o incidente histórico que lhe imortalizou o nome: em 1864 denunciou publicamente como "hipócrita" e "insincera" a conversão do professor Newman ao catolicismo romano, e Newman, defendendo-se, responde com a *Apologia pro Vita Sua*, a maior autobiografia em língua inglesa e, "vue à travers un tempérament", a história autêntica do Oxford Movement.

O Oxford Movement[2038] nasceu em 1833, na Universidade de Oxford à qual deve o nome, com um sermão *On National apostasy*, do professor

John Keble[2039], já famoso como poeta cristão; Keble chamou "apostasia nacional" à protestantização e liberalização da Igreja anglicana, que não seria uma seita protestante, e sim um ramo da Igreja católica, embora separado de Roma por motivos que Keble julgou justos. Mas reconheceu como motivos assim só as pretensões políticas do Vaticano e algumas superstições populares, toleradas pelo clero romano; no resto, Keble acentuou mais os elementos que unem as Igrejas do que aquilo que as separa. Exigiu a volta ao dogma ortodoxo, sem heresias calvinistas ou liberais, reivindicou o restabelecimento do rito católico, embora em língua inglesa, o restabelecimento da autoridade episcopal na base da sucessão apostólica, e, para garantir tudo isso, a independência da Igreja anglicana do Estado. O Oxford Movement, alastrando-se rapidamente, encontrou inimigos ferozes e adeptos entusiasmados, entre estes últimos o jovem Richard Hurrell Froud (1802-1836), convertido ao medievalismo pela leitura dos romances de Walter Scott. Foi Froude que revelou a Newman as belezas da arquitetura medieval e do rito romano e lhe sugeriu a fé na presença real na Eucaristia. Como órgão do movimento publicou-se uma série de tratados teológicos, os *Tracts for the Times*, escritos por Keble, o erudito Edward Bouverie Pusey (1800-1882) e o próprio Newman, que se tornou a figura principal entre os oxfordianos; mas só para abandonar o movimento, entrando na igreja romana.

Newman[2040], o maior escritor da Igreja anglicana desde a época de Andrewes e Donne, é ao mesmo tempo o primeiro grande escritor católico na Inglaterra desde a época da Reforma; pois o catolicismo de Pope não influiu sensivelmente na sua poesia. Na história da civilização inglesa moderna, a conversão de Newman ao catolicismo romano é um acontecimento de primeira ordem: com isso se alude menos aos poucos teólogos anglicanos e aos inúmeros estetas, literatos e artistas que lhe acompanharam o passo, até aos poetas decadentistas da "fin du siècle" e até, depois, aos Chesterton, Graham Greene e Evelyn Waugh. A importância inglesa de Newman reside mais na repercussão fora do catolicismo romano: nasceu, de um lado, o "anglocatolicismo", poderoso movimento de recatolização dentro da Igreja anglicana, e do qual o representante literário é T. S. Eliot; por outro lado, o idealismo religioso de Newman agiu subterraneamente em todos os movimentos de reação idealista contra o materialismo econômico

da época vitoriana. Mas essas repercussões são fenômenos de 1860 quanto ao idealismo, e de 1880 a 1900 quanto ao anglocatolicismo. Em 1845, no ano da conversão de Newman, os efeitos eram quase contrários. Desde 1833, os *Tracts for the Times* tinham sacudido o clero anglicano e a consciência religiosa da nação; as acusações hostis de "popery" não conseguiram sufocar o movimento. Em 1841, o *Tract 90*, escrito por Newman, já foi tão abertamente "romano" que a Universidade o desaprovou oficialmente. Keble e Pusey retiraram seu apoio a qualquer passo que podia levar a Roma. Newman demitiu-se como professor e como pároco. Seguiram-se quatro anos de sérias lutas íntimas. Quando, em 1845, se espalhou a notícia da conversão, as acusações anteriores pareciam justificadas: o Oxford Movement teria sido um pérfido ataque jesuítico por dentro; e acabou logo, esmagado pela deserção do seu chefe. A denúncia de Kingsley, vinte anos depois, só lembrou a um caso já julgado.

O protestantismo e liberalismo ingleses consideravam a conversão de Newman como uma abdicação da sua inteligência; teria sido, como muitos convertidos, um falido, refugiando-se no seio da Mãe Igreja. Mas Newman não era uma vítima da falência, nem homem sentimental em sentido algum. Fora o teólogo mais célebre da Igreja Anglicana justamente pelo duro senso dos fatos nos seus trabalhos de história dos dogmas, senso bem inglês; e guardou esse bom-senso, às vezes ligeiramente irônico, como padre católico e membro do Oratório, a ponto de tornar-se suspeito aos seus novos correligionários. Achara a fé em Roma, mas não a infabilidade papal; o cardeal Manning hostilizou-o durante 30 anos, fazendo-lhe fracassar o projeto de uma Universidade católica na Inglaterra. Sempre se fala em "cardeal Newman"; mas é preciso notar que só Leão XIII o nomeou cardeal, em 1878, isto é, 33 anos depois da conversão, quando Newman tinha 78 anos de idade; só 12 anos antes da sua morte. E no pontificado de Pio X recomeçaram as hostilidades contra o cardeal falecido: na sua doutrina da evolução dos dogmas e na sua poderosa obra de apologia pascaliana, a *Grammair of Assent*, descobriram as raízes da "heresia das heresias", do "modernismo". Mas o modernismo, tentativa de apologia pragmatista, é portanto irracionalista; e Newman nunca foi isso. Ao contrário, ele parece quase racionalista em relação aos subterfúgios irracionais do "compromisso vitoriano" entre a religião e o mundo. Fica a acusação da "insinceridade". A

pedagogia pastoral de Newman é às vezes sutilíssima, dizendo sempre a verdade, mas nem sempre a verdade inteira, conforme a capacidade de compreensão dos que o ouviram. Tampouco é simpático certo romantismo estético de Newman na sua mocidade, impressionado pelo medievalismo pitoresco de Walter Scott. Mas a impressionante coerência de pensamento entre os sermões da fase anglicana e os sermões da fase católica já basta para desmentir a acusação de insinceridade; assim como o seu estilo perfeitamente clássico – o seu famoso "royal english" – desmente a suspeita de uma fé só romântica. *The Idea of Universiy* é um dos documentos mais nobres do humanismo inglês, e o classicista anglo-católico T. S. Eliot não teve motivos para renegar o mestre; antes o mestre renegaria o discípulo, porque Newman ficou sempre o que não quis ser nunca: um típico liberal inglês. Apenas mais coerente do que os outros liberais, ou digamos, menos insular, mais europeu. O grande documento do seu estado de espírito é a *Apologia pro Vita Sua*; autobiografia tipicamente inglesa, escondendo com pudor as lutas íntimas que foram duras. Houve quem se decepcionasse com a frieza da exposição que não revela nenhuma "angústia pascaliana"; parecem ter sido só argumentos de história dos dogmas e direito eclesiástico que motivaram a conversão. Enquanto é assim, é mais uma prova do caráter a-romântico dessa conversão.

Na verdade, foi o golpe de graça contra o romantismo inglês. Gladstone, então conservador e anglicano ortodoxo, quando ouviu a notícia da conversão do mais famoso teólogo da sua Igreja, exclamou: "A Igreja treme nos fundamentos." Quem tremeu e caiu mesmo foi o Oxford Movement que, revelando a sua tendência, se tornou intolerável aos ingleses. A conversão de Newman significou o fim do Oxford Movement, do último movimento romântico na Inglaterra. O campo ficou aberto, quase indisputado, ao liberalismo. Acontecimento comparável só a revolta de Kiekegaard[2041] contra a Igreja oficial da Dinamarca, acabando com o romantismo dinamarquês e abrindo as portas ao liberalismo de Brandes.

Na França, o liberalismo já tinha vencido em 1830. À conversão de Newman corresponde aí, em sentido inverso, à apostasia de Lamennais. Ao Oxford Movement corresponde na França o movimento da renovação religiosa, iniciado pelos discípulos de Lamennais, que ficaram fiéis à Igreja: Lacordaire[2042], Dom Guéranger, abade de Solesme e defensor, como Keble,

da liturgia, Montalembert[2043], e Ozanam[2044], alma de apóstolo, entusiasta da poesia medieval assim como fora Richard Hurrel Froude. Mas o oxfordianos travaram a última luta contra o liberalismo, enquanto os antigos discípulos de Lamennais eram mesmo liberais; o seu órgão, a revista *Correspondant*, defendeu o catolicismo liberal contra os ultramontanos. A vitória do liberalismo já estava decidida; o próprio Balzac, monarquista e católico por espírito de rebeldia, não fez outra coisa senão criar o maior monumento da burguesia liberal, a *Comédie humaine*. Tinha começado a época dos "sophisters, economists and calculators" que Burke profetizara. Os homens do dia são Guizot e Thiers, campeões das grandes batalhas oratórias na Câmara dos Deputados. Guizot[2045], representante da grande burguesia conservadora, mais do progresso econômico do que do político, era protestante, mas duma outra espécie de protestantismo do que Carlyle: calvinista de espírito genebrino, homem austero, reservado, orgulhoso; as suas simpatias marcadas para com a Inglaterra inspiraram-se no conservantismo inglês. Na Inglaterra encontrara Guizot o mesmo conflito de raças e classes que Thierry descobrira na história francesa; mas do outro lado do canal, anglo-saxões e normandos, burgueses e aristocratas já estavam fundidos, duma maneira que dispensava as revoluções. Guizot é homem do progresso pacífico, orgânico. Tem algo de Burke; e a ocupação contínua com Shakespeare, ao qual dedicou uma grande obra, revela um resíduo de romantismo literário. O seu adversário permanente, Thiers[2046], já não tem nada de romântico, de simpatias jacobinas e napoleônicas, nacionalistas, dando-se como chefe da democracia. Está desmentido pelo seu estilo, que é classicista e quase leviano nas obras historiográficas e de sobriedade comercial na eloquencia parlamentar. Thiers é o representante da burguesia numa fase já mais avançada da industrialização. O romantismo está, na política, liquidado.

Na literatura, também. Só 13 anos tinham passado desde a "bataille d'Hernani", e no dia 7 de março de 1843 sofreram *Les Burgraves*, de Hugo, uma derrota ruidosa; no 22 de abril do mesmo ano, *Lucrèce*, tragédia neoclássica de Ponsard[2047], é recebida com aplausos não menos ruidosos. Lemaître, Bocage, Madame Dorval, os grandes atores do teatro romântico, estão decadentes, vencidos pela famosa Rachel; os românticos, que detestaram Racine, assistiram aos triunfos da atriz nos papéis de Iphigénie e

Phèdre; e o próprio Musset juntou-se ao círculo dos admiradores da grande atriz[2048]. Mas Racine ficou reservado para os dias de festa; nos dias úteis, o teatro francês estava dominado pela habilidade cênica de Scribe[2049], *virtuose* das complicações engenhosas e desfechos satisfatórios, reduzindo a História, nas suas comédias "históricas", a mero jogo de intrigas e acasos entre indivíduos ambiciosos, um "Shakespeare burguês" sem poesia nem arte nem outra inteligência do que de herói da bilheteria.

Brunetière chamou a atenção para um trecho curioso no *Discours de réception* (1836) de Scribe na Académie française, no qual o comediógrafo afirmou a independência do teatro com respeito aos costumes da época; Brunetière reconhece nessa afirmação a teoria do "l'art pour l'art". O dramaturgo comercializado Scribe escreveu peças só para fazer teatro; o poeta boêmio Gautier fez poesia só para fazer poesia. São contemporâneos. Há entre eles a diferença entre a habilidade e o artifício, mas os motivos sociais são os mesmos. A tese do teatro romântico fora a superioridade do gênio, no *Chatterton* de Vigny, no *Kean* de Dumas Père, no *Ruy Blas* de Hugo; tese que ofende à burguesia, como tese "antidemocrática". Scribe respondeu, demonstrando que os acontecimentos históricos não se realizam pela genialidade dos atores da História, mas por meio de pequenas intrigas e casos, os mesmos como na vida doméstica de todos os burgueses; atitude antirromântica e anti-heroica, que será, 50 anos depois, a de Bernard Shaw. Depois, Scribe chega à peça sem tese alguma, ao "teatro pelo teatro" para divertir a gente. Gautier[2050] percorreu caminho análogo, se bem às avessas. Na noite de 25 de fevereiro de 1830, noite da "bataille d'Hernani", assustou as "cabeças acadêmicas" da plateia, exibindo o famoso colete vermelho; e toda a poesia romântica de Gautier terá o mesmo fim de "épater le bourgeois", demonstrando-lhe que os "gênios" da Bohème, os "Jeune-France", fazem a história, pelo menos a história literária. Gautier acabou, porém, renunciando deliberadamente a essa tese, retirando-se para o "l'art pour l'art". E as inegáveis qualidades artísticas da poesia de Gautier já não podem iludir ninguém com respeito à inutilidade perfeita dessa arte que fora romântica e será parnasiana. Inútil porque tão independente dos "costumes da época" como Scribe pretendera ser, mas sem a permanência da autêntica grande arte, que não é possível produzir intencionalmente. Declarando "fora do tempo" a sua arte, Gautier estava de acordo com François Buloz, o

fundador da *Revue des Deux Mondes*[2051], o grande jornalista literário da burguesia: Buloz e os seus leitores toleravam os últimos românticos, contanto que estes renunciassem à posição pública da poesia. É um fim do romantismo francês.

O processo do romantismo foi feito, porém, por um plebeu – sintoma de que a liquidação do romantismo consiste na separação entre a burguesia liberal, que já não precisa de romantismo, e a pequena burguesia democrática, que já usa outras armas. Sainte-Beuve[2052] era agudíssimo como crítico dos seus contemporâneos, até quando errava; e errou muito. Descobriu e explicou, em palavras que contam até hoje, a significação da primeira poesia romântica, de Lamartine e Hugo; e com a mesma agudeza denunciou, depois, as fraquezas formais e intelectuais da mesma poesia romântica. Não compreendeu Balzac; mas tinha algo de razão, quando denunciava o romancista monárquico e católico como representante da “littérature industrielle” da burguesia. Também com razão denunciou o parnasianismo em Flaubert. Só não é possível desculpar a indiferença contra Stendhal e a incompreensão com respeito a Baudelaire. Sainte-Beuve renovou a crítica literária pelo método psicológico, a interpretação da obra pela interpretação da personalidade; a crítica está, portanto, autorizada para aplicar-lhe o mesmo processo; e em sua incompreensão por Stendhal e Baudelaire encontrar-se-á a chave da interpretação de Sainte-Beuve.

Sainte-Beuve é, antes de tudo, o crítico do passado literário da França. Descobriu ou redescobriu Ronsard e Chénier, as fontes esquecidas da poesia francesa, estabelecendo uma tradição literária que incluiu, como fase final, o romantismo. Depois, abandonando o romantismo, o humanista erudito que Sainte-Beuve era, voltou aos valores da tradição à grande prosa do século XVII, aos “moralistes” dos quais ele mesmo era o último; analisando psicologicamente os literatos assim como aqueles tinham analisado os cortesãos e as grandes damas. Mas, formado pelo romantismo, Sainte-Beuve já não podia compreender os clássicos do século XVII só como expressões da “Raison”, como inteligências analíticas. Descobriu “le romantisme des classiques”; fez a revisão geral de todos os valores literários da tradição francesa; e como o grande jornalista que era, deu a esses valores o interesse de uma atualidade nova e no entanto permanente, salvando-as numa época pouco propícia às tradições. Deste modo tornou-se Sainte-

Beuve o maior "homme de lettres" do século XIX, um tipo. Aquele "romantisme des classiques" culmina em Pascal; e Sainte-Beuve era sobremaneira capaz de compreender Pascal, porque ele mesmo, o epicureu de formação jacobina e meio materialista, era uma natureza pascaliana, sofrendo na mocidade de angústias religiosas, depois dificilmente superadas. Tinha tido fases e crises religiosas; fora saint-simonista e amigo de Lamennais; e a sua apostasia do romantismo e da democracia ligara-se mesmo à apostasia religiosa de Lamennais, embora em sentido inverso. Assim chegou a ver em Pascal a maior figura do século XVII; em Port-Royal, o centro da história da literatura francesa; e tão profundamente ele nos inculcou essa ideia que já a manejamos sem perceber que fora então uma ideia nova, revolucionária. O classicismo do século de Luís XIV fora considerado como expressão do conformismo político e religioso; mas Sainte-Beuve colocou no centro daquele século a casa de Port-Royal, a oposição. O próprio Sainte-Beuve era oposição. Distinguiu-se do aristocrata rural Lamartine, do filho do general Hugo, do burguês parisiense Musset, pela origem plebeia. Daí, o seu romantismo era diferente do romantismo dos outros. Daí, a poesia de Sainte-Beuve também é diferente; já foi considerada como precursora da poesia de Baudelaire; e estava realmente mais perto de Nerval do que de Hugo. É uma poesia de aparências realistas e fundo místico. Mas Sainte-Beuve deixou de ser poeta; suprimiu e recalcou a poesia em si mesmo, como uma aventura indecente da mocidade; e por isso mesmo não quis compreender a Baudelaire. Abandonou o romantismo que não lhe tinha cumprido as promessas: não o tinha elevado socialmente. Sainte-Beuve é da geração napoleônica de Julien Sorel; a sua própria aventura com Madame Hugo é como um capítulo de um romance de Stendhal; e foi motivo do recalque que lhe impediu a compreensão do romancista. Sainte-Beuve experimentou pessoalmente as derrotas do romantismo; e completou a derrota. Ao aburguesamento preferiu o "ralliement" ao cesarismo pseudodemocrático de Napoleão III, que lhe garantiu o bem-estar de epicureu. Sainte-Beuve é a figura mais antirromântica do século; na retrospectiva, parece um clássico, o último clássico.

O romantismo ainda não acabara por isso; apenas já não constituiu a vanguarda da literatura. Experimentou a sorte de tantos outros movimentos revolucionários na história literária: caiu para um nível inferior, fora dos

valores estéticos, mas de importância tanto maior na história social das formas literárias. Nasceu um romantismo vulgar, subliterário, para o uso das grandes massas de leitores, comparável ao romantismo vulgar do romance "gótico" do século XVIII. Romances "góticos" são, no conteúdo e na técnica, os romances de Sue[2053]; apenas o novo ambiente literário, entre a *Revue ds Deux Mondes* em cima e os baratos jornais populares embaixo, deu-lhes a nova forma do "roman-feuilleton", de publicação seriada nos rodapés dos jornais. É possível determinar exatamente a posição de Sue na história do romance francês: Thibaudet situou *Les Mystères de Paris* entre *Nôtre-Dame de Paris* e *Les Misérables*. A tendência social já é mais importante do que o elemento pitoresco. Na *Histoire d'une famille de prolétaires*, Sue antecipa a ideia de Zola. Já "les utopies cheminent sous terre". A revolução industrial na França fez entre 1830 e 1848 progressos notáveis. O romantismo pequeno-burguês torna-se romantismo proletário. Jean Valjean substitui os heróis byronianos. A expressão pseudocientífica do romantismo social são os socialismos utópicos, de Cabet, Fourier, Leroux, utopias imaginadas para resolver a questão social e motivadas pelo desejo da pequena-burguesia de escapar às consequências da revolução industrial. Mas Fourier já foi redescoberto como precursor do marxismo, e as insuportáveis invenções melodramáticas de Sue não iludem quanto à sinceridade de seu socialismo.

A afirmação de relações entre o romantismo social francês e o progresso da revolução industrial na França seria uma trivialidade, quase uma tautologia, se não fosse possível alegar argumentos de ordem literária, estilística. Com efeito, o estilo que corresponde à revolução industrial é o pré-romantismo; e os dois elementos principais do estilo pré-romântico, o sentimentalismo e o popularismo, reaparecem na França entre 1830 e 1850: no nível literário, na poesia de Hugo e no romance de George Sand; no nível da subliteratura, na poesia de Béranger e no romance de Sue.

A mesma analogia observa-se com nitidez maior na Alemanha, porque lá faltavam as fortes imposições tradicionalistas que deram aparências "clássicas" à poesia de Béranger. Aos começos da revolução industrial na Alemanha, por volta de 1770, correspondia o pré-romantismo do "Sturm und Drang"; ambos desapareceram nas guerras napoleônicas que causaram o atraso econômico e produziram o último classicismo e o romantismos de

evasão. Entre 1820 e 1830, a revolução industrial começa de novo, sobretudo na Renânia; depois de 1830, com a construção de estradas de ferro e a União Aduaneira Alemã, o progresso econômico acelera-se. E o "Sturm und Drang", que já constituiu lembrança longínqua, meio esquecida, da história literária, voltou de maneira surpreendente, justamente na Renânia, onde naqueles mesmos anos o jovem Friedrich Engels podia observar a proletarização progressiva[2054].

Grabbe[2055] era proletário, filho de um carcereiro, crescido entre criminosos, loucos e bêbedos; o estágio do estudante na boêmia literária de Berlim completou-lhe essa educação. O fracasso das suas tentativas literárias encheu-o de ressentimentos contra a mocidade revolucionária; produziu um pequeno-burguês física e moralmente sujo, nacionalista furioso, continuamente alcoolizado. Pretendeu fazer o papel do Schiller da história alemã, explorando a *Geschichte der Hohenstaufen* de Raumer, escrevendo tragédias históricas em versos brancos lamentáveis. Nos seus momentos lúcidos exibiu Grabbe força dramática considerável: adotou a prosa e a ordem incoerente das cenas, elementos típicos do "Sturm und Drang"; e o seu culto pueril do gênio transformou-se em culto do gênio coletivo, do povo. O povo de Paris e o povo alemão são os verdadeiros heróis dos seus dramas *Napoleon oder die hundert Tage* (*Napoleão ou Os Cem Dias*) e *Die Hermannsschlacht* – sobretudo o primeiro é uma obra notável. Em momentos menos lúcidos, Grabbe ainda teve forças para escrever uma comédia satírica, de humorismo macabro, que André Breton desenterrou e incluiu entre as obras precursoras do "humor noir" do surrealismo.

Mas Grabbe só é um grande talento fracassado. Há 100 anos costuma-se mencionar, ao seu lado, como se fosse outro dramaturgo menor, o nome de Georg Büchner. Mas este foi, no sentido alto da palavra, um gênio.

O povo, o de Paris nos dias do terror jacobino, é o herói de *Dantons Tod*, de George Büchner[2056]; drama típico do "Sturm und Drang", embora já revelando influências da dramaturgia melodramática do romantismo francês. *Dantons Tod* é uma obra-prima de força elementar; um Grabbe não teria sido capaz disso. Contudo, Grabbe, infeliz por culpa própria, foi muito mais encorajado do que Büchner, ficando tão desconhecido que as suas obras mais importantes se publicaram só decênios depois da sua morte. Uma injustiça revoltante do destino quis que seu irmão, o materialista

vulgar Louis Büchner, se tornasse famosíssimo no mundo inteiro, enquanto este mundo não tomou conhecimento de Georg Büchner, que morreu com vinte e quatro anos de idade e foi um dos grandes gênios dramáticos da literatura alemã. Veio do romantismo; como estudante, entusiasmara-se pela natureza, chorou nas florestas como um discípulo de Klopstock, sonhava com a revolução democrática, sendo perseguido pela polícia como conspirador perigoso. Então idolatrava os gênios da Revolução, Danton, Robespierre – mas em *Dantons Tod* (*A Morte de Danton*) já nega peremptoriamente o valor do heroísmo individual; representa a História como tragicomédia terrível na qual demônios jogam com os destinos humanos para fins desconhecidos. É tragédia profundamente pessimista na qual as forças demoníacas, próprias da História, inflingem derrota definitiva ao heroico idealismo humano. Atrás da força dramática sente-se o "mal du siècle". Mas Büchner venceu a desilusão. Na comédia espirituosa *Leonce und Lena* já zomba do romantismo que vive num "país de fadas sem relógios"; faz o processo satírico ao tédio "Biedermeier". Começa a exigir a ação apoiada em ideologia definida. Separa-se dos seus camaradas democráticos para lançar entre o povo a primeira brochura socialista em língua alemã, *Der hessische Landbote*. Agora se revela o motivo secreto daquele pessimismo histórico: Büchner desespera da revolução burguesa, porque adivinha o advento de outra. Fugindo para a Suíça, vive como estudioso da zoologia em Zurique; fez descobertas biológicas importantes, antecipando ideias de Darwin. O antigo entusiasta da Natureza é agora materialista consciente. Rompe definitivamente com os idealistas democráticos. Antecipa ideias marxistas. Escreve, em estilo autêntico de Lenz, Klinger, do "Sturm und Drang", a tragédia em prosa *Woyzeck*: o herói é um proletário, o herói anônimo da massa anônima. Cenas abruptas, seguindo-se com velocidade febril, prosa lacônica em sintaxe incoerente e gíria grosseira, iluminada pelas involuntárias citações da Bíblia luterana como convém ao homem do povo protestante – assim *Woyzeck* acerta o tom de uma balada trágica com longínquas reminiscências românticas; a obra está cheia de uma poesia do inefável que só a música de Alban Berg nos desvendou. Vida e obra de Büchner passaram como um sonho de febre. Na Alemanha, só os revolucionários socialistas de 1919 reconhecerão o valor desse gênio precursor.

Hoje é Büchner, pelas representações das suas obras na França e pela ópera *Woyzeck*, de Alban Berg, uma das grandes figuras da literatura universal.

Pode-se afirmar que foi principalmente a alta qualidade da obra de Büchner que impediu o reconhecimento do seu valor, numa época da mais grave decadência da literatura alemã; porque aquela obra era bem um sinal dos tempos. Os anos depois de 1830 são os anos mais decisivos da história alemã: a antiga Alemanha dos pastores e humanistas transforma-se em Alemanha de políticos e industriais. A Revolução de julho repercutiu profundamente, despertando em toda a parte as reivindicações do liberalismo. Em 1831 morreu Hegel. Em 1832 morreu Goethe. Em 1834, a União Aduaneira Alemã criou o terreno para a expansão econômica através dos pequenos Estados alemães; e em 1839 construiu-se a primeira importante estrada de ferro, entre Leipzig e Dresden. "Biedermeier" começou a passear entre usinas e chaminés. Em 1832 reorganizou Gustav Kolb a *Augsburgische Allgemeine Zeitung*, o jornal mais considerado da Alemanha meridional, enviando correspondentes para o estrangeiro. O editor Campe, aproveitando-se do liberalismo da censura em Hamburgo, inundou o país inteiro de livros subversivos. Depois do humanismo, o jornalismo. E os novos jornalistas eram antigos humanistas, discípulos de Hegel, interpretando a filosofia do mestre em sentido revolucionário: os "jovens hegelianos".

O primeiro correspondente de um jornal alemão em Paris foi Louis Börne[2057], pseudônimo de Loeb Baruch, judeu de Frankfort que conhecera, sob o governo de Napoleão, a liberdade e igualdade perante as leis, para voltar depois, na época da Restauração, ao "ghetto". Desde então, odiava o absolutismo alemão, adorando a França e a ideia republicana. Mas era, ao mesmo tempo, nacionalista alemão, desejando ardentemente a unificação de uma Alemanha libertada. Detestava a Goethe, para ele o símbolo da literatura aristocrática e apolítica, e idolatrava Jean Paul, o escritor dos humildes. O humorismo prolixo e difícil de Jean Paul transformou-se na pena de Börne em "esprit" picante; Börne, criador de um novo estilo de artigo de fundo, é um dos escritores mais espirituosos em língua alemã. Mas esse jornalista era um homem austero, de conduta puritana; e na sua indignação moral havia o grande *pathos* de Lessing ou de um orador da Roma da República.

O segundo correspondente de um jornal alemão em Paris foi Heine[2058], e não se deu bem com o confrade que encontrou lá. Após a morte de Börne chegou a escrever um livro contra ele, espécie de justificação ideológica da inimizade entre eles; e achou para esse fim uma fórmula de sabor lírico: Börne teria sido um "nazareno", contaminado pelo puritanismo moral da religião da Cruz; e ele, o próprio Heine, seria um "heleno", um goethiano, um pagão de sentidos satisfeitos. E cita a frase que ocorre em *Twelfth Night* de Shakespeare: "Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale?" Causa estranheza essa pergunta na boca de um poeta que cantou incansavelmente os seus sofrimentos e lágrimas; e o próprio livro contra Börne, magistralmente escrito, mas bastante pérfido, não dá a impressão de um escritor muito sincero. Mas é difícil e até perigoso fazer restrições a Heine. Fazendo-as, o crítico parece colocar-se ao lado dos inimigos estupidíssimos de Heine, dos antissemitas alemães, que pretenderam aproveitar-se das pequenas fraquezas humanas do poeta para destruir-lhe a poesia. Não conseguiram. Heine não é, evidentemente, um Goethe; e até o segundo lugar na poesia lírica alemã está hoje ocupado por Hölderlin; outros têm o direito de preferir Eichendorff ou Brentano, Mörike ou Rilke. Heine não é da estirpe deles, mas é um grande poeta em outras regiões poéticas. As pequenas poesias, sem títulos, do *Buch der Lieder* (*Livro das Canções*) representam uma criação originalíssima, que nem sequer precisava da bela música de Schumann para encantar o mundo inteiro; a forma simples, de *lied* popular, não esconde de todos as requintadas artes poéticas desse grande artista do verso; e justamente o que parece antipoético – o famoso "cinismo" dos desfechos irônicos que destroem o lirismo melancólico do começo do poema – justamente isso é uma contribuição inédita ao tesouro da poesia europeia. Durante certo tempo, o processo de Heine parecia julgado, por motivo daquele crime de lesa-majestade contra o lirismo romântico. Hoje, numa época de crítica antirromântica, de revalorização do "sit" da "metaphysical poetry", Heine, o mais espirituoso dos poetas, também precisa de uma "reconsideration". Mas até dentro da tradição de poesia "séria", o poeta da *Loreley*, de baladas como *Die Grenadiere*, do lirismo puro de "Es fiel ein Reif in der Fruehlingsnacht...", sobrevive a todas as restrições possíveis. Mas a repercussão da sua poesia revela aspectos

menos favoráveis, repercussão que foi aliás de todo diferente na Alemanha e no estrangeiro.

Para o mundo lá fora, Heine foi o mensageiro do lirismo romântico alemão, do lirismo do *lied*, suprimindo certas particularidades e provincialismos que só podiam perturbar o estrangeiro: um romantismo alemão, mas mais cosmopolita, mais acessível a todos. Heine foi bem servido pelos seus tradutores. Até o "esprit" irônico de Heine transfigurou-se na tradução em riso de filósofo; e um crítico tão severo como Matthew Arnold, adotando a distinção entre "nazarenos" e "helenos", interpretou aquele riso como anamnese platônica do paganismo grego num mundo sem deuses alegres:

"... The spirit of the world,
Beholding the absurdity of men –
Their vaunts, their feats – let a sardonic smile,
For one short moment, wander o'er his lips.
That smile was Heine!"

Heine, no estrangeiro, tornou-se um "poet's poet". Na Alemanha, Heine tem público menos aristocrático. É preciso admitir que ele deve a popularidade imensa à transformação do *lied* em *chanson*; a diferença é, mais ou menos, a mesma como entre uma ária de ópera e uma ária de opereta. O seu sentimentalismo, agradavelmente misturado com "esprit", tornou-o o poeta dos que precisam dum "sentido razoável" num poema; dos que sentem menos a poesia autêntica. Assim como os estrangeiros gostam do romântico alemão em Heine, assim os alemães gostam do seu lirismo meio francês: Heine deu ao *lied* o sentimentalismo ligeiramente byroniano de um Musset; e na cantabilidade das suas poesias políticas sente-se a influência de Béranger.

Todas essas fraquezas desaparecem nas traduções. Mas uma crítica estilística, assim como Karl Kraus a realizou de maneira implacável, revela falsidades justamente nas poesias mais admiradas, nas sentimentais: "cheiro de flores artificiais, de papel impresso – música de acordeão". Com efeito, muitas rimas de Heine não passam além de prosa rimada. Mas esta crítica

não acerta quanto às grandes baladas nem quanto aos poemas grandiosos que Heine dedicou ao mar: *Die Nordsee*. Estão em versos livres, e Heine é tanto mais livre quanto mais perto está da prosa. Afinal, as fraquezas da sua poesia são prosaísmos que não constituiriam defeitos em prosa. A prosa de Heine revela as suas origens justamente no mais original dos seus livros: nos *Reisebilder* (*Imagens de Viagem*), *causeries* ligeiras sobre viagens na Alemanha, Inglaterra, Itália, mistura originalíssima de narração irônica, poesias altamente românticas e sátira mordaz. Heine aprendeu isso um pouco em Washington Irving, muito em Sterne, enfim no pré-romantismo inglês. Lá encontrou o seu próprio impressionismo sensibilíssimo, notando os aspectos passageiros da atmosfera – da meteorológica e da mental; e, incapaz de ignorar os aspectos contrários à melancolia das paisagens, Heine revela o lado estreito e ridículo das coisas humanas. Em prosa, ele é realmente um "metaphysical poet". Daí, em Heine, o poder de exprimir aquelas impressões em comparações surpreendentes e fórmulas inesquecíveis. Heine é um dos maiores prosadores de todos os tempos. Mas a sua condição social obrigou-o a aplicar essa arte em trabalho diário: criou a correspondência estrangeira, a crônica, enfim o jornalismo em língua alemã. E as "consequências de Heine", das quais Kraus fala, consistem no fato de que o jornalismo dos seus sucessores só lhe imitou as leviandades e superficialidades. O próprio Heine era o poeta do jornalismo, poeta autêntico; o jornalismo dos heinianos era antipoético ao ponto de afrouxar e arruinar a língua de Goethe.

A condição social de Heine era a de Börne: um judeu alemão de 1830, quer dizer, um pária da sociedade. O romantismo poético dos alemães entusiasmara-o: a realidade social da Alemanha foi a grande desilusão. Mas em vez de lutar pela República, preferiu Heine o sucesso das grandes tiragens – pelo *Buch der Lieder*, o editor Campe em Hamburgo tornou-se riquíssimo. Heine juntou à conquista da glória poética o êxito do jornalista mais lido da Europa, abandonando a causa da Revolução, fazendo a propaganda do liberalismo moderado de Guizot, levando uma vida de epicureu com muita "cakes and ale" e outras boas coisas. E para justificar essa atitude, inventou a teoria dos "nazarenos" e "helenos". Com o tempo e em intervalos, a consciência despertou. O cantor de poesias políticas à maneira de Béranger, lembrando-se da sua condição tão parecida com a do

proletariado, chegou a escrever sátiras poéticas de sabor socialista como *Die Wanderratten* e as greves dos tecelões famintos na Silésia inspiraram-lhe uma poesia tão poderosa como *Die Weber* (*Os tecelões*), o canto dos operários da nova indústria, "tecendo a mortalha da Alemanha antiga":

"Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch.
Wir weben hinein den dreifachen Fluch,
Wir weben! Wir weben!"

E nos dias intermináveis da doença torturante – preso durante oito anos no "túmulo de colchões" – o sentimentalismo ligeiramente byroniano da sua poesia erótica transformou-se no pessimismo sincero do *Romancero* e nas acusações grandiosas do *Lazarus* contra a ordem do Universo. Um verso como –

"Wohl dem der stirbt, eh'ihn die Welt beschmutzt…"

– e vários versos assim lembram de longe a Leopardi, senão a Sófocles. Mas Heine não é um clássico; ficou sempre "o enteado do romantismo", o poeta dos contrastes gritantes. Em meio do pessimismo profundo do *Romancero* encontram-se as mais impressionantes expressões do humorismo fantástico, aristofânico, justificando as palavras de Nietzsche em *Ecce Homo*: "Heine realizou o meu conceito mais alto de um poeta lírico. Em todos os séculos não encontrei uma música doce e apaixonada como a sua. Ele possui aquela malícia divina sem a qual não posso imaginar a perfeição."

A repercussão de Heine foi imensa. Na Alemanha, todos os poetas do século XIX, até o advento do simbolismo, são heinianos; mas não lucraram com isso, senão êxitos fáceis. Um poeta menor como o tirolês Hermann von Gilm (1812/1864), que já tinha imitado a Heine em poesias satíricas contra os jesuítas, gravou-se indelevelmente na memória do povo alemão com um *lied* sentimental sobre o dia de finados: *Allerseelen*. Até um poeta

tipicamente "teutônico", "moderado", nacionalista e burguês como Geibel[2059], deve ao tom heiniano das suas poesias o sucesso de ter sido o poeta alemão mais lido do século XIX, corrompendo por decênios o gosto literário das classes médias. Depois, os críticos do simbolismo tinham que realizar uma cruzada contra os epígonos de Heine para renovar a poesia alemã.

A repercussão de Heine no estrangeiro percorreu três fases típicas, que aparecem com nitidez particular na Itália. Em 1865 Bernardino Zendrini deu uma tradução muito sentimental do *Buch der Lieder*, alcançando grande êxito, contra o qual protestou Carducci no estudo *Crítica e arte* (1874), interpretando Heine como "o riso aristofânico" do Espírito do Universo. Enfim já não se acreditava nem no sentimento nem na metafísica, e Olindo Guerrini[2060], o maior heiniano italiano, tornou-se popularíssimo com poesias de cinismo espirituoso e desprezo pessimista dos ideais. Era um prosador em versos de pouca arte, e ele mesmo atribuiu à sua poesia voluptuosa e incrédula uma ascendência hebraica: do Cântico dos Cânticos e do livro de Jó. Os italianos, decepcionados pelo seu novo Estado depois dos primeiros entusiasmos da libertação nacional, consideraram Guerrini como poeta da verdade; os literatos encontraram nessa "poesia da verdade" uma nova doutrina literária, parecida com a de Zola: o "verismo".

Na Espanha introduziu-se Heine pelas traduções de Eulogio Florentino Sanz (1825/1881), do qual a pequena antologia de Menéndez y Pelayo imortalizou uma *Epístola a Pedro*. Pela influência daquelas traduções explica ou antes explicava a crítica o tom heiniano da poesia de Bécquer[2061], que foi, no entanto, um espírito original. E só muito mais tarde se deveu ao venezuelano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846/1892), grave poeta pessimista, a tradução magistral do *Cancionero de Heine*[2062]. O heiniano "sans phrase" da literatura espanhola foi Campoamor[2063], exprimindo em pequeninos poemas epigramáticos, *Dolores* e *Humoradas*, o cepticismo cínico e contudo agradavelmente sentimental de burgueses que na poesia só admitem rimas e "pointes". Campoamor foi o poeta espanhol mais famoso entre 1850 e 1900, admiradíssimo como "filósofo profundo" em versos; só a geração de 1898 lhe destruiu a glória. Seria possível defini-lo como poeta da Restauração monárquica na Espanha, entre a derrota da República em 1874 e o desastre colonial em 1898, época cinzenta e hipócrita; então,

Campoamor seria um dos muitos poetas de desilusão, geral na Europa da época. Mas estes eram parnasianos; e Campoamor é prosaico até o excesso. Na verdade, a sua poesia é da mentalidade de 1850, da desilusão antirromântica depois do fracasso da revolução europeia. Campoamor fora, na mocidade, incapaz de competir com o romantismo exuberante de Zorrilla. Vingou-se de maneira radical. E esse antirromantismo é uma das funções históricas da poesia heiniana.

Heinianos sentimentais, havia-os em toda a parte, corrompendo o gosto do público; como Nadson[2064], infelizmente o poeta russo mais lido da segunda metade do século XIX. Esse tipo heiniano de poeta tuberculoso, morrendo de fome na mansarda, queixando-se com ironia amarga, esse tipo ainda está presente em Laforgue; e algo de ironia heiniana existe na poesia satírica de ingleses e norte-americanos modernos, em Auden, Wallace Stevens, Ransom.

Uma ironia hieniana de outra espécie apresenta-se entre os escandinavos: a ironia social. Os *Ferdaminni* do norueguês Vinje[2065] são uma imitação dos *Reisebilder*: *lieds* populares e belas descrições da natureza nórdica alternam com ataques satíricos contra a sociedade e sobretudo contra os poetas que pretendiam dirigi-la e reformá-la por meio de idealismos sublimes, contra a "poetocracia" norueguesa dos Welhaven e Wergeland, e já também contra Björnson e Ibsen. Vinje era um rebelde nato, brigando com todo o mundo, não acreditando em nada, menos em uma coisa: no "landsmaal", o dialeto dos camponeses noruegueses, no qual escreveu as suas mais belas poesias, e pelo qual desejava substituir a língua dinamarquesa dos poetas sérios. Em Vinje, inimigo dos intelectuais burgueses, sobrevive o espírito social da poesia de Heine.

Poesia social heiniana também houve em toda a parte, sobretudo entre as nações politicamente oprimidas. O primeiro lugar cabe, sem dúvida, ao grande jornalista e poeta checo Havliček[2066]. Só os alemães precisavam da derrota e queda da monarquia, em 1918, para o crítico socialista Hermann Wendel poder chamar a atenção para as poesias revolucionárias de Heine. E grande parte da poesia socialista na Europa central e eslava é até hoje de estirpe heiniana. Justifica-se essa filiação. O próprio sentimentalismo de Heine tem algo em comum com aquele sentimentalismo que acompanhava o "Sturm und Drang" pré-romântico e os começos da revolução industrial:

Heine, "o enteado do romantismo, decompôs o romantismo com as próprias armas do romantismo". Depois de Heine, só era possível um romantismo subversivo: o romantismo social francês, do qual Heine participou, vivendo na França e simpatizando com o saint-simonismo.

O romantismo social francês não é precursor da revolução social de 1848; acabou com ela. É o produto literário da revolução industrial antes de 1848. Na Inglaterra, onde essa revolução já terminara, não existe literatura correspondente. Mas assim como a Alemanha, todos os países da Europa continental encontraram-se mais ou menos na mesma fase da evolução econômica. Daí a grande repercussão do romantismo francês. Já se analisou a influência de Hugo, combinada quase sempre com o pseudobyronianismo de Musset; e já se analisou a influência do romance feminista de George Sand. Havia dois outros veículos da repercussão do romantismo francês: o teatro romântico à maneira de Hugo, melodramático e sentencioso, meio para transformar a plateia em comício; e, doutro lado, o romance-folhetim de Sue, instrumento para fazer propaganda social em jornais apolíticos.

O teatro hugoniano é "melodrama" em "grand style", explorando o efeito infalível das grandes crises e choques históricos no palco. Muitas vezes, os versos recitados pelo ator pareciam feitos – ou foram realmente feitos – para aludir à atualidade política do dia; e então, o público burguês bateu palmas como se a representação fosse uma sessão na Câmara dos Deputados. Em países de liberdade constitucional ainda precária, como na península ibérica, os versos alusivos burlaram a censura, transformando o palco em tribuna.

Assim os liberais espanhóis exilados na França conheceram e entenderam o teatro de Hugo, Dumas père e Vigny, importando-o, depois, para a Espanha, onde a representação de *La conjuración de Venecia,* de Martínez de la Rosa[2067], em 23 de abril de 1834, teve o efeito de uma "bataille d'Hernani" espanhola. Seguiram-se as peças de García Gutiérrez[2068] e Hartzenbusch[2069]; mas as obras-primas do teatro romântico espanhol são as do Duque de Rivas[2070] e de Zorrilla[2071]. O *Bánkbán* do húngaro Katona[2072], embora algo semelhante, é anterior ao teatro de Hugo; é schilleriano. Mas na Itália assiste-se à transformação do teatro pré-romântico de Alfieri em teatro romântico, hugoniano. Foi mesmo um antigo alfieriano que realizou

essa transição: o grande patriota e republicano Niccolini[2073] tratou, em impressionantes tragédias históricas, de opressões estrangeiras ou levantes revolucionários em séculos passados, e os seus versos epigramáticos foram aplaudidos como alusões da maior atualidade. Depois da representação do *Giovanni da Procida* em Florença, quando o público aplaudira a expulsão dos franceses da Sicília no século XII, o embaixador da França mostrou-se aflito, mas o embaixador da Áustria o consolou: "L'adresse est à vous, mais la lettre est pour moi." Outro foco do teatro romântico era a Escandinávia.

Depois das tragédias fantásticas, já hugonianas, de Almquist, empregaram-se os efeitos melodramáticos dos franceses para dar mais interesse aos assuntos da história ou lenda nórdicas; assim fizeram os dramaturgos suecos, Johan Börjesson em *Erik XIV* (1846), considerado durante muito tempo como a maior tragédia da literatura sueca, e Frans Hedberg em *Broelloppet pa Ulfasa* (1865), imortalizado pelo acompanhamento musical de Grieg. Assim fizeram Björnson e Ibsen nas suas primeiras peças históricas; mas depois, os grandes dramaturgos noruegueses acompanharam a evolução do teatro parisiense, de Hugo através de Scribe a Augier e Dumas fils; isto é, à crítica social da burguesia pela própria burguesia.

O teatro romântico, de tipo hugoniano, dominou durante 20 anos os palcos da Europa. Hoje, esses dramalhões, com seus heróis que juram fidelidade à Pátria e dão tiros de revólver, com suas heroínas que se prostituem e desmaiam a toda hora – hoje, esse teatro seria impossível no palco moderno. No entanto, esse mesmo teatro romântico continua dominando, até hoje, um ramo especial dos nossos teatros: sobrevive na ópera de Verdi.

Giuseppe Verdi[2074] deve a libretos, tirados de dramas românticos, seus maiores sucessos: de peças de Hugo tiraram-se *Ernani* e *Rigoletto* (*Le roi s'amuse*); *Nabuco* e *Les Vêpres siliciennes* já tinham sido tratados por Niccolini; *Il Trovatore* é o *Trovador*, de García Gutiérrez; *La Forza del Destino* é o *Don Alvaro*, do Duque de Rivas. Verdi é o maior dramaturgo italiano do século XIX. O garibaldiano transformou os elementos democráticos do teatro romântico em patriotismo democrático italiano e em melodias que exprimem ânsias permanentes de toda a alma humana. Seus libretos, nos quais colaborou intensamente com os poetrastros Salvatore Cammarano e Francesco Piave, constituem um mundo de destinos românticos, em que Ernani e Rigoletto, Gilda e Azucena, Alvaro e Violeta,

Radamés e Aída passam por vitórias e sacrifícios, provas e renúncias, prazeres e fidelidade, erros e revelações, com o dueto de amor no centro e o desfecho trágico no fim. Basta comparar essas óperas com as do verismo – Mascagni, Leoncavallo, Puccini – para reconhecer o traço típico de Verdi: o alto idealismo. Esse idealismo levou-o a procurar verdade dramática maior em produções pré-românticas de Schiller (*I Masnadieri*, *Luisa Miller*, *Don Carlo*), e a encontrá-la em Shakespeare (*Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*). Mas também sacrificou a verdade dramática do realismo burguês: transformou a *Dame aux camélias* em *La Traviata*.

O romance-folhetim de Sue, gênero irremediavelmente prosaico, não teve a mesma sorte de sobreviver transfigurado; está hoje morto. Mas na época encontrou na Europa inteira o interesse mais entusiasmado; ofereceu oportunidade para combinar discussões políticas, intrigas dos jesuítas e maçons, efeitos do romance "gótico" e do romance policial, enfim, a exploração de novos ambientes que a literatura ignorara: os "bas-fonds" das grandes cidades. Os *Mystères de Paris* geraram em poucos anos uma infinidade de *Mistérios de Berlim*, *Mistérios de Amsterdam*, *Mistérios de Bruxelas*, *Petersburgo*, *Budapest*, *Hamburgo* e assim em diante. Repercussão enorme, da qual vestígios se encontram em romances de escritores tão imensamente diferentes como Reade, Dostoievski e Jókai. A Reade precedeu, aliás, Dickens; a Dostoievski, precedeu Alexei Veltman, autor dos primeiros romances russos que se passam na cidade; e o português Camilo Castelo Branco, autor dos *Mistérios de Lisboa* (1845). O romance "panorâmico" à maneira de Sue é uma transposição do romance histórico de Walter Scott para a atualidade social; em vez de panoramas pitorescos da vida em séculos passados, pintaram-se panoramas da vida subterrânea na sociedade moderna, agitada pelas transformações sociais. Do ponto de vista formal, esse gênero podia servir a tendências diferentes. A tendência podia quase desaparecer, em favor de um realismo razoável, como no sueco Blanche[2075], autor de excelentes farsas à maneira de Nestroy e contos muito divertidos da vida pequeno-burguesa de Estocolmo, de modo que foi considerado como humorista do "Biedermeier" sueco; só recentemente dá-se importância aos seus romances, vastos quadros realistas da modernização de uma sociedade provinciana. O romance de Sue só devia passar pelo

pessimismo à base biológica, darwinista, para desembocar no naturalismo pré-socialista de Zola.

Teatro hugoniano e romance "panorâmico" eram os gêneros que deram posição literária eminente a Karl Gutzkow[2076], por volta de 1850 considerado como o primeiro dos escritores alemães. As suas peças são indubitavelmente de grande habilidade técnica, seja uma comédia histórica sobre os começos do militarismo prussiano (*Zop und Schwert*), seja uma comédia sobre as lutas dos clericais contra a representação do *Tartuffe*, seja tragédia do livre-pensador *Uriel Acosta*, perseguido pelos judeus intolerantes de Amsterdam. Essas peças deviam o grande sucesso à tendência liberal e às alusões à atualidade, produzindo-se manifestações políticas na plateia. Contudo, Gutzkow não foi um Scribe, antes um dramaturgo autêntico, apenas corrompido pelos maus costumes da literatura tendenciosa. Havia nele um romântico, um discípulo de Jean Paul, do qual herdara o gosto de digressões científicas e humorísticas e a falta absoluta de cultura formal. Agradou-lhe, por isso, o gênero "panorâmico" de Sue: em romances de tamanho enorme descreveu a política reacionária na Alemanha (*Die Ritter vom Geiste*) e as intrigas dos jesuítas contra o liberalismo (*Der Zauberer von Rom*); romances que fizeram sensação e que hoje nem o especialista é capaz de ler até o fim, tão complicados são os enredos, tão confusa é a ideologia, tão ridículos os "horrores góticos" que acontecem na alta sociedade, tão frouxo o estilo, estilo de artigo político de jornal. Gutzkow era, no fundo, um jornalista.

"Jornalismo" seria a melhor definição, a mais lacônica, do movimento literário ao qual Gutzkow presidiu: "Das Junge Deutschland"[2077], a "Jovem Alemanha". Termo e conceito foram criados pela polícia do absolutismo: em 1835, o Conselho Federal dos príncipes alemães proibiu a divulgação de todos os escritos já publicados ou ainda a publicar de cinco autores da "escola literária, conhecida sob o nome de Jovem Alemanha". Tinham-se esquecido de incluir o nome de Börne, o mais perigoso de todos. Os dois primeiros nomes citados foram os de Heine – que tinha poucas relações com o movimento – e Gutzkow. As tendências do grupo aparecem com maior nitidez nos membros de importância secundária, o contista Theodor Mundt e o crítico Ludolf Wienbarg. Mundt era saint-simonista; no livro sensacional *Madonna* (1835) exigiu o amor livre, o "desenvolvimento

desenfreado da vida dos sentidos" – um libertino de jornal de província. Wienbarg, em *Aesthetische Feldzüge* (1834), combateu o romantismo, exigindo uma literatura realista e social, literatura da atualidade. Os "jovens alemães" – com exceção de Heine, que não quis ter nada com eles – não eram poetas; eram homens da prosa e do dia, jornalistas. Eram, todos eles, liberais, mas dum liberalismo estranhamente moderado, interessado só na condição social dos intelectuais e na liberdade da imprensa, no livre-pensamento e no amor livre. O quinto dos nomes citados naquele ucasse era o de Laube[2078], e este é o representante perfeito do tipo: jornalista liberal e *élégant* de salão, romancista "panorâmico", empreendendo a tarefa de pintar a situação política e social da Europa inteira (*Das junge Europa*); dramaturgo de habilidade consumada e sem ideias dramáticas, *virtuose* das alusões atuais e desfechos retumbantes. Laube acabou como conformista, diretor do Teatro Imperial de Viena, onde reuniu e dirigiu o melhor elenco de atores na história do teatro alemão.

Aos "Jungdeutschen" faltava a base filosófica da ação. Nem sempre era este o caso dos seus muitos imitadores no estrangeiro, entre os quais havia escritores tão importantes como o dinamarquês Goldschmidt e o checo Havliček. Goldschmidt[2079], na verdade, só é mais um dos jornalistas judeus de 1830, revolucionário antes da emancipação dos israelitas, e conservadores depois. Mas um Havliček[2080] reconheceu melhor os motivos da época em geral, estava informado pelo pensamento herderiano. Na Alemanha, as ideias de Herder constituíam a base do romantismo nacionalista; na Rússia, o fermento de um nacionalismo revolucionário. Assim evoluiu Bielinski[2081] do eslavofilismo herderiano para uma posição que correspondia na crítica literária ao realismo antirromântico dos "Jungdeutschen"; elogiou Gogol para acabar com o esteticismo poético de Puchkin, que lhe parecia aristocrático. Mas na política, ele se tornou muito mais radical, assumindo uma atitude próxima de Herzen. O caminho dos intelectuais da época, em geral, é o seguinte: da filosofia, através do jornalismo, à ação política. O instrumento dessa transformação era o "Junghegeltum", o "jovem hegelianismo". Na Rússia representa Bielinski o "jovem hegelianismo". Sua resposta fulminante à reacionária *Escolha da correspondência com amigos*, de Gogol, representa na Rússia o que foi na Inglaterra a conversão de Newman: o fim do romantismo russo.

Hegel[2082] colocou-se deliberadamente fora da literatura, escrevendo num estilo dificílimo e abstruso, tão grande era a sua confiança na força do pensamento puro. Mas tanto maior era a sua influência literária. Pode-se dizer que aquele estilo, permitindo as interpretações mais contraditórias, correspondia perfeitamente à ambiguidade do pensamento hegeliano. De Kant herdou Hegel o idealismo, quer dizer, a consideração do mundo como fenômeno espiritual. Mas o seu método de interpretação era outro que o de Kant e dos seus sucessores imediatos. Em vez de considerar o Universo como organização estática, definível nos termos da epistemologia matemático-lógica de Kant, Hegel adotou o historismo de Herder: o mundo é um processo dinâmico, revelando-se o Espírito através da evolução histórica. Neste sentido, a filosofia de Hegel é romântica, assim como a crítica de Herder e dos irmãos Schlegel; e não causa estranheza o fato de que Hegel fora, na mocidade, adepto entusiasmado da Revolução francesa. Hegel construiu, porém, o seu sistema, depois de 1815, em bases diferentes, para não perder-se no movimento perpétuo do heraclitismo: para interpretar o passado, colocou-se no ponto firme do estado presente das coisas; a atualidade apareceu como ponto final, definitivo, da evolução histórica. Nesse sentido, a filosofia de Hegel é conservadoríssima, capaz de servir aos desígnios da reação e do absolutismo político. Mas não foi possível eliminar a origem "movimentada" desse "ponto firme"; e para reconciliar conceitos tão opostos, inventou Hegel uma nova lógica na qual o princípio da contradição já não vigorava: o método dialético. A dialética hegeliana é princípio de um movimento infinito, cujo ponto final pode ser colocado no passado, no presente ou no futuro. Deste modo, existem três hegelianismos diferentes: o histórico, o absolutista e o dialético. O hegelianismo histórico continua vivo na "Geisteswissenschaft" de Dilthey e na estética de Croce; o hegelianismo absolutista continua vivo nos sistemas políticos do totalitarismo, sobretudo no fascismo, mas também em vários sistemas de política conservadora; o hegelianismo dialético continua vivo no marxismo. O hegelianismo, em suma, é a forma na qual o mundo moderno recebeu e aceitou o historismo romântico, após de ter-se abolido o romantismo.

O hegelianismo romântico acabou, abandonado pelo próprio mestre, com a queda de Napoleão e o advento da Restauração monárquica. Desde então, a filosofia de Hegel foi considerada como a base do absolutismo;

exigindo submissão política, mas não exigindo fé religiosa, o hegelianismo prestava ótimos serviços à monarquia prussiana, que se chamava "paritária" ou "neutra", não tomando conhecimento das diferenças religiosas entre seus súditos protestantes e católicos. Concedeu a liberdade das crenças e do pensamento em troca da renúncia à liberdade política. Era a filosofia das autoridades absolutas mas imparciais, a filosofia oficial da Prússia. Garantia um estado de coisas tipicamente alemão: absolutismo policial do Estado, coexistindo com liberdade ilimitada do pensamento. Fora da Universidade, a vida artificialmente idílica do "Biedermeier"; dentro da Universidade, o trabalho imperturbado dos grandes filósofos, filólogos, historiadores. Ainda muitos decênios mais tarde, a gente lembrava-se, com saudade, dessa "época halcyonica" da Universidade de Berlim. Mas então já tinham assistido à lenta dissociação do hegelianismo e ao seu fim numa grande crise ideológica e política[2083].

Hegel morreu em 1831. Não se encontrou sucessor digno. Os alunos preferiram o catedrático de Filosofia do Direito Eduard Gans, amigo de Heine. Mas Gans pertencia a um grupo que não foi visto com olhos benevolentes pelo Estado. Eram os "Junghegelianer", "jovens hegelianos". Estes consideraram o processo dialético como infinito: a Revolução de julho lhes tinha demonstrado que a História não acabara na Universidade de Berlim. Nesse mesmo sentido, o teólogo Ferdinand Christian Baur, em Tuebingen, analisou a história dos dogmas cristãos: e o seu companheiro David Friedrich Strauss[2084], num livro brilhante que fez sensação internacional, aplicou os mesmos princípios à crítica dos Evangelhos, transformando a vida de Jesus em "mito que fez história". Estava criada a teologia crítica do protestantismo alemão moderno, uma teologia "cristã" que, substituindo o Dogma pela História, devia tornar-se fatalmente teologia a-cristã e, enfim, anticristã.

Agora, o hegelianismo já não podia ser considerado como filosofia oficial da Prússia; os "jovens hegelianos" estavam suspeitos de participar da literatura do "Junges Deutschland" e da agitação política, cada vez mais viva na Alemanha inteira. Frederico Guilherme IV, rei da Prússia desde 1840, absolutista e cristão romântico, resolveu acabar com o hegelianismo. Em 1841, chamou o velho Schelling para ocupar a cátedra de Hegel. A luta entre Schelling e os "jovens hegelianos" berlinenses, um dos episódios mais

dramáticos e mais decisivos da história espiritual da Alemanha, terminou com a derrota completa do velho místico[2085].

Foi o fim da "época halcyonica". O "jovem hegelianismo" tornou-se cada vez mais agressivo. Um docente-livre da teologia, Bruno Bauer[2086], chegou à negação formal do cristianismo, voltando ao materialismo francês do século XVIII. Em Ludwig Feuerbach[2087], o materialismo identificou-se com o próprio humanismo, proclamando uma nova humanidade, verdadeiramente humana porque livre do Céu, que seria só o lugar ideal dos desejos personificados. Através da "Jovem Alemanha", cujos membros residiam como exilados na França, ideias francesas, o saint-simonismo e as utopias socialistas invadiram o "hegelianismo da esquerda". O órgão dessas relações franco-alemães eram os *Deutsch-Franzoesische Jahrbuecher*, fundados em 1842 pelo "jovem alemão" Arnold Ruge; mas no seio dessa revista rebentou a cisão do grupo. Bruno Bauer tornou-se cada vez mais radical em matéria teológica, chegando a negar a existência histórica de Jesus; mas – alemão típico, recusou-se a tirar conclusões em matéria política. Mais tarde, a sua atitude apolítica transformou-se em atitude reacionária: o anticristão acusou os judeus da fundação do cristianismo odiado, declarou-se antissemita; acabou como propagandista jornalístico de Bismarck, em cujo "Reich" viu realizado o "verdadeiro" socialismo. Bauer não quisera dar o passo decisivo do pensamento à ação. Atacou-o por isso, e deu esse passo um outro "jovem hegeliano", Karl Marx[2088].

"Os filósofos só interpretaram o mundo de maneiras diferentes; mas é preciso transformá-lo", dizia Marx, em 1845, nas *Thesen ueber Feuerbach*. Quer dizer, a Filosofia tornou-se ação. Para esse fim, o substrato ideal da dialética de Hegel foi substituído por um substrato material; mas não foi o materialismo de Feuerbach que prestou esse serviço, e sim o materialismo dos economistas do capitalismo inglês, cujas consequências sociais se revelaram ao mesmo tempo em *A situação do operariado na Inglaterra* (1840), de Friedrich Engels. A dialética, aplicada à história social, revelou a lei da evolução histórica: a luta de classes. E a utopia dos socialistas franceses transformou-se em consequência fatal da história do capitalismo. Em 1847, Marx e Engels já tinham elaborado o "socialismo científico" do *Kommunistisches Manifest*.

O papel histórico do marxismo pertence, porém, a épocas posteriores: a sua participação nas revoluções de 1848 e 1849 foi modesta. A pequena burguesia contentou-se com os *slogans* da burguesia liberal; e o operariado correu atrás dos utopistas. As classes separaram-se lentamente, adquirindo só pouco a pouco a consciência das suas condições diferentes; e isso também se reflete na evolução da poesia política, então o gênero mais cultivado na literatura alemã. Anastasius Grün[2089], pseudônimo de um alto aristocrata austríaco, fez sensação pelo seu liberalismo: um conde, falando assim no país do absolutismo mais petrificado, causou estranheza e júbilo. Brün era um poeta espirituoso e fino, até fino demais; nenhuma das suas poesias chegou até o povo. A pequena burguesia de 1848 entusiasmara-se com a eloquencia hugoniana de Freiligrath[2090], para esquecê-la logo depois, nos anos da desilusão. Até o socialismo, se bem um socialismo idealista, chegou só o intelectual-boêmio Herwegh[2091], "o rouxinol de ferro", conforme o apelido que Heine lhe deu. Só ele opôs-se conscientemente ao idealismo apolítico, convidando com ironia mordaz a nação alemã a dormir, "porque tendes o Goethe e Schiller!" Tinha um poder extraordinário de criar fórmulas, como a de "transformar em gládios as cruzes dos cemitérios" do passado:

> "Reisst die Kreuze aus der Erden,
> Alle sollen Schwerter werden…";

muito depois da tempestade escreveu a *Arbeiter-Marseillaise*, a marcha dos socialistas de Lassalle, e o poema *1848*, lembrança cheia de furor e poder de evocação. Herwegh foi notável poeta lírico; a crítica reacionária chamou-lhe "grande poeta, estragado pela política", quer dizer, "estragado" porque Herwegh não se reconciliou com Bismarck e o "Reich" reacionário de 1870. As suas poesias continuaram a viver, por assim dizer, fora da literatura, cantadas nas festas dos proletários socialistas e eliminadas das antologias escolares.

A essa evolução da poesia política alemã corresponde na França a transição de Béranger, "chansonnier" do liberalismo, aos autênticos poetas-

operários, dos quais Pierre Dupont[2092] se tornou famoso. O ideal da sua "Muse populaire" é utopista:

"Voici la fin de la misère,
Mangeurs de pain noir, buveurs d'eau!"

"Voici" foi, porém, o massacre dos operários parisienses em julho de 1848 e, depois, a ditadura de Napoleão III. "Voici", isto foi o resultado do utopismo pequeno-burguês, do qual o anarquismo de Proudhon[2093] é a expressão mais completa – este um escritor nada confuso, e pensador penetrante; mas os seus discípulos foram coerentes, aliando-se ao Segundo Império, ao cesarismo pequeno-burguês.

O romantismo francês acabou em 1848. Os românticos dispersaram-se[2094]: Lamartine vencido, Musset quebrado, Hugo exilado, Sainte-Beuve aliado aos novos donos da França. O romantismo acabou assim como começara: acompanhando grandes acontecimentos políticos.

Fim do Romantismo. Os fatos são inegáveis: a conversão de Newman; o ataque de Kierkegaard contra os românticos na filosofia e na Igreja; a carta de Bielinski, denunciando o reacionarismo de Gogol; a revolução de fevereiro de 1848 em Paris; e o *Manifesto comunista*. Tudo isso dentro dos poucos anos entre 1845 e 1855. Foi o fim do romantismo.

2018 F. L. Lucas: *The Decline and Fall of the Romantic Ideal.* Cambridge, 1936.
J. Heath-Stubbs: *The Darkling Plain.* London, 1950.

2019 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1862.

2020 George Darley, 1795-1846.
Nepenthe (1835); *Poems* (1890).
C. C. Abbott: *The Life and Letters of George Darley, Poet and Critic.* Oxford, 1928.

2021 Thomas Hood, 1790-1845.
Odes and Addresses to Great People (1825); *Whims and Oddities* (1826-1827); *The Plea of the Midsummer Fairies, Hero and Leander, Lycus the Centaur and Other Poems* (1827); *The Dream of Eugene Aram* (1829).

W. Jerrold: *Thomas Hood. His Life and Times.* London, 1907.
J. H. Swann: "The Serious Poems of Thomas Hood". (In: *Manchester Quarterly,* LI, 1925.)

2022 Thomas Love Peacock, 1785-1866.
Headlong Hall (1816); *Nightmare Abbey* (1818); *The Misfortunes of Elfin* (1829); *The Crotched Castle* (1831).
A. Van Doren: *The Life of Thomas Love Peacock.* London, 1911.
G. Saintsbury: "Thomas Love Peacock". (In: *Collected Essays and Papers,* vol. II. London, 1923.)
J. B. Priestley: *Thomas Love Peacock.* London, 1927.
J. J. Mayroux: *Thomas Love Peacock, un épicurien anglais.* Paris, 1933.
O. W. Campbell: *Thomas Love Peacock.* London, 1953.

2023 William Hazlitt, 1778-1830.
Characters of Shakespeare's Plays (1817); *The Round Table* (1817); *Lectures on the English Poets* (1818); *Lectures on the English Comic Writers* (1819); *Political Essays* (1819); *Lectures on the Dramatic Literature of the Reign of Queen Elizabeth* (1820); *Table Talk* (1821-1825); *The Spirit of the Age* (1825); *The Plain Speaker* (1826); *The life of Napoleon Bonaparte* (1828-1830).
A. Birrell: *William Hazlitt.* London, 1902.
P. P. Howe: *The Life of William Hazlitt.* 2.ª ed. London, 1928.
C. M. Maclean: *Born under Saturn. A Biography of William Hazllit.* London, 1943.

2024 Jeremy Bentham, 1748-1832.
A Fragment on Government (1776; nova ed. 1822).
C. M. Atkinson: *Jeremy Bentham.* London, 1905.

2025 John Stuart Mill, 1806-1873.
A System of Logic, ratiocinative and inductive (1843); *Principles of Political Economy* (1848); *On Liberty* (1859); *Utilitarianism* (1863); *On the Subjection of Women* (1869); *Autobiography* (1873).
S. Saenger: *John Stuart Mill.* London, 1901.

2026 Elizabeth Barrett Browning, 1806-1861.
Poems (1844); *Sonnets from the Portuguese* (1850); *Casa Guidi Windows* (1851); *Aurora Leigh* (1856); *Poems before Congress* (1860).
G. M. Merlette: *La vie et les oeuvres d'Elizabeth Barrett Browning.* Paris, 1905.
L. S. Boas: *Elizabeth Barrett Browning.* New York, 1930.
D. Hewlett: *Elizabeth Barrett Browning. A Life.* London, 1952.

2027 Charles Reade, 1814-1884.
It Is Never Too Late to Mend (1856); *The Cloister and the Hearth* (1861); *Hard Cash* (1863); *Griffith Gaunt, or Jealousy* (1867); *A Terrible Temptation* (1871); etc.

M. Elwin: *Charles Reade, a Biography.* London, 1931.
A. M. Turner: *The Making of The Cloister and The Hearth.* Chicago, 1938.
L. Rives: *Charles Reade, sa vie, ses romans.* Toulouse, 1940.

2028 Charlotte Brontë, 1816-1855.
Jane Eyre (1847); *Shirley* (1849); *Villette* (1853); *The Professor* (1857).
M. Sinclair: *The Three Brontës,* 2.ª ed. London, 1914.
E. F. Benson: *Charlotte Brontë.* London, 1932.
T. J. Wise e J. A. Symington: *The Brontës.* 4 vols., Oxford, 1932.
D. Cecil: *Early Victorian Novelists.* London, 1934.
Ph. E. Bentley: *The Brontës.* London, 1948.
L. Hinkley: *The Brontës.* London, 1948.
L. e E. M. Hanson: *The Four Brontës.* Oxford, 1949.

2029 Emilly Brontë, 1818-1848.
Wuthering Heights (1847).
C. P. Sanger: *The Structure of "Wuthering Heights".* London, 1926.
Ch. Simpson: *Emily Brontë.* London, 1929.
T. J. Wise e J. A. Symington: *The Brontës.* 4 vols. Oxford, 1932.
D. Cecil: *Early Victorian Novelists.* London, 1934.
F. S. Dry: *The Sources of "Wuthering Heights".* Cambridge, 1937.
F. E. Ratchford: *The Brontës Web of Childhood.* New York, 1941.
M. Spark e D. Stanford: *Emily Brontë; Her Life and Work.* London, 1953.

2030 John Clare, 1793-1864.
Poems Descriptive of Rural Life and Scenery (1820); *The Shepherd's Calendar* (1827).
Edição por J. W. Tibble, 2 vols., London, 1935; edição dos poemas escritos no manicômio por G. Grigson. London, 1949.
J. W. e A. Tibble: *John Clare. A Life.* London, 1932 (2ª edição, 1956).
J. M. Murry: *John Clare and Other Studies.* London, 1951.

2031 Elizabeth Cleghorn Gaskell, 1810-1865.
Romances: *Mary Barton* (1848); *Ruth* (1853); *Cranford* (1853); *North and South* (1855); *Sylvia's Lovers* (1863).
Contos: *Libbie Marsh's Tree Eras* (1850); *The Grey Woman and Other Tales* (1865); *Cousin Phyllis and Other Tales* (1865).
Biografia: *The Life of Charlotte Brontë* (1857).
J. J. Van Dullemen: *Mrs. Gaskell, Novelist and Biographer.* Amsterdam, 1924.
A. Stanton Whitfield: *Mrs. Gaskell. Her Life and Work.* London, 1929.
G. W. Sanders: *Elizabeth Gaskell.* New Haven, 1930.
I. French: *Mrs. Gaskell.* London, 1949.
A. B. Hopkins: *Elizabeth Gaskell. Her Life and Work.* London, 1952.

2032 J. L. e B. Hammond: *The Age of the Chartists.* London, 1930.

2033 Thomas Carlyle, 1795-1881.
Sartor Resartus (1836); *The French Revolution* (1837); *Chartism* (1839); *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841); *Past and Present* (1843); *Oliver Cromwell's Letters and Speeches* (1845); *Latter-Day Pamphlets* (1850); *History of Frederick II of Prússia, called the Great* (1858-1865).
L. Cazamian: *Carlyle.* Paris, 1913.
D. A. Wilson: *Life of Carlyle.* 6 vols. London, 1923-1934.
E. C. Neff: *Carlyle.* London, 1932.
V. Basch: *Carlyle.* Paris, 1938.
J. Symons: *Thomas Carlyle. The Life and Ideas of a Prophet.* London, 1952.

2034 Benjamin Disraeli, Earl of Beaconsfield, 1804-1881.
Coningsby (1844); *Sybil* (1845); *Tancred* (1847); *Lothair* (1870); *Endymion* (1880).
M. E. Speare: *The Political Novel.* New York, 1924.
D. L. Murray: *Disraeli.* London, 1927.

2035 V. F. Storr: *The Development of English Theology in the Nineteenth Century, 1800-1860.* London, 1913

2036 C. E. Raven: *Christian Socialism, 1848-1854.* London, 1920.

2037 Charles Kingsley, 1819-1875.
Yeast (1848); *Alton Locke* (1850); *Tracts by Christian Socialists* (1851); *Hypatia* (1853); *Westward Ho!* (1855); etc., etc.
W. H. Brown: *Charles Kingsley,* Manchester, 1924.
U. Pope-Hennessy: *Canon Charles Kingsley.* London, 1949.

2038 P. Thureau-Dangin: *La renaissance catholique en Angleterre au XIXe siècle.* 2.ª ed., 3 vols., Paris, 1912.
W. Ward: *The Oxford Movement.* London, 1913.
W. L. Knox: *The Catholic Movement in the Church of England.* London, 1923.

2039 John Keble, 1792-1866.
The Christian Year (1827); *Tracts for the Times* (com J. H. Newman e E. B. Pusey, 1833-1841).
E. F. L. Wood Viscount Halifax: *John Keble.* London, 1909.

2040 John Henry Newman, 1801-1890.
The Arians of the Fourth Century (1853); *Parochial and Plain Sermons* (1834-1843); *Tracts for the Times* (com J. Keble e E. B. Pusey, 1833-1841); *Oxford University Sermons* (1843); *An Essay on the Development of Christian Doctrine* (1845); *The Idea of a University* (1852); *Apologia pro Vita Sua* (1864); *Essay in Aid of a Grammar of Assent* (1870).

H. Bremond: *Newman.* 2 vols. Paris, 1905-1906.
Ch. Sarolea: *John Henry Newman.* Edinburg, 1908.
J. J. Reilly: *Newman as a Man of Letters.* New York, 1925.
W. P. Ward: *The Life of Cardinal Newman.* 3ª ed. 2 vols. London, 1927.
J. Lewis May: *Cardinal Newman.* London, 1929 (2ª edição, 1945).
J. E. Ross: *John Henry Newman. Anglican Minister, Catholic Priest, Roman Cardinal.* London, 1933.
S. Dark: *Newman.* London, 1934.
I. F. Cronin: *Cardinal Newman. His Theory of Knowledge.* Washington, 1935.
Ch. F. Harrold: *John Henry Newman. An Expository and Critical Study of his Mind, Thought, and Art.* New York, 1945.

2041 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1878.

2042 Cf. "Origens do romantismo", nota 1698.

2043 Cf. "Origens do romantismo", nota 1699.

2044 Antoine Frédéric Ozanam, 1813-1853.
Dante et la philosophie catholique au XIIIe siècle (1839); *Les poètes franciscains en Italie au XIIIe siècle* (1852).
G. Goyau: *Ozanam.* 2ª ed. Paris, 1931.
F. Méjecaze: *Ozanam et les lettres.* Paris, 1932.

2045 François Guizot, 1787-1874.
Histoire de la révolution d'Angleterre (1826, 1854, 1856); *Histoire de la civilisation en France* (1830); *Shakespeare et son temps* (1852); etc.
J. Bardoux: *Guizot.* Paris, 1894.

2046 Adolphe Thiers, 1797-1877.
Histoire de la révolution française (1823-1827); *Histoire du Consulat et de l'Empire* (1845-1855).
P. de Rémusat: *Thiers.* Paris, 1890.
G. Lecomte: *Thiers.* Paris, 1933.

2047 Cf. "O último classicismo", nota 1613.

2048 A. de Faucigny-Lucinge: *Rachel et son temps.* Paris, 1910.

2049 Eugène Scribe, 1791-1861.
Bertrand et Raton (1833); *La camaraderie* (1837); *Le verre d'eau* (1840); *Une chaîne* (1841); *Adrienne Lecouvreur* (com Ernest Legouvé; 1849); *La bataille des dames* (com Legouvé; 1851); etc.

N. C. Arvin: *Eugène Scribe and the French Theatre.* Cambridge, Mass., 1924.

2050 Théophile Gautier, 1811-1872. (Cf. "Romantismos em oposição", nota 2129, e "Literatura burguesa", nota 2129).

Poésies (1830); *Albertus ou l'âme et le péché* (1833); *Les Jeune-France* (1833); *Mlle. de Maupin* (1835-1836); *La comédie de la mort* (1838); *España* (1845); *Emaux et Camées* (1852); *Le Capitaine Fracasse* (1863); *Poésies nouvelles* (1863); *Histoire du romantisme* (1874); etc.

Edição crítica de *Emaux et Camées* por V. Pommier e G. Matoré, Paris, 1947.

Ch. Spoelberch de Lovenjoul: *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier.* 2 vols., Paris, 1887.

Max. du Camp: *Théophile Gautier.* Paris, 1890.

A. Boschot: *Théophile Gautier.* Paris, 1933.

L. Larguier: *Théophile Gautier.* Paris, 1948.

V. Tild: *Gautier et ses amis.* Paris, 1951.

2051 M.-L. Pailleron: *François Buloz et ses amis.* (Vol. I: *La vie littéraire sous Louis-Philippe.* Paris, 1914; vol. II: *La Revue des Deux Mondes et la Comédie Française.* Paris, 1920; vol. III: *Les derniers romantiques.* Paris, 1923.)

2052 Charles-Augustin Sainte-Beuve, 1804-1869.

Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle (1827-1828); *Poésies de Joseph Delorme* (1829); *Volupté* (1834); *Histoire de Port-Royal* (1840-1848); *Portraits littéraires* (1844); *Portraits de femmes* (1844); *Portraits Contemporains* (1846); *Causeries du Lundi* (1851-1862); *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (1861); *Nouveaux Lundis* (1863-1870); *Mes Poisons* (publ. por V. Giraud, 1926).

L.-F. Choisy: *Sainte-Beuve, l'homme et le poète.* Paris, 1921.

G. Michaut: *Sainte-Beuve.* Paris, 1921.

A. Bellessort: *Sainte-Beuve et le XIXe siècle.* Paris, 1927.

W. F. Geise: *Sainte-Beuve.* Madison, 1931.

A. Billy: *Sainte-Beuve, sa vie et son temps.* 2 vols., Paris, 1952.

2053 Eugène Sue, 1804-1857.

Les Mystères de Paris (1842-1843); *Le Juif errant* (1845); *Les Mystères du Peuple ou Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges* (1849-1857).

P. Ginistry: *Eugène Sue.* Paris, 1929.

N. Atkinson: *Eugène Sue et le roman feuilleton.* Paris, 1930.

J.-L. Bory: *Eugène Sue, le roi du roman populaire.* Paris, 1962.

2054 H. H. Houben: *Jungdeutscher Sturm und Drang.* Leipzig, 1911.

2055 Christian Dietrich Grabbe, 1801-1836.

Herzog Theodor von Gothland (1822); *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedentung* (1822); *Don Juan und Faust* (1829); *Barbarosa* (1829); *Heinrich VI* (1830); *Napoleon oder die hundert Tage* (1831); *Hannibal* (1835); *Die Hermannsschlacht* (publ. 1838).
A. Ploch: *Grabbes Stellung in der deutschen Literatur.* Leipzig, 1905.
O. Nieten: *Grabbe, sein Leben und seine Werke.* Dortmund, 1908.
F. J. Schneider: *Christian Dietrich Grabbe. Persönlichkeit und Werk.* Muenchen, 1934.
E. Dickmann: *Christian Dietrich Grabbe. Der Wesengehalt seiner Dichtung.* Deltmold, 1936.

2056 Georg Büchner, 1813-1837.
Der hessische Landbote (1834); *Dantons Tod* (1835); *Leonce und Lena* (publ. 1850); *Woyzeck* (publ. 1879).
Edições por P. Landau, 2 vols., Berlin, 1909, e por F. Bergemann, Leipzig, 1922.
H. Lipmann: *Büchner und die Romantik,* Berlin, 1923.
A. Zweig: *Lessing, Kleist, Büchner.* Berlin, 1925.
A. Pfeiffer: *Georg Büchner. Vom Wesen der Geschichte, des Daemonischen und Dramatischen.* Frankfurt, 1934.
Hans Mayer: *Georg Büchner und seine Zeit.* 2.ª edição. Wiesbaden, 1946.
K. Vietor: *Georg Büchner. Die Tragoedie des heldischen Pessimismus.* 2.ª edição. Bern, 1949.
A. H. J. Knight: *Georg Büchner.* Oxford, 1952.
G. Lukacs: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.* Berlin, 1952.
G. Dolfin: *Il teatro di Georg Büchner.* Milano, 1962.
G. Baumann: *Georg Büchner.* 2.ª ed. Goettingen, 1976.

2057 Louis Börne, 1786-1837.
Die Wage (1821); *Briefe aus Paris* (1830-1833); etc.
G. Brandes: *Börne und Heine.* 2.ª ed. Muenchen, 1898.
L. Marcuse: *Das Leben Ludwig Börnes.* Leipzig, 1929.
W. Humm: *Börne als Journalist.* Zuerich, 1937.

2058 Harry Heine, 1797-1856.
Gedichte (1822); *Lyrisches Intermezzo* (1823); *Harzreise* (1826); *Buch der Lieder* (1827); *Reisebilder II (Nordsee, Das Buch Le Grand;* 1827); *Reisebilder III (Italien;* 1830); *Französische Zustaende* (1833); *Die romantische Schule* (1833); *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834); *Der Salon* (1835-1840); *Ueber Ludwig Börne* (1840); *Atta Troll* (1843); *Deutschland, ein Wintermärchen* (1844); *Neue Gedichte* (1844); *Romancero* (1851); *Neueste Gedichte* (1853-1854).
J. Legras: *Henri Heine poète.* Paris, 1897.
H. Lichtenberger: *Heine penseur.* Paris, 1905.
G. Wendel: *Heine.* Berlin, 1916.
K. Krauss: “Heine und die Folgen”. (In: *Untergang der Welt durch Schwarze Magie,* Wein, 1922.)
R. Bottacchiari: *Heine.* Torino, 1927.

K. Sternberg: *Heines geistige Gestalt und Welt.* Berlin, 1929.
A. G. Atkins: *Heine.* London, 1929.
G. Bianquis: *Harry Heine. L'homme et l'oeuvre.* Paris, 1948.
F. Hirth: *Harry Heine. Bausteine zu seiner Biographie.* Mainz, 1950.
B. Fairley: *Harry Heine. An interpretation.* Oxford, 1954.
K. Weinberg: *Harry Heine, romantique défroqué, héraut du symbolisme français.* New Haven, 1954.
W. Rose: *Harry Heine. Two Studies of his Thought und Feeling.* Oxford, 1956.
E. M. Butler: *Harry Heine.* London, 1956.
G. I. Sammos: *Heine, the elusive, poet.* New Haven, 1969.

2059 Emanuel Geibel, 1815-1884.
Cf. "Literatura burguesa", nota 2163.
Juniuslieder (1847); *Neue Gedichte* (1857), etc.
K. Th. Gaedertz: *Emanuel Geibel.* Leipzig, 1897.

2060 Olindo Guerrini, 1845-1916.
Postuma (sob o pseudônimo Lorenzo Stecchetti; 1877).
B. Croce: "Olinto Guerrini". (In: *La Letteratura della Nuova Italia,* vol. II. 3.ª ed. Bari, 1929.)

2061 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1783.

2062 J. Ramón Medina: *Juan Antonio Pérez Bonalde.* Caracas, 1954.

2063 Ramón de Campoamor, 1817-1891.
Dolores (1846); *Pequeños poemas* (1872-1874); *Humoradas* (1886-1888).
A. González Blanco: *Campoamor, biografía y estudio crítico.* Madrid, 1912.
V. Gaos: *La poética de Campoamor.* Madrid, 1955.

2064 Semen Jakovlevitch Nadson, 1862-1887.
Poesias (1885; 15.ª edição, 1897).
V. Tcherevski: *Nadson, sua vida e sua poesia.* Kasan, 1895.

2065 Aasmund Olavsson Vinje, 1818-1870.
Ferdaminni fraa Sumaren (1860-1861); *Storegut* (1866); *Blandkorn* (1867); etc.
V. Vislie: *A. O. Vinje.* Bergen, 1890.
A Bergsgard: *Aasmund Vinje.* Oslo, 1940.

2066 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1881.

2067 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1724.

2068 Cf. “Romantismos de evasão”, nota 1725.

2069 Cf. “Romantismos de evasão”, nota 1726.

2070 Cf. “Romantismos de evasão”, nota 1720.

2071 Cf. “Romantismos de evasão”, nota 1727.

2072 Cf. “Romantismos em oposição”, nota 1744.

2073 Giovan Battista Niccolini, 1782-1861.
Nabucco (1816); *Foscarini* (1827); *Giovanni da Procida* (1830); *Ludovico Sforza* (1834); *Arnaldo da Brescia* (1843).
T. Borgomaneri: *Il romanticismo nel teatro di Giovan Battista Niccolini.* Milano, 1925.

2074 Giuseppe Verdi, 1813-1901.
Nabucco (1842); *Ernani* (1844); *Macbeth* (1847); *I Masnadieri* (1847); *Luisa Miller* (1849); *Rigoletto* (1851); *Il Trovatore* (1853); *La Traviata* (1853); *Les Vêpres siciliennes* (1855); *La forza del destino* (1862); *Don Carlo* (1867); *Aida* (1871); *Otello* (1887); *Falstaff* (1893).
A. Weissmann: *Verdi.* Stuttgart, 1922.
F. Toye: *Giuseppe Verdi, his Life and Works.* London, 1931.
M. Mila: *Il melodramma di Verdi.* Bari, 1933.
Fr. Abbiati: *Giuseppe Verdi.* 4 vols. Milano, 1959.

2075 August Blanche, 1811-1868.
Taflor och beraettelser Stockholmslifvet (1845); *Sonen af soeder och nord* (1851); etc.
M. Lamm: *August Blanche som Stockholmsskildrare.* 2.ª edição. Stockholm, 1950.

2076 Karl Gutzkow, 1811-1878.
Teatro: *Richard Savage* (1838); *Zopf und Schwert* (1843); *Uriel Acosta* (1847); *Das Urbilde des Tartuffe* (1847); *Der Königslieutenant* (1849);
Romances: *Wally, die Zweiflerin* (1835); *Die Ritter vom Geiste* (1850-1852); *Der Zauberer von Rom* (1858-1861); etc.
H. H. Houben: *Studien über die Dramen Gutzkows.* Berlin, 1899.
J. Dresch: *Gutzkow et la Jeune Allemagne.* Paris, 1904.
E. Metis: *Gutzkow als Dramatiker.* Breslau, 1915.

2077 G. Brandes: *Det unge Tyskland. (Hovedstroemninger i det 19 de Aarhundrededs Literatur.* Vol V. 6.ª ed. Kjoebenhavn, 1924.) (Tradução alemã, Leipzig, 1891; tradução inglesa, London, 1924.)
J. Proelss: *Das junge Deutschland.* Stuttgart, 1892.

E. M. Butler: *The Saint-Simonian Religion in Germany; a Study of the Young German Movement.* Cambridge, 1926.

2078 Heinrich Laube, 1806-1884.
Das junge Europa (1833-1837); *Der Deutsche Krieg* (1865-1866); *Struensee* (1847); *Die Karlsschüler* (1874); *Graf Essex* (1856); etc.

2079 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1877.

2080 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1881.

2081 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1882.

2082 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831.
Phaenomenologie des Geistes (1807); *Wissenschaft der Logik* (1812-1816); *Encyclopaedie der philosophischen Wissenschaften* (1817); *Grundlegung einer Philosophie des Rechts* (1820) etc.
W. Dilthey: *Jugendgeschichte Hegels.* 1907. (2.ª ed., Berlin, 1925.)
B. Croce: *Saggio sullo Hegel.* Bari, 1913.
H. Glockner: *Hegel.* Stuttgart, 1929.
J. Schubert: *Goethe und Hegel.* Leipzig, 1933.
J. Hyppolite: *Genèse et structure de la "Phénoménologie de l'Esprit" de Hegel.* Paris, 1940.
B. Teyssèdre: *L'Esthètique de Hegel.* 2.ª ed. Paris, 1951.

2083 K. Loewith: *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionaere Bruch im Denken des 19 Jahrhunderts.* 2.ª edição. Zuerich, 1949.

2084 David Friedrich Strauss, 1808-1874.
Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet (1835); *Die christliche Glaubenslehre* (1840-1841); etc.
Th. Ziegler: *David Friedrich Strauss.* 2 vols., Strasbourg, 1908.

2085 K. G. Wendriner: *Schellings letzte Jahre,* Zuerich, 1934.

2086 Bruno Bauer, 1809-1882.
Kritik der evangelischen Geschichte der Synoptiker (1841); *Das entdeckte Christentum* (1843); *Die Judenfrage* (1843); *Kritik der Evangelien* (1850-1851); *Christus und die Caesaren* (1877); *Disraelis romantischer und Bismarcks sozialistischer Imperialismus* (1882).
A. Barnikol: *Das Entdeckte Christentum im Vormaerz.* Jena, 1927.

2087 Ludwig Feuerbach, 1804-1872.

Das Wesen des Christentums (1841); etc.
W. Bolin: *Ludwig Feuerbach.* Leipzig, 1904.
A. Lévy: *La philosophie de Feuerbach et son influence sur la littérature allemande.* Paris, 1904.

2088 Karl Marx, 1818-1883.
Die Heilige Familie (1844); *Le Misère de la Philosophie* (1847); *Das Kommunistische Manifest* (1847); *Lohnarbeit und Kapital* (1849); *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte* (1852); *Das Kapital,* vol. I (1867); etc.
F. Mehring: *Karl Marx. Geschichte seines Lebens.* Leipzig, 1919. (Trad. ingl., 2.ª ed., New York, 1936.)
O. Raizanov: *Karl Marx and Friedrich Engels.* New York, 1926.
A. Cornu: *Karl Marx, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1934.
H. C. Desroches: *Signification du marxisme.* Paris, 1950. (Apêndice: *Initiation bibliographique à l'oeuvre de Marx et d'Engels*.)
H. Gemkow: *Karl Marx.* Berlin, 1967.

2089 Anastasius Grün (pseud. de Graf Anton Alexander von Auersperg), 1806-1876.
Spaziergänge eines Wiener Poeten (1831); *Schutt* (1835).
J. Schlossar: *Anastasius Grün, sein Leben und Schaffen.* Wien, 1907.

2090 Cf. "Romantismos em oposição", nota 1782.

2091 Georg Herwegh, 1817-1875.
Gedichte eines Lebendigen (1841-1844); *Neue Gedichte* (1877).
V. Fleury: *Le poéte Georg Herwegh.* Paris, 1911.

2092 Pierre Dupont, 1821-1870.
La Muse populaire (1851); *Chants et Chansons* (1851-1854).
P. A. Trillat: "Les dernières années de Pierre Dupont. Jugement et portée de son oeuvre". (In: *Revue d'Histoire Literaire de la France.* 1915.)

2093 Pierre-Joseph Proudhon, 1809-1865.
Principes d'organisation politique (1843); *Système des contradictions économiques* (1846); *Les Confessions d'un révolutionnaire* (1849); *Philosophie du progrès* (1853); etc.
A. Bouglé: *La sociologie de Proudhon.* Paris, 1911.
C. Dolléans: *Proudhon.* Paris, 1948.

2094 P. Moreau: "Les écrivains après". (In: *Le Romantisme.* Paris, 1932.)

PARTE VIII

A ÉPOCA DA CLASSE MÉDIA

Capítulo I

LITERATURA BURGUESA

NO DIA 2 DE AGOSTO DE 1830, Eckermann anotou no seu diário: "Hoje chegou em Weimar a notícia da Revolução de Julho, e todo mundo se assustou. Na tarde, visitei Goethe. – 'Que pensa desse grande movimento?', perguntei.

"Dizia ele logo: - 'O vulcão explodiu, tudo está ardendo, não haverá mais negociações atrás de portas fechadas.' – 'É terrível – respondi – mas não era possível esperar outra coisa, nessa situação e com esse ministério, senão a expulsão da família real.' – 'Não me parece ter entendido bem, meu caro amigo – dizia Goethe – não falei absolutamente daquela gente. Trata-se de coisas muito mais importantes. Falo da briga científica entre Cuvier e Geoffroy de Saint-Hilaire, na última sessão da Academia.'"

Cuvier acreditava na permanência dos tipos, criados por Deus, dentro do reino animal, enquanto Geoffroy de Saint-Hilaire defendeu a variabilidade e evolução desses tipos, antecipando ideias de Darwin; e essa discussão zoológica parecia a Goethe mais importante do que a luta pela liberdade política da nação francesa. Do ponto de vista da época, Goethe estava profundamente errado. A Revolução de Julho é um dos acontecimentos mais importantes da história moderna, talvez de maiores repercussões do que qualquer revolução anterior: a Revolução de 1789 significara a emancipação econômica da burguesia, que agora, em 1830, também se apoderou do poder político, removendo os últimos obstáculos da evolução capitalista

da economia. Goethe, homem de outra época, não pôde ter compreendido isso; e explica-se assim a polêmica hostil da qual ele se tornou alvo: os intelectuais alemães, Börne na frente, denunciaram-lhe a “indiferença olímpica”, a hostilidade quase aberta com respeito aos mais altos ideais da democracia e da humanidade. Os homens lutaram pela liberdade; e Goethe teimava em achar isso sem importância considerando mais importante a solução de certos problemas da zoologia. Pensando, porém, *sub specie aeternitatis*, como o seu mestre Spinoza, Goethe tinha razão. Os progressos da biologia revelaram-se mais importantes do que a Revolução de Julho. Geoffroy de Saint-Hilaire preparou o advento do darwinismo; as “ciências do espírito” do romantismo – as ciências históricas – perderam a primazia em favor das ciências naturais. A história dos homens foi substituída, nas preferências da época, pela história das espécies zoológicas; e desse fato decorreram graves consequências morais. A filosofia do historismo, a de Hegel, desapareceu do teatro europeu. Entre 1850 e 1860 começou, enfim, o reconhecimento público de Schopenhauer, pensador anti-histórico, que podia impunemente insultar a memória de Hegel sem encontrar oposição séria; por volta de 1860, os grandes cientistas, os físicos, químicos, biólogos, já fizeram questão de ignorar as “arbitrariedades” do filósofo “idealista”. Em 1870, já não havia nenhum hegeliano entre os catedráticos de filosofia nas Universidades alemãs; e os poucos hegelianos no estrangeiro – Vera e Spaventa na Itália, Caird e Thomas Hill Green na Inglaterra – eram considerados como esquisitões. O ostracismo de Hegel estendeu-se ao seu discípulo mais devotado e mais antagônico, a Marx. A ciência das Universidades burguesas não devia e nem podia tomar conhecimento de uma doutrina profundamente ligada ao hegelianismo e em parte codificada na terminologia do mestre de Berlim, como era o marxismo. O desconhecimento do marxismo pela burguesia correspondia à divulgação muito limitada do marxismo no próprio proletariado, incapaz de abraçar o socialismo científico porque ainda não tinha consciência de classe. As reações proletárias contra o domínio da burguesia ainda eram tão desordenadas como a Comuna de Paris em 1870 e o anarquismo bakunista na Suíça, Itália e Áustria. O feudalismo já estava derrubado; os proletários, ainda incapazes de se defender. Na verdade, nada se opunha à ascensão vertiginosa do capitalismo.

O utilitarismo inglês, de Bentham e dos seus companheiros, constituíra a base do radicalismo político na Inglaterra. Depois, "darwinizou-se": o "útil" identificou-se com o "natural". Como "útil" já não foi considerada "a maior felicidade possível do maior número possível", mas a eliminação dos fracos e incapazes pelo "struggle for life", a "seleção" dos fortes e aptos. O liberalismo econômico de Adam Smith e Ricardo e a doutrina dos livre-cambistas de Manchester encontraram apoio na biologia. "Laissez faire, laissez aller"; e tudo se endireitará muito bem; o otimismo sociológico dos liberais baseava-se no automatismo da seleção das criaturas e dos fatos, quer dizer, em um determinismo biológico. Mas esse determinismo, como todo determinismo, está em contradição irreconciliável com a liberdade política. Essa contradição dialética dentro do pensamento da burguesia é o grande tema da época: aparece, pela primeira vez, na atitude da grande imprensa depois de 1830; desaparece, aparentemente, no "compromisso vitoriano"; volta, como motivo de pessimismo europeu, por volta de 1870; inspira as reações idealistas de pensadores sociais ingleses, como Ruskin e Morris; até, enfim, o determinismo biológico se transformar em determinismo mesológico do naturalismo.

Depois da Revolução de Julho de 1830, os ideais do liberalismo encontraram o defensor incorruptível em Armand Carrel[2095], editorialista do *National*, tipo de jornal de partido, jornal ideológico. Carrel morreu em duelo; quem o matou foi o seu concorrente Émile de Girardin, fundador da *Presse*, tipo do "grande jornal" com muitos anúncios e pouca ideologia. O acontecimento é simbólico. Simboliza o antagonismo entre jornalismo liberal e jornalismo capitalista, ambos, porém, expressões da burguesia vitoriosa[2096]. Também será conveniente acentuar a quase coincidência do acontecimento com a morte de Goethe, em 1832, e com a polêmica de Börne e dos outros jornalistas liberais da Alemanha contra o "olímpico"[2097]. Börne estava perto de Carrel; mas o seu ódio contra Goethe tem o mesmo sentido como o fato de que Girardin ignorava a Goethe. A "época halcyônica" acabara; a do jornalismo começou.

Os instrumentos do jornalismo moderno foram criados na Inglaterra[2098]. Nas oficinas do *Times*, fundado em 1785, introduziu John Walter em 1814 a imprensa a vapor; mandou os primeiros correspondentes estrangeiros e correspondentes de guerra para o Continente; publicou os

primeiros "artigos de fundo". Conservou, porém, o caráter meio aristocrático do jornal, expressão da elite intelectual da Inglaterra. O grande público, "the great middle classes", preferiu o *Daily Telegraph*, desde 1855 o maior jornal inglês, conquistando os leitores pela habilidade de exprimir as reivindicações do liberalismo em frases democráticas. Na elaboração desse estilo resume-se a história da imprensa francesa sob a monarquia de Julho[2099]. Girardin[2100], o assassino de Carrel, tinha fundado em 1836 *La Presse*; era um jornalista hábil, capaz de ofender os inimigos com ironias mordazes e excitar as massas por meio de ataques violentos. Mas escrever não era a mais importante das suas atividades jornalísticas. Até então os jornais foram bastante caros; Girardin barateou o preço das assinaturas, baseando o negócio, em vez da venda da tiragem, nos anúncios. "Les conséquences de l'annonce furent rapides et infinies." Para garantir sucesso aos que deram anúncios ao seu jornal, Girardin criou um público permanente e estável de leitores, publicando no folhetim um romance em série, em continuações. O êxito dessa invenção foi tão grande que até os jornais mais antigos, de digna tradição ideológica, se viram obrigados a imitar o exemplo: o *Journal des Débats* publicou os *Mystères de Paris*, de Sue, e o *Constitutionnel* ofereceu o *Juif errant*, do mesmo romancista. Dumas père, George Sand, Balzac aparecerão entre os autores de romances-folhetins. Inicia-se uma aliança entre jornalismo e literatura. A paixão dos jornalistas literários, de um Börne e tantos outros, pela liberdade da imprensa, o instrumento mais poderoso da burguesia, está em relação com o fato de a literatura começar a viver do público dos jornais. Quando Gustav Kolb reorganizou, em 1832, a *Augsburgische Allgemeine Zeitung* do editor Cotta, editor de Goethe e Schiller, contratou Heine como correspondente em Paris. Em 1843, aparece Charles Dickens entre os repórteres do *Morning Chronicle*; e em 1846 fundou o romancista o *Daily News*, baseando o sucesso do jornal em reportagens sobre crimes e acidentes. A *Indépendance Belge*, fundada em 1831 em Bruxelas, terá entre os seus colaboradores estrangeiros um Thackeray, um Mazzini, um Gutzkow, um Multatuli, um Dostoievski.

"Les conséquences de l'annonce furent rapides et infinies." A frase encontra-se no artigo *Littérature industrielle*, publicado por Sainte-Beuve em 1839 na *Revue des Deux Mondes*; a imprensa é definida, nesse artigo, como "la presse, ce bruyant rendez-vous, ce poudreux boulevard de la

littérature du jour". O artigo inteiro, denunciando "des hommes ignorants des lettres, envahissant la librairie et y rêvant de gains chimériques", serve à polêmica contra Balzac; mas este mesmo criticará a nova situação das letras na *Illusions perdues*, assim como Thackeray o fará em *Pendennis*. Os dois grandes romancistas escreveram com conhecimento de causa: ambos eram jornalistas. Mas o próprio Sainte-Beuve, colaborador do *Constitutionnel*, do *Moniteur* e do *Temps*, também era jornalista. Ninguém pôde escapar. E "les conséquences furent infinies". Começou uma época da prosa. Pela primeira vez na história da literatura universal, a prosa tornou-se mais importante do que o verso. Uma forma de literatura em prosa, o romance, quase absorveu todos os outros gêneros; o gênero de Cervantes e Alemán, Defoe e Abbé Prévost, Rousseau e Scott, Stendhal e Manzoni, tornou-se a expressão soberana da vida burguesa. Eis a obra de Balzac, romancista da burguesia.

Balzac é a figura mais importante da transição entre o romantismo e o realismo-naturalismo: representa o advento da burguesia. Mas é preciso definir os termos dessa afirmação geralmente aceita. No fundo, todas as épocas são épocas de transição. E com respeito à burguesia: ela já apareceu tantas vezes no palco da história e da história literária. Burgueses eram os políticos e os poetas das cidades italianas do "Trecento". Burgueses eram Lorenzo de' Medici e os humanistas do "Quattrocento". Burgueses eram os puritanos do "Commonwealth" de Cromwell e Milton. Também eram burgueses os dramaturgos e poetas que rodeavam Luís XIV, "ce grand roi bourgeois". Burgueses eram os "dissenters" ingleses do século XVIII, o público de Addison e Steele, do romance e teatro sentimentais e da poesia pré-romântica. Burgueses eram os oradores da Revolução francesa. Em todas essas "épocas de transição" agiu, histórica e literariamente, a burguesia; mas sempre imitando o estilo de outras, mais altas, classes da sociedade. Só depois de 1830 venceu, com a burguesia, o próprio estilo de vida da burguesia: a economia livre e o parlamentarismo, os trajes masculinos mais sóbrios, sem qualquer vestígio de pitoresco, a prosa de casaca e cartola, a prosa dos negócios e a prosa na literatura. Byron e Puchkin ainda escreveram romances em versos; e o romance de Walter Scott, embora em prosa, foi poético. Mas agora, o romance tornou-se prosaico.

A história do romance como gênero literário divide-se em duas épocas: antes e depois de Balzac[2101]. Com ele, até o termo mudou de sentido. Antes de Balzac, "romance" fora a relação de uma história extraordinária, "romanesca", fora do comum. Depois, será o espelho do nosso mundo, dos nossos países, das nossas cidades e ruas, das nossas casas, dos dramas que se passam em nossos apartamentos e quartos. Depois da leitura de um romance de Balzac revela-se imediatamente tudo o que há de irreal, de imaginário e "romanesco" em *La Princesse de Clèves*, em *Manon Lescaut*, em *La Nouvelle Héloïse*, e a diferença significa uma das modificações mais importantes em toda a história da literatura universal. O próprio Balzac era bem capaz de escrever romances que parecem pertencer àquela linhagem tradicional: o romance erótico da *Femme de trente ans* é um deles. Aí o termo ainda tem o sentido em que se fala ou falava de "viver um romance com uma mulher". Mas os heróis e heroínas de madame de La Fayette, do abbé Prévost, de Rousseau e Constant não fazem outra coisa senão viver "romances com mulheres". Das outras necessidades vitais de um homem de carne e osso não se fala. Esse monopólio novelístico do sexo foi rompido, num episódio de *Werther* e em *Le Rouge et Le Noir*, pelo motivo inédito da ambição; mas são reivindicações vagas do intelectual burguês na sociedade feudal, do oficial napoleônico reformado entre paisanos bem-nascidos. Em Balzac, as ambições revelam direção nítida. Rastignac, em *Père Goriot*, o intelectual que pretende conquistar a cidade de Paris, conhece os meios para subir na sociedade burguesa, ou antes o único meio: o dinheiro. De nada vale o sonho romântico de uma felicidade que chega de presente, seja de Deus, seja do Diabo; é isto que demonstra *La peau de chagrin*. O que vale é a "recherche de l'Absolu", e esse "Absolu", com maiúscula, é o Dinheiro. Mas tampouco se trata do dinheiro do velho Grandet, dinheiro imobilizado em cofres, terrenos e casas. "Enrichissez-vous, messieurs!", disse o ministro do rei-burguês Luís Filipe, do qual Balzac era o súdito pouco leal; e o romancista, gênio ingênuo da economia política, conhecia a fundo as condições indispensáveis para realizar aquele imperativo burguês: era preciso mobilizar o capital imobiliário. Daí o papel importante dos tabeliões no mundo balzaquiano de proprietários, advogados, industriais, comerciantes e aristocratas empobrecidos. De dinheiro e negócios fala-se, principalmente, nos romances de Balzac. A *Comédie Humaine* é a

"Tragédia do Dinheiro". Daí aquela diferença. Todos os romancistas antes de Balzac parecem-se mais ou menos com adolescentes de 18 anos que veem no amor o conteúdo da vida inteira. Balzac é o adulto: as suas mulheres são substantivos no texto do contrato de casamento, ou então objetos do prazer, tentações e obstáculos do homem de negócios, motivos de falências. Os romances antes de Balzac terminam com o casamento; os romances de Balzac começam com o casamento que lança os fundamentos de uma nova firma.

Balzac confessava-se conservador: filho fiel da Igreja e partidário da monarquia do *ancien régime*. Paradoxalmente, foi este reacionário que descobriu e revelou as consequências da Revolução. Não tem nada com o romantismo social. Os Hugo, Lamartine e George Sand repetiram as frases retumbantes de 1789; nas suas obras, a realidade social de 1840 está ausente ou romanticamente deformada. Balzac detestava as frases revolucionárias; mas como observador da sociedade é infinitamente mais avançado. Sabe que o liberalismo político é a fachada do liberalismo econômico; e contra este guarda todos os ressentimentos de um amor infeliz. A sua própria situação social era mais ou menos a do seu *Colonel Chabert* ou de Julien Sorel: um burguês parisiense, entravado primeiro pela Restauração monárquica, depois pela revolução industrial. Não gostava de confessar isso. Atribuiu-se, como Musset, uma nobreza duvidosa, que só deu prestígio no ambiente da boêmia literária; sonhava, durante a vida inteira, com duquesas e condessas que enchem os seus romances como enfeites de casa, destinados a impressionar os credores. A aristocracia de sangue devialhe servir de ponte para alcançar a aristocracia do dinheiro. Balzac, detestando os grandes industriais, era ele mesmo um grande industrial. Malogrou, é verdade, em mil negócios fantásticos; mas ganhou afinal muito dinheiro na indústria literária, sendo ele um dos "hommes ignorants des lettres, envahissant la librairie et y rêvant de gains chimériques". Daí, escreveu muito e muito demais. É verdade que a quantidade impressionante de obras de Balzac também representa um valor; o autor de poucos livros assim seria um editor notável, mas não seria um Balzac. Contudo, grande parte da sua obra já envelheceu irremediavelmente, porque constituída de romances de mero divertimento, escritos às pressas para ganhar dinheiro. Mas são justamente esses que mais agradaram ao público de então e suscitaram a

indignação de Sainte-Beuve: os romances só aparentemente realistas nos quais se revelaram os segredos eróticos daquelas duquesas e condessas. Aí Balzac mentiu; era, na vida, um grande mentiroso. Mas a mentira é a outra face do seu gênio inventivo; e nem sempre Balzac mentiu quando falava com admiração de aristocratas de *panache*. Havia no romancista da burguesia uma forte saudade de épocas passadas, um torysmo pré-romântico à maneira de Walter Scott, seu primeiro modelo, em cujo estilo escreveu *Les Chouans*. Mas Scott era um épico romântico em prosa clássica, e Balzac um dramaturgo clássico em romances realistas.

O romantismo de Balzac é inegável: mas é um romantismo especial, já perto da fronteira do realismo, como o de E. T. A. Hoffmann, Manzoni e Cooper, três objetos da sua admiração literária, três descobridores de mundos novos. O romantismo de todos eles é fuga de uma realidade insuportável; outros mundos lhes pareciam mais "românticos"; e não havia mal em descrever esses mundos novos com o realismo aprendido nos romancistas ingleses. Balzac não pôde aprender muito nos ingleses; o seu próprio mundo já era mais avançado do que o de Fielding ou Scott. O inglês ao qual o romancista de Paris se aproxima é o romancista de Londres: Dickens. Neste e naquele há o barulho e o turbilhão da grande cidade, cheia de gente. Mas em Dickens é uma massa atomizada de indivíduos ridículos, infelizes ou burlescos. Em Balzac, não se trata de massa atomizada, mas de uma sociedade: a *Comédie humaine* é a história de uma sociedade hierarquicamente organizada, sendo elementos e critérios de organização: as tradições, o dinheiro e as paixões. Tudo isso Balzac vê claramente com o olho do sociólogo e com o olho do visionário que Béguin lhe descobriu. Sua força visionária só tem um limite: ignora a Natureza. É escritor exclusivamente urbano. Esta "urbanidade" produz até certa aridez: os personagens estão solidamente integrados na rede das relações sociais; mas não dependem do ambiente, fielmente descrito, das velhas ruas e ruazinhas do centro de Paris. Há uma discrepância sensível entre Balzac, analista da sociedade, e Balzac, romancista da cidade. O motivo dessa discrepância encontra-se no seu método novelístico.

Balzac tem um método cuidadosamente elaborado – isso o distingue de Dickens – para dominar aquele turbilhão urbano. Dickens escreve reportagens, integrando-as até formarem histórias de tamanho considerável. Os

romances de Balzac são, em geral, muito mais curtos: ele tem uma visão global da sociedade burguesa, decompondo essa visão até resultarem monografias de tamanho reduzido, mas dizendo tudo sobre certo bairro, certa profissão, certa classe. Balzac é um classificador, "o Linné da burguesia". A própria composição da *Comédie humaine* explica-se assim: depois de ter escrito certo número de romances, Balzac reuniu-os conforme um sistema de estática sociológica, e começou a escrever mais romances "sociais" para ocupar os lugares ainda vazios do esquema. À estática juntou-se a dinâmica: da província para Paris há um movimento contínuo no sentido de industrialização e aburguesamento; e na própria Paris esse movimento continua, como descida de classes decadentes e ascensão de elementos novos. O meio para simbolizar esse movimento social é a volta de certos personagens, aparecendo em vários romances em lugares diferentes da hierarquia social. Eis o cimento da construção literária da *Comédie humaine*. Quer dizer, os personagens de Balzac, além de serem caracteres humanos, são tipos sociais, representando categorias inteiras da sociedade. Esse processo é o do teatro clássico francês, sobretudo da comédia de Molière. Com efeito, Balzac é um grande dramaturgo. O tamanho reduzido da maior parte dos seus romances é consequência da composição rigorosamente dramática. Mais uma vez é preciso salientar que Balzac, com todo o seu romantismo inato, não é absolutamente romântico. Nada do teatro de Hugo ou de Musset; nada de shakespeariano. Balzac é econômico quanto aos recursos estilísticos; chegou a parecer mau estilista aos espíritos românticos; ignorando a natureza, só se dedica à "la cour et la ville", como os dramaturgos do século XVII; neles aprendeu o mecanismo, a construção quase mecânica do jogo das paixões diante de uma decoração imutável que está sempre presente sem tomar parte nos acontecimentos. Daí Balzac, descrevendo tantas coisas pitorescas, não é pitoresco; menos nos seus tipos apaixonados. Não dispõe da economia psicológica de Molière, que fez de Harpagon, Tartuffe, Alceste homens completos com uma paixão dominante no centro; o velho Grandet, Cousin Pons, Cousine Bette, Balthazar Claes, na *Recherche de l'Absolu*, são monstros monomaníacos, desumanos; ninguém teria a coragem de rir deles. Antes inspiram a mistura de "terreur et pitié" que a dramaturgia aristotélica exigia. Realizam a "catarse" de Balzac; a sua vingança contra a sociedade que não o admitiu, embora sendo ele o seu

Homero. Pois é, novamente, pelo valor da quantidade que Balzac excede os limites do teatro clássico. No dizer de Taine: "Avec Shakespeare et Saint-Simon, Balzac est le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine."

Balzac sabia tudo: das duquesas e dos negócios. Mas assim como só sonhava de duquesas, assim ficaram-lhe fechados os escritórios dos grandes industriais. As suas próprias empresas fantásticas acabaram todas em falências. O seu destino comercial tem algo da ascensão rápida e queda profunda do seu César Birotteau; e este é um fabricante de perfumes, quer dizer representante de uma indústria antiga, de luxo, profissão de pequeno-burguês francês a serviço de gente do "ancien régime". O próprio Balzac era burguês; mas pertencia à burguesia antiga, pré-capitalista; enquanto era romântico, revela-se antes como pré-romântico, descobrindo novos ambientes e reagindo com o pessimismo de um realista por desilusão. A mais completa das suas obras é *Cousine Bette*; a melhor realizada é *La Recherche de l'Absolu*; os seus estudos mais profundos são *Père Goriot* e *Eugénie Grandet*. Mas a sua maior obra talvez seja *Illusions perdues*: aí, o literato Lucien de Rubempré ocupa, dentro da sociedade, o único lugar que lhe deixaram, o de boêmio, corrompido pelo jornalismo. Há nisso um elemento autobiográfico, apresentado sem romantismo nem sentimentalismo, com a frieza do sociólogo, ou, se quiserem, com o cinismo de um comerciante em literatura; ou então, com o realismo psicológico de um *moraliste* do século XVII, não admitindo outros motivos dos atos humanos senão o egoísmo interessado e paixões mais ou menos dissimuladas. É o pessimismo psicológico dos grandes *moralistes* franceses e do classicismo em geral. Balzac é o Maquiavel da burguesia, analisando-lhe e resumindo-lhe o comportamento. Deste modo, o grande realista, acreditando na permanência dos maus instintos na natureza humana, torna-se fatalmente reacionário. É verdade que a ideologia político-religiosa de Balzac não é de construção tão sólida como os seus romances; o seu monarquismo é tão duvidoso como o seu catolicismo. Por isso não é um De Maistre, dando lições à "Cidade"; mas é o historiador fidedigno de sua "Cidade", do mundo da *Comédie humaine*; e aquela ideologia só lhe serve de critério para classificar os fenômenos e pôr em ordem novelística o caos. O reacionário Balzac, criando a literatura moderna: eis o paradoxo ideológico da sua obra, iluminando o conflito

entre os ideais liberais e individualistas do século XVIII e as necessidades econômicas e utilitárias do século XIX; talvez só o reacionário, observando de fora os fatos, fosse capaz de descobrir e admitir aquele conflito. Depois de 1830, a burguesia vitoriosa traiu os ideais do liberalismo; e Balzac o denunciou. Depois de 1848, o medo da revolução proletária levou os burgueses à reação aberta; então chegara a hora de Balzac, o único entre a geração romântica que nunca aderira ao "romantismo social", ficando fiel às ideias monárquicas e religiosas do romantismo de 1820. O realismo de Balzac é de 1860, de 1870; será continuado por Flaubert, por Zola. A posição ideológica de Balzac é de 1850; já é pós-romantismo.

O resultado de 1848 foi a aliança tácita entre os poderes feudais – aristocracia latifundiária e Igreja – e a grande burguesia, assustada pelas revoltas proletárias. As vítimas foram os intelectuais – os românticos desiludidos ou exilados, enquanto não viraram conformistas, como Sainte-Beuve e Mérimée – e a burguesia tradicional, pré-capitalista, à qual Balzac pertencera; esta foi sacrificada em toda a parte; na França pela ditadura cesariana de Napoleão III que se deu ares de socialista; na Alemanha pelo Estado policial, que oprimiu o liberalismo político, concedendo, porém, plena liberdade econômica. Em consequência, os intelectuais tomam a palavra pela burguesia pré-capitalista, enaltecendo-lhe as virtudes: estes não são especuladores, nem em política nem nos negócios! Surgiu uma literatura que é conservadora, mas não reacionária. O seu meio preferido de expressão é o teatro, que permite a representação das contradições dialéticas da posição burguesa, assim como Balzac as tinha representado pela construção dramática dos seus romances. O instrumento dramatúrgico, embora em nível infinitamente inferior dessa representação já estava pronto: na França, a técnica teatral de Scribe; na Alemanha, o teatro tendencioso de Gutzkow.

Augier[2102] é o herdeiro de Scribe; apenas substituiu o "l'art pour l'art" das complicações engenhosas pela *thèse*: contra a tentação perigosa pelas mulheres à maneira da Marneffe, de Balzac; contra as ambições desmesuradas de um Rastignac ou Rubempré; contra as ligações com a aristocracia arruinada; contra o culto excessivo do dinheiro. Augier defendeu o ideal supremo da burguesia tradicionalista francesa, a família, o lar, a honestidade pessoal e comercial; não era reacionário, antes ao contrário, um voltairiano e advogado dos princípios moderados de 1789, inimigo dos padres e

sobretudo dos jesuítas, relaxados em matéria de conduta moral. As suas "teses", honestas e justas, são perfeitamente razoáveis, e a demonstração cênica, bastante hábil, é convincente. Convence menos pela sugestão dramática do que pela habilidade cênica. Prepara o caminho ao *vaudeville* burguês de Sardou. As suas tentações não perturbam, porque são apresentadas sem um mínimo de poesia. "Como esse Augier é um sujeito antipoético!", disse Flaubert; e a mesma objeção atinge todas as tentativas de basear a crítica social no teatro nos conceitos da moral burguesa. "Antipoeta!", eis o insulto que a geração de 1898 lançou contra o Augier do teatro espanhol, Echegaray[2103], dominador de todos os efeitos cênicos, com aparências românticas que aprendera em Calderón. A eloquencia patética, que ele considerava como tradição nacional, prejudicava-o tanto como a mania dos efeitos retumbantes do teatro de *boulevard*. Contudo, Echegaray é melhor do que a sua fama. As suas teses são defendidas com muito mais paixão do que as de Augier. A tragédia do idealista – em *Ó Loucura ó Santidad* – não apenas retoma a tradição quixotesca; também antecipa teses de Ibsen – as extremas possibilidades do teatro burguês.

Mas Echegaray não é um contemporâneo legítimo de Ibsen: Augier também só forneceu ao norueguês certos esquemas cênicos, de efeito infalível. Echegaray e Augier foram antipoéticos porque não viram o fundo permanentemente humano nas variações sociais: Balzac o conheceu como sociólogo, Hebbel como pensador. Por isso Hebbel[2104] é o único precursor, digno desse nome, de Ibsen: mas ele também não era poeta. Hebbel é uma das expressões mais poderosas do século da prosa: era pensador, e chegou no entanto a resultados tão permanentes como, em geral, só a alta poesia atinge. A razão pode estar no conservantismo de Hebbel, na sua atenção aos elementos permanentes da natureza humana e da ordem do Universo. Mas esse conservantismo num rebento do proletariado rural era produto da desilusão efêmera de 1848. Hebbel também é conservador pelo seu primitivismo de um filho das camadas menos cultivadas. Era autodidata paupérrimo, proletário perturbado pela revolução industrial e pelas tendências avançadas dos intelectuais que o receberam como confrade em Hamburgo. Começou a escrever no estilo duro e abrupto do novo "Sturm und Drang" pré-romântico dos Grabbe e Büchner: em *Judith*, *Genoveva*, *Herodes und Mariamne*, ocuparam-no "casos anormais", sobretudo de sexualidade

perturbada em conflito com as convenções rígidas do ambiente; mas são sempre convenções de uma civilização decadente, do Oriente antigo antes da invasão do helenismo, do mundo germânico pouco depois da cristianização, da civilização greco-romana antes do advento do cristianismo. Os heróis dessas tragédias são homens fortes, "super-homens", que caem no entanto porque chegaram antes do tempo; a convenção é mais forte do que eles; e nisso já se revela o espírito sociológico da época e a filosofia trágica do próprio Hebbel. A obra-prima, *Maria Magdalene*, retoma mais uma vez um motivo do "Sturm und Drang": a moça que foi seduzida e se suicida. Mas o verdadeiro herói dessa primeira tragédia burguesa do século XIX é o pai da moça, o Meister Anton, representante das convenções mais rígidas da pequena-burguesia alemã, verdadeiro "super-homem" de um pequeno mundo também já decadente sob o impacto de uma transição social. "Já não compreendo o mundo", são as suas últimas palavras, revelando a perplexidade do próprio dramaturgo.

Hebbel não era poeta. Escolheu péssimos modelos: na poesia lírica, que era o seu amor infeliz, o seco Uhland; na técnica dramatúrgica, o hábil e superficial Gutzkow. Pelo menos, o primeiro forneceu-lhe os meios de expressão direta e sem ênfase; e o outro, as normas de composição coerente. Hebbel é o dramaturgo mais lógico, ligando da maneira mais implacável os acontecimentos aos caracteres: quase sugere o fatalismo. "Aquilo de que o homem é capaz de se tornar, isto ele já é perante Deus." O deus de Hebbel, porém, é a História, não no sentido de Hegel, mas no sentido sociológico, como peso das tradições e convenções que se opõem à vontade do indivíduo. E Hebbel chegou a apreciar a tradição como fator positivo, superior ao arbítrio individualista. Depois da desilusão de 1848 escreveu a tragédia *Agnes Bernauer*: os dramaturgos que tinham tratado esse episódio da história medieval, tomaram todos o partido do príncipe bávaro, revoltando-se contra o pai que lhe mandou assassinar a amante burguesa; Hebbel, porém, aprova a "raison d'État" do velho duque que sacrifica a felicidade do filho aos interesses da coletividade. Em *Gyges und sein Ring* (*Gyges e seu anel*) voltam os problemas sexuais; mas desta vez a convenção do pudor tem razão contra as arbitrárias ideias de Gyges que quer reformar os costumes e leis, pois "não é bom tocar no sono do mundo". Contudo, Hebbel não pretende defender coisas obsoletas nem se opor às mudanças

históricas; mas não o indivíduo, só o Tempo pode decidir disso. Os heróis da poderosa trilogia *Die Nibelungen* caem, porque o tempo do paganismo germânico já passou. Em Hebbel vive um resto do hegelianismo, da ideia da "missão" especial de cada povo e de cada época.

Entre os contemporâneos de Hebbel há só um outro adepto do pensamento "pan-trágico": é o húngaro Madách[2105], cuja *Tragédia do Homem* acompanha o primeiro homem, Adão, através de suas reencarnações, em diversas épocas históricas. É uma grande peça épico-dramática e, embora inspirada em duras experiências pessoais, uma das obras representativas do pessimismo do século.

Aos epígonos da tragédia clássica faltava a força para resolver o problema de Hebbel: não sabiam encontrar o caminho para o realismo. Eis a tragédia pessoal de Otto Ludwig[2106], perdendo a vida inteira com experiências. Detestava o idealismo "falso" de Schiller, contra o qual lançava as críticas mais ásperas e, em parte, certas; mas discordou também de Hebbel, por este introduzir nos acontecimentos dramáticos ideias filosóficas, alheias à vida. O ideal de Ludwig era o realismo fidelíssimo, sem tendência alguma; em Shakespeare acreditava encontrar esse "realismo sem ideias". Ludwig saiu do epigonismo só como novelista regional de sua província, da Turíngia: *Zwischen Himmel und Erde* (*Entre o Céu e a Terra*) é uma das melhores novelas em língua alemã, monumento do antigo artesanato.

O teatro de Hebbel e Otto Ludwig deixou os contemporâneos tão perplexos como um crítico marxista está perplexo diante da ideologia reacionária do realista Balzac. Estavam acostumados a pensar em termos políticos, a distinguir nitidamente entre conservadores e liberais; em Hebbel e Ludwig encontraram dois liberais, cuja obra revelou tendências conservadoras. A crítica do século XIX não sabia explicar essa situação; só o crítico socialista Franz Mehring reconheceu em Hebbel e Ludwig os representantes da pequena-burguesia intelectual, assustada pela proletarização e pelo capitalismo moderno, desconfiado e pessimista em face da decepção de 1848. O liberalismo estava disposto a fazer concessões à reação política para conservar o nível material e intelectual da vida. O liberalismo econômico que os governos reacionários de 1850 concederam, tornou possível um "compromisso": o partido nacional-liberal, o maior apoio de Bismarck na obra da unificação da Alemanha, era liberal e prussiano ao mesmo

tempo. A expressão desse "compromisso" é Gustav Freytag[2107], no seu tempo um dos autores mais lidos, e não sem certa razão: seco, profundamente antipoético, mas sólido. Na época da pior reação política ousou glorificar, na bem construída comédia *Die Journalisten* (*Os Jornalistas*), o jornalismo, as eleições livres, o regime parlamentar: era um liberal. Ao mesmo tempo, esse professor universitário da literatura alemã era fortemente nacionalista, de tendências prussianas. No romance *Soll und Haben* (*Débito e Crédito*) lido e famoso também no estrangeiro, defendeu a burguesia comercial como fundamento sólido da evolução nacional: foi o primeiro romance alemão em que se fala de negócios e dinheiro, obra de um Balzac menor. Depois da unificação de 1870, Freytag tentou até um plano zolaesco: *Die Ahnen* (*Os Antepassados*), ciclo de oito romances históricos, representando a evolução da nação alemã, dos tempos pagãos até a época contemporânea; a burguesia tinha conquistado o seu lugar ao lado dos *junkers*, orgulhosos da sua árvore genealógica.

Este equilíbrio precário entre forças antagônicas é um traço permanente da história alemã do século XIX: a classe média, gozando de liberdade econômica e espiritual, pagando o preço de renunciar ao poder político, que fica nas mãos da aristocracia semifeudal e militarizada. Esse equilíbrio precário também é um fato característico da situação europeia, em geral, por volta de 1850. Em face do perigo proletário, que a revolução revelara, a burguesia devia em toda parte renunciar a uma porção dos ideais que a tinham levado à emancipação intelectual e ao poder econômico. Na França, renunciou à liberdade política, em favor da ditadura de Napoleão III. Na Inglaterra da Rainha Vitória, a burguesia, vitoriosa em 1832, desistiu das reformas "radicais" que pregara, para garantir-se o poder econômico. Realizou-se uma correspondente transição ideológica do cientismo matemático-físico ao cientismo biológico-técnico; o cientismo matemático-físico do século XVIII levara, no terreno político, ao conceito da igualdade, já inadmissível para a burguesia vitoriosa; o cientismo biológico-técnico do século XIX forneceu, pelo darwinismo, os argumentos biológicos para afirmar a liberdade econômica. A figura da transição é Mill[2108]: cientista e "radical" no sentido do século XVIII; mas o seu antipassadismo (e anti-historismo) já não é dos enciclopedistas, e sim o do positivismo; Comte o influenciara sensivelmente. O "fato" é o único objeto da sua fé, e nisso ele se

encontra com a sua época, que também só acreditava em fatos científicos na teoria e em valores materiais na prática. Contudo, era uma fé: no próprio utilitarismo existem, em forma secularizada, os dogmas do puritanismo, duro contra os outros e contra si mesmo, mas também de uma vontade muito forte e sincera de melhorar a condição do próximo conforme os preceitos do Evangelho. Daí as contradições naquilo a que se chama "espírito vitoriano": liberalismo e até radicalismo político, e subserviência "esnobística" em face das tradições aristocráticas; livre-pensamento teológico, positivismo, darwinismo e agnosticismo, e culto de lábios ao dogma da Igreja anglicana ou das seitas puritanas; propaganda dos "slogans" democráticos no mundo inteiro, e rude imperialismo colonial; opressão implacável do proletariado e acessos temporários de consciência cristã, dos quais Carlyle tinha dado o primeiro exemplo; otimismo da fé no progresso ilimitado, e uma poesia triste, melancólica, de epigonismo consciente. Eis o "espírito da época vitoriana"[2109].

Os contemporâneos mal percebiam aquelas contradições; sendo positivistas, estavam acostumados a acreditar só nos "fatos", quer dizer, no sucesso. E o sucesso era imponente: a Inglaterra da Rainha Vitória era o país mais poderoso, mais rico e, pelo menos na aparência, o país mais livre e mais feliz do mundo. Depois das grandes crises econômicas e sociais do fim do século, e quando o poder político do império também já evidenciava as primeiras fendas, o vitorianismo caiu em descrédito absoluto. Por volta de 1920, "vitorianismo" era sinônimo de hipocrisia meio nojenta, meio ridícula. Sobretudo a timidez dos vitorianos em tocar em questões sexuais era insuportável para a mocidade da época do *fox-trot* e do *short*; e no combate contra o liberalismo, falso porque antissocial, surgiram as denúncias dos socialistas. Naquela época de Lytton Strachey, em que o espírito radical e zombador do século XVIII voltou, explicaram a hipocrisia vitoriana como "compromisso vitoriano", compromisso de vários aspectos: entre o liberalismo retórico e esnobismo pseudo-aristocrático da burguesia; entre utilitarismo puritano dos homens de negócios e poesia pseudorromântica dos intelectuais, vivendo à margem da vida em irresponsabilidade comodíssima. O surto do totalitarismo político e cultural, nos anos antes e durante a Segunda Guerra Mundial levou, porém, a uma revisão, pelo menos parcial, daqueles julgamentos duros. Voltou-se a apreciar as vantagens da

tolerância, da estabilidade econômica, enfim, do liberalismo. E dessa mudança de opinião aproveitar-se-á, com certeza, a memória do mais típico de todos os vitorianos, de Macaulay.

Dizem que as obras de Macaulay[2110] se encontravam, nas casas dos ingleses típicos, ao lado da Bíblia e de Shakespeare. Ninguém encarnava tão bem todos os ideais e aspirações do inglês médio do século XIX: fé no progresso e respeito pelo grande passado histórico, entusiasmo pela liberdade e consciência da grande missão religiosa dos anglo-saxões na Terra, cultura espantosa, enciclopédica, e talento de divulgá-la da maneira mais convincente e mais agradável. A *History of England from the Accesion of James II* formou a consciência política de gerações inteiras de ingleses: escrita do ponto de vista de um *whig* da "Revolução Gloriosa" de 1688, ligando-a diretamente à Reforma parlamentar de 1832; e tudo está perfeito nesse melhor dos mundos liberais, sobretudo quando narrado com todos os recursos de um grande orador parlamentar que lera muito Walter Scott. Os *Essays* de Macaulay tornaram-se ainda mais populares, porque o caráter fragmentário da obra facilitava a leitura. As frases felizes de Macaulay, as famosas "Macaulay flowers", transformaram-se imediatamente em citações proverbiais. Ao puritano das classes médias agradaram as palavras, em *Southey's Edition of the Pilgrim's Progress*, sobre "a única obra literária de todos os tempos com respeito à qual os intelectuais tinham que aceitar, enfim, a opinião dos leitores populares"; e os intelectuais consolaram-se com os ataques contra o "cant" inglês, em *Moore's Life of Byron*. Os utilitaristas decoraram a frase lapidar sobre Lord Bacon: "An acre in Middlesex is better than a principality in Utopia"; os patriotas assustaram-se, lendo em *Ranke's History of the Popes*, que a Igreja Romana, após ter desafiado as tempestades de todos os séculos, "provavelmente ainda ficará em pé quando, num século futuro, um viajante melancólico desenhará as ruínas da Tower Bridge"; mas que tenham paciência, e ouvirão que, "quando o último navio de guerra inglês se terá afundado ao lado dos últimos rochedos cretáceos desta ilha, ainda ficará um monumento imperecível da nossa raça: a literatura inglesa". O próprio Macaulay parecia o pontífice máximo dessa grande tradição literária; e atrás da figura de mestre-escola meio sublime, meio ridícula, do doutor Johnson, em *Croker's Edition of Boswell's Life of*

Johnson, surgiu a figura do mestre-escola maior, o "doutor Macaulay", "praeceptor Angliae".

Macaulay é um ótimo objeto para iconoclastas. Da sua poesia, exercícios de escola, já não vale a pena de falar. Nos *Essays* reparam-se, ao lado de frutos de leituras imensas, certos erros e ignorâncias pavorosas, sobretudo com respeito a coisas não inglesas: resultado do orgulho tipicamente insular. As famosas "flowers" são, no fundo, lugares-comuns brilhantes, bem apresentados, mas nem sempre com sentido exato. Enfim, o liberalismo de Macaulay está sujeito a todas as dúvidas: nos primeiros anos da sua carreira parlamentar lutou galhardamente em favor de reformas radicais; mas quando as reivindicações da burguesia estavam satisfeitas, transformou-se em campeão do "finalismo", do fim das modificações porque tudo já estaria perfeito. A sua história da Inglaterra moderna não é obra de um historiógrafo, e sim de um homem de partido, identificando anacronicamente os *whigs* de 1688 e os liberais de 1832. Inconscientemente, Macaulay falsificou a História, porque não tinha nenhuma filosofia da História. O seu horizonte era o de um inglês médio e satisfeito; por isso agradou tanto a todos os ingleses médios e satisfeitos.

Haverá, porém, revisão parcial do processo. Chesterton já apontou, como uma das contradições intrínsecas de Macaulay, o entusiasmo scottiano desse progressista e antipassadista pela História, que ele sabia apresentar cheia de colorido romântico. Os *Essays* constituem, na verdade, um manual da melhor civilização inglesa, sobretudo do século XVIII; e as ligeiras deformações anacrônicas decorrem mesmo da capacidade máxima de Macaulay: da sua arte de narrar. Os ensaios sobre *Lord Clive* e *Warren Hastings* são novelas inesquecíveis, obras-primas de um romancista nato.

Se Macaulay se tornasse romancista, talvez estivesse dignamente ao lado dos famosos narradores vitorianos. Mas a perda não é muito grande. Já temos o Macaulay do romance, o representante máximo do "compromisso vitoriano" no gênero vitoriano: o próprio Thackeray.

A Thackeray[2111] não faltava muito para colocar-se entre os grandes escritores da literatura universal: poucos reuniram, como ele, o espírito específico de uma nação e de uma época e um espírito livre, aberto aos problemas permanentes e aos problemas novos. Os defeitos que o afrouxaram são os de Macaulay: o moralismo e o caráter livresco do seu talento. No

início, tinha ambições subversivas de um homem formado pela literatura do século XVIII: aborreceram-no o medievalismo à maneira de Walter Scott e o falso aristocratismo de Disraeli. A sua paródia de *Ivanhoe* é de mordacidade terrível; e contra o costume do inglês médio de se curvar perante a aristocracia, imitando-lhe com lealdade ridícula todos os hábitos, Thackeray lançou *The Book of Snobs*, inventando o termo e imortalizando o tipo. Continuando assim, Thackeray ter-se-ia tornado o escritor mais subversivo da sua época, inimigo perigoso do "compromisso vitoriano". Mas não pôde continuar assim porque era filho da "upper middle class", o que lhe limitava o radicalismo das convicções teóricas, e porque a permanente pecúnia econômica lhe limitava as experiências vitais. Foi um crítico sério da vida; mas não disse tudo o que a sua crítica lhe teria inspirado, para não entrar em choque com as hipocrisias de sua época. No prefácio de *Pendennis* chegou a queixar-se por não ter a liberdade de exprimir-se, de Fielding. Mas conformou-se. O retrato conhecido de Thackeray mostra um senhor inglês, de barbas brancas, sentado numa poltrana, em meio de muitos livros; quase um lorde e *scholar*. Na verdade, Thackeray era jornalista que tinha que trabalhar duro e escrever demais para ganhar a vida. Mas realizou de maneira perfeita a "mimicry" aristocrática da burguesia vitoriana; afinal, só pôde descobrir o esnobe quem era ele mesmo um pouco de esnobe. O esnobe Thackeray, armado de espírito analítico, descobriu a raiz do esnobismo: a vontade de subir na hierarquia social. Levando essa descoberta, em *Vanity Fair*, até as últimas consequências, Thackeray inventou a história de Becky Sharps que poderia ser verdade: Becky, conquistando por todos os meios uma posição social. *Vanity Fair* é uma obra-prima, digna de Balzac; uma galeria shakespeariana ou antes molièriana de caracteres num vasto panorama, brilhantemente construído, da sociedade inglesa de 1820. Em *Vanity Fair*, assim como nas grandes obras de Balzac, os caracteres, tipos da alta comédia, são criaturas do ambiente social, bonecos do destino, como da predestinação dos puritanos. Para essa "vanity fair" da sociedade moderna, Thackeray encontrou o título tão significativo, num livro puritano, no *Pilgrim's Progress*, de Bunyan; os personagens também parecem bonecos, porque dependendo da vontade soberana do romancista-moralista que os guia, comentando-lhes constantemente todos os passos. Nisso, Thackeray não é "moderno", pertence à época antes de Balzac. E a mistura menos

agradável de sátira e sentimentalismo também pertence a uma época passada, ao século XVIII dos Fielding e Sterne que eram os seus modelos literários. Neles aprendeu o fino estilo coloquial que o distingue de todos os outros romancistas ingleses da sua época. E Thackeray escreveu mais uma obra-prima quando se internou no século XVIII: *The History of Henry Esmond*, romance histórico e romance social ao mesmo tempo. Assim como havia em Macaulay um gênio "manqué" de romancista, havia em Thackeray um gênio "manqué" de historiador, conforme a sua própria expressão: "I would have history familiar rather than heroic; and think that Mr. Hogarth and Mr. Fielding will give our children a much better idea of the manners of the present age in England than the *Court Gazette* and the newspapers which we get thence." Isso está em *Henry Esmond* e refere-se ao século XVIII: *Pendennis* é "history familiar" de homens fracos e triviais como os encontramos todos os dias, vistos pelos olhos de um humorista, quer dizer, neste caso, de um satírico que perdoou aos homens porque são tão fracos e lamentáveis. Thackeray pertence à "literatura da desilusão", típica dos anos de 1850; é um realista, tendo diante dos olhos o vasto panorama da cidade de Londres, da sociedade inglesa, do Império britânico. Nada vê de grandioso neste panorama grandioso; só misérias morais e intelectuais; mas o realismo de Thackeray cria contornos firmes; os seus personagens tornam-se inesquecíveis, mais representativos da época vitoriana do que os personagens da *Court Gazette* e dos "newspapers". São criações de um artista.

O artista Thackeray era, ele mesmo, jornalista, e jornalista vitoriano, prisioneiro do gosto do seu público. Só assim se explica a sua timidez quanto ao grande tabu dos vitorianos, a sexualidade, e o afrouxamento do seu radicalismo de intelectual, virando cada vez mais moderado. Enfim, começou a evitar a apresentação de personagens maus; e com isso a sua sátira e crítica social perderam a razão de ser. *The Newcomes* e *The Virginians*, continuando respectivamente a ação de *Pendennis* e *Henry Esmond*, já são apenas bons romances. Mas sempre Thackeray conservou o espírito cáustico e um "je ne sais quoi" de tristeza dissimulada; lendo-o, pensa-se às vezes em seus contemporâneos: em Flaubert, Turgeniev e Machado de Assis.

Com exceção de *Vanity Fair*, a sátira de Thackeray parecerá ao leitor moderno mais inofensiva do que realmente era; a dissimulação deve-se, em

parte, ao humorismo humanístico, tipo século XVIII inglês, em parte à consideração ao público. Essa consideração foi obrigatória como uma lei, produzindo equívocos curiosos. Pois muitos vitorianos eram, na realidade, muito diferentes da impressão que criaram a seu respeito. Assim, o sublime Tennyson revela-se, nas suas cartas íntimas, como humorista de espírito mordaz, veia que não ousou manifestar na poesia para não pôr em perigo sua fama de vate inspirado. Há os conhecidos distúrbios sexuais na vida de Carlyle; há o caso da esposa repudiada, na vida de Dickens; há uma "chronique scandaleuse" atrás dos bastidores vitorianos – o comentário encontra-se na curiosa correspondência de Edward Fitzgerald[2112], mais um espírito mordaz que sabia dissimular, facilitando-se a vida de *scholar* independente pela retirada completa da vida pública; o primeiro e talvez o maior dos poetas da "tour d'ivoire". "Poeta" só se diz "cum grano salis", porque as poesias originais de Fitzgerald têm pouca importância; importantes são as suas traduções, as de Calderón, depois e sobretudo a tradução dos *Rubaiyat*, 110 quadras do persa Omar Khayyam, poeta e astrônomo do século XII. Omar Khayyam fez versos à maneira de uma tradição antiga na literatura persa: aparentou um credo místico, em parte seriamente, em parte para poder alegar um sentido alegórico nas suas canções de vinho; com efeito, parece ter sido grande bebedor, amigo das flores e das moças. O vinho era o seu narcótico para aguentar melhor o outro credo seu, o de um místico ateu, epicureu, acreditando na destruição definitiva de corpo e alma do homem, no Nada absoluto depois da morte. Certos críticos, sobretudo franceses, denunciaram com violência as liberdades ilícitas do tradutor infiel ou ignorante, que Fitzgerald teria sido, ao passo que Tennyson julgou: "The best translation ever made." São dois equívocos iguais. Os *Rubaiyat* persas não passam de uma oportunidade para permitir a Fitzgerald fazer versos heréticos; e nem esta última palavra dá explicação perfeita do caso, porque os disfarces fantásticos são uma moda geral da poesia vitoriana. Assim como Tennyson se fantasiou de autor de "chansons de geste", Rossetti de poeta trecentista e Morris de chauceriano, assim Fitzgerald apresentou-se como poeta persa. Assim, já não sentiu medo de revelar o seu crédito céptico: não chorou sobre dúvidas religiosas, como Tennyson em *In Memoriam*, mas sorriu francamente de "this sorry Scheme of Things". O seu "Carpe diem!" persa era niilista, mas alegre:

"Ah, make the most of what we yet may spend.
Before we too into the Dust descend;
Dust into Dust, and under Dust, to lie,
Sans Wine, sans Song, sans Singer, and – sans End!"

Fitzgerald era um pessimista vitoriano, mas *sui generis*: modelando e remodelando seus versos à maneira de um parnasiano, transformando o agnosticismo positivista da sua época em doce música romântica, transfigurando "one moment in annihilation's waste" em obra de arte dura como bronze. Terá sido por isso que os vitorianos hipócritas suportaram e até saudaram essa "Bíblia da Incredulidade"? Os *Rubaiyat* de Fitzgerald, revelando maior vitalidade do que os *Essays* de Macaulay, continuam, ao lado da outra Bíblia e de Shakespeare, o livro mais divulgado e mais lido em língua inglesa. Porque exprimem um aspecto permanente do sentimento humano acerca da vida e do mundo.

Cepticismo e malícia secreta, eis o resultado da anglicização vitoriana do poeta exótico. Cepticismo e malícia muito intensa, eis o resultado da anglicização de outro poeta exótico, quase contemporâneo de Fitzgerald e dos grandes vitorianos, com pequeno atraso cronológico justificado pela distância geográfica e as dificuldades do intercâmbio intelectual. Mas Machado de Assis[2113], o maior escritor da literatura brasileira, não é exótico em relação à Inglaterra, e sim em relação ao Brasil. O caso é enigmático: um mulato de origens proletárias, autodidata, torna-se o escritor mais requintado da sua literatura, espírito cheio de *arrière-pensées*, que exprimiu menos em versos parnasianos do que em romances meio satíricos à maneira de Thackeray. Em Machado de Assis havia várias influências estrangeiras, e são justamente as influências inglesas que o distinguem dos seus patrícios, em geral afrancesados: Swift e Sterne, sobretudo. Mas influências não explicam o gênio. Machado de Assis também tem algo em comum com Jane Austen, que não conhecia, provavelmente. A sua formação talvez fosse mais francesa do que aquelas influências deixam entrever. Dos *moralistes* franceses provém a sua desconfiança extrema com respeito à honestidade dos motivos dos atos humanos – a sua psicologia é, em geral, a de La Rochefoucauld; parece ter conhecido Leopardi – menos o poeta do que o

pensador das *Operette morali* – ao qual o ligavam o epicureísmo, no sentido grego da palavra, e o cepticismo niilista em face do universo; leituras de Schopenhauer fortaleceram-lhe a visão negra e quase demoníaca dos homens e das coisas; mas sempre sabia exprimir-se com a urbanidade reservada e irônica de um "homme de lettres" do século XVIII. Tudo isso parece incrível num mulato autodidata do Rio de Janeiro semicolonial da época. Contudo, podem-se alegar, além da particularidade do gênio que resiste à análise, algumas razões de ordem política e econômica: o Império do Brasil de 1880 era semicolônia da Inglaterra vitoriana. Machado de Assis, proletário e "half-breed", alto funcionário e presidente de uma Academia de Letras, é um grande escritor vitoriano. *As Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* não têm que recear a comparação com Thackeray; falhas de coerência na composição novelística, que uma crítica de formação francesa apontaria, não são defeitos tão graves em romances de tipo inglês, se bem que em língua portuguesa. O sentido de forma latino do mulato latinizado revelou-se melhor nos contos. "O Alienista", "Noite de Almirante", "Missa do Galo", "O Espelho" são espécimes magníficos de um gênero que esteve, aliás, mal representado na literatura inglesa do século XIX. Há quem goste dos versos de Machado de Assis; mas a sua verdadeira poesia está antes na atmosfera, meio irônica, meio fúnebre, que envolve os berços e os leitos de morte dos seus personagens; até uma crônica sobre o "Velho Senado" acaba com as palavras resignadas e maliciosas: "Se valesse a pena saber o nome do cemitério, iria eu catá-lo, mas não vale; todos os cemitérios se parecem." O humorista céptico "só sabia olhar a vida *sub specie mortis*", e por meio desse "só" ele superou as limitações vitorianas, tornando-se atual para todos os tempos. *Histórias sem Data* chama-se um volume de contos seus, e "sem data" é a sua obra inteira.

A base econômica da literatura vitoriana existia, pelo menos para pequenos grupos, também no Brasil e em toda a parte de onde a City canalizou para Londres e os *middlands* os juros das inversões e empréstimos de capital inglês. A inteligência vitoriana é essencialmente a de *rentiers*, dependendo da estabilidade econômica que as belonaves de Sua Majestade

Britânica garantiram. Daí se explica a estabilidade do "compromisso vitoriano"; e quanto mais o impulso inicial da revolução industrial diminuiu e os mercados conquistados no estrangeiro se saturaram, tanto mais se calmaram as dúvidas. A prosperidade inglesa, baseada em economia utilitarista e ciência positivista aplicadas, parecia feita para toda a eternidade, como o dogma de uma Igreja. Por volta de 1850, o Tennyson de *In Memoriam* ainda esteve preocupado com escrúpulos teológicos; vinte anos mais tarde, em *By an Evolutionist*, o poeta já tenta reconciliar-se com o darwinismo. Darwin[2114], agnóstico sem hostilidade contra a religião, domina todos os espíritos, deixando em paz o Céu, explicando de maneira satisfatória os "milagres" da natureza e fornecendo os melhores argumentos científicos em favor da não intervenção do Estado na vida econômica: é preciso deixar funcionar a seleção natural pelo "struggle for life". O liberalismo inglês parece ter realizado a maior felicidade do maior número possível, versão utilitarista da utopia de Platão; e assim como ali, não há lugar na sociedade vitoriana para as mais inúteis das criaturas, os poetas. A prosa reina soberanamente; Thackeray, "gentleman" idoso da época alegre da Regência, fora poeta em comparação com Trollope, romancista do Parlamento e da Igreja de Gladstone.

É verdade que o darwinismo arrancou aos teólogos o lugar-comum mais querido dos sermões: a sabedoria de Deus que arranjou com tanta engenhosidade as coisas da natureza que tudo serve para qualquer fim útil. Isso já não é possível afirmar depois da eliminação da teologia. Mas o clero anglicano marchava com o tempo; o liberalismo teológico[2115] venceu os escrúpulos. O volume *Essay and Reviews*, publicado um ano depois da *Origin of the Species by Means of Natural Selection*, vale por uma vitória. Depois, só os puritanos obscurantistas da Escócia ousarão anatematizar o professor Robertson Smith, porque estudara os vestígios do politeísmo oriental no Velho Testamento. O Oxford Movement está esquecido; Newman vive recluso no Oratório de Birmingham. Os dignitários da Igreja anglicana só se preocupam com negócios administrativos e eleições políticas, levando a vida particular e irresponsável dos poetas vitorianos, mas sem poesia alguma. Eis os ingleses mais ingleses da Inglaterra, os personagens de Trollope.

Trollope[2116] parecia e foi protótipo daquele "filisteu" do qual os românticos tinham zombado tanto: funcionário do Departamento dos Correios, modesto, pontualíssimo. Nas horas livres, esse trabalhador infatigável escreveu 46 romances, com o mesmo cuidado com o qual elaborou ofícios e despachos; e resultou uma cópia novelística da Inglaterra vitoriana tão fiel que os contemporâneos se reconheceram nos personagens, chegando a amar Trollope como se ele tivesse criado os seus próprios leitores. Só se indignaram quando a autobiografia revelou o método mecânico-burocrático do romancista: tantas e tantas páginas por dia, sempre o mesmo número, sem consideração das diferenças de assunto. Desde então, Trollope, "realista sem alma", caiu em descrédito, tanto mais que as crises econômicas e sociais da Inglaterra pós-vitoriana, destruindo a antiga prosperidade, fomentaram novo romantismo. Trollope, porém, foi conscientemente antirromântico. O seu realismo evita os sentimentalismos, as nuanças, os meios-tons, os segredos. Tudo está prosaicamente claro, como na vida de um homem profundamente honesto, capaz de publicar a sua correspondência íntima e a sua contabilidade particular. Trollope parece-se com os grandes comerciantes da City, cujos negócios se estenderam ao globo inteiro e em cuja palavra a gente podia acreditar sem prova escrita. É porque Trollope é dono absoluto dos seus assuntos. Nele, o método novelístico de Fielding, a onisciência soberana do romancista com respeito ao enredo e aos personagens, chega à plenitude. Na vontade bem vitoriana de ficar fielmente realista e agradar, no entanto, ao público, Trollope dirige as vidas cinzentas e triviais dos seus personagens ao encontro de grandes cenas dramáticas, ligeiramente sensacionais, nas quais se revelam, sem análises psicológicas, os caracteres. Conforme a tradição do romance inglês, de Fielding até Jane Austen, Trollope é mais dramaturgo do que psicólogo.

Os personagens de Trollope não são heróis imponentes; mas vivem indestrutivelmente, como monumentos; e são tão ingleses que têm, para o estrangeiro, algo do encanto do exótico. A série dos romances mais famosos de Trollope, a "Barsetshire Chronicle", com as obras-primas *Barchester Towers* e *The Warden* no centro, trata um ambiente desconhecido fora da ilha: à sombra da catedral medieval de Barchester, no interior da Inglaterra, vive o clero anglicano, bispos e cônegos dignamente casados, funcionários ambiciosos ou "scholars" eruditos e inábeis, cujas esposas influem na

nomeação dos dignitários eclesiásticos; intrigas parlamentares, estudos bíblicos e obrigações da vida social em mistura esquisita – os *clergymen* de Trollope são tudo menos sacerdotes. Qualquer leitor de sentimentos religiosos, conquanto não seja inglês, estará desconcertado, até pensando em blasfêmia ou sátira. Mas esta não era a intenção de Trollope. Moralismo e sátira de um Thackeray estão fora das cogitações do seu prosaísmo absoluto, que é o resultado do "compromisso vitoriano", tomado a sério sem hipocrisia alguma: Trollope é honesto, mas não puritano; liberal, mas com temperamento de conservador; aceitando os resultados da ciência moderna, sem abandonar de todo a tradição religiosa. Trollope era cristão sem entusiasmo nem fanatismo. A Igreja interessava-o como grande e velha instituição social; e não era o único dos seus interesses sociológicos. Outra instituição assim era o Parlamento, ao qual dedicou uma série de romances políticos, também sem tendência; Trollope era conservador por temperamento e liberal por convicção, e o personagem do arrivista irlandês Finn está contrabalançado pelo personagem do magnífico Duke of Omnium, primeiro-ministro de Sua Majestade. Trollope conhecia intimamente a Inglaterra inteira; devem-se a ele os primeiros romances sobre a vida rural irlandesa; e com o tempo, até saiu das ilhas britânicas, escrevendo o primeiro romance australiano. Sem ênfase e eloquencia patriótica, tornou-se o romancista do "Empire" inteiro.

Trollope era modesto: só pretendeu divertir os leitores, e nesse afã revelou-se inesperadamente o artista consciencioso de tantas e tantas páginas por dia, quase um parnasiano. Escreveu romances só para escrever romances. Lembra-se o "l'art pour l'art" burguês de Scribe que negou a relação entre as obras literárias e os costumes da época; e de repente surge a dúvida se o realismo de Trollope foi um realismo autêntico. Os romances de Trollope parecem fotografias da vida inglesa de 1860, ao ponto de leitores ingênuos os tomarem por crônicas. Mas então, entre esses leitores se levantaram críticos improvisados, conhecedores perfeitos dos mecanismos administrativos da Igreja e do Parlamento, demonstrando que certos pormenores nos romances de Trollope estão "errados". Com efeito, Trollope não é naturalista, e os seus romances não são documentos sociológico-históricos. Trollope é "só" realista, quer dizer, criador de um mundo imaginário, assim como são imaginárias a cidade e a catedral de

Barchester, eternas porque nunca as havia e as suas pedras não podem ser destruídas. Os romances de Trollope não copiam a Inglaterra vitoriana que já não existe; criou ele outra Inglaterra vitoriana, monumento para sempre. E uma vez, essa força de imaginação criadora se elevou até as alturas daquela do "Balzac visionnaire", criando um panorama completo e multiforme de sua época: *The Way we Live Now*, a maior obra de Trollope.

A época vitoriana não tolerava outra poesia senão secreta. Isso não quer significar o ostracismo absoluto dos poetas; foram banidos da sociedade burguesa apenas aqueles que ousaram exprimir sentimentos e conflitos pessoais. A poesia tinha que servir de enfeite aos domingos; nos dias úteis, aquela coisa inútil só era um *hobby* de estetas ou universitários. "Excellent scholar's poetry", rezaram os anúncios dos editores; mas não se tratava de poesia erudita, antes da expressão de sentimentos que os eruditos deviam calar em face da ciência. Daí o caráter sentimental, melancólico, pós-romântico da poesia vitoriana, salvando-se porém um número bastante grande de poesias pela perfeição da forma, consequência da existência particular, privada, da poesia[2117].

O pontífice da poesia vitoriana foi Tennyson[2118], exprimindo em forma perfeita, irresistivelmente musical, todos os aspectos do "compromisso": cultura clássica e interesses científicos, respeito à tradição e dúvidas religiosas, orgulho da grandeza nacional e melancolia do idílio perdido. Por isso, Lord Tennyson era o "Poet Laureate", o poeta nacional, leitura preferida da rainha. Meio século mais tarde, Tennyson tinha que pagar caro a glória desmesurada da qual gozara em vida. O seu conservantismo pessimista, o seu tradicionalismo formal aborreceram profundamente a geração de 1920. "Tennyson", declararam, "foi o poeta de predileção da época mais antipoética na história da Inglaterra." Joyce criou o trocadilho malicioso: "lawn-tennyson". O poeta tornara-se o bode expiatório do antivitorianismo.

As restrições são inevitáveis; mas a injustiça é evidente. As limitações do talento de Tennyson são evidentes: mas menos por culpa sua do que em consequência da tarefa grandiosa de desempenhar o papel de "vate nacional" que o orgulho vitoriano impôs a um grande poeta idílico.

Tennyson, ignorando a "metaphysical poetry", veio da melhor tradição romântica: de Wordsworth e Keats. De Wordsworth vem a parte menos vistosa e mais permanente da sua obra lírica, os pequenos *lieds* que lembram a

poesia alemã: “Tears, idle tears, I know not what they mean”; “It is the miller’s daughter...”; “Now sleeps the crimson petal...”; “Come down, o maid...” Às vezes, ousou acompanhar a Wordsworth até à região do rude idílio camponês, como no esplêndido *Northern Farmer*, *Old Style*; mas então achou por bem o disfarce do dialeto de Lincolnshire. Na poesia “séria”, da qual tinha os conceitos solenes de um parnasiano, não se permitiu “vulgaridades”. Assim, pelo menos, entendeu ele o “classicismo” de Keats, no qual aprendeu a cultura do verso e o esteticismo aristocrático. Virgílio era o seu ideal; e *To Virgil* dedicou a mais perfeita das suas poesias. A escolha era instintiva e certa. Virgílio também fora idilista, o poeta requintado e epigônico das *Éclogas*; e Tennyson também requintou o idílio, até demais, até chegar à falsificação pseudorromântica, em *Enoch Arden*, que não é por acaso o mais popular dos seus poemas. Aí está realmente o poeta antipoético da burguesia. E sofreu o mesmo destino de Virgílio: impuseram-lhe a grande poesia representativa, da qual não era capaz. Assim nasceram as poesias patrióticas, a *Ode on the of the Duke of Wellington* e *The Charge of the Ligth Brigade*, antecipações da ideologia de Kipling, e enfim o poema representativo da época, os *Idylls of the King*, modernização lamentável das lendas do Rei Artur, não se sabe bem se aburguesamento ridículo dos heróis do passado ou carnaval de máscaras medievais em salão vitoriano. O próprio Tennyson, trabalhando vinte e cinco anos nessa sua obra máxima, sentiu a fadiga. O poeta da *Aeneis* vitoriana foi dominado pelo sentimento de ser epígono. Já em *Ulysses* – o mais forte, mais viril dos seus poemas – dizia que

> “... though
> We are not now that strength which in old days
> Moved earth and heaven; that which we are, we are”.

Sentiu quebrada a força da fé antiga que ele lamentou em *In Memoriam*, nênia interminável sobre a morte do seu amigo Hallam, tão sentimental como *Lycidas* fora clássico, exprimindo as dúvidas religiosas da época e satisfazendo-se com uma confiança precária nos desígnios da Providência;

um grande discurso poético, sincero e eloquente, mas pouco firme. Eis o Tennyson retórico, didático, moralizante, o reacionário carlyliano de *Locksley Hall*, comentando com pessimismo amargo as quimeras utópicas dos radicais, dos

> “Men, my brother, men the workers...”,

que esperam a felicidade pelo materialismo, a abolição da guerra, a época quando

> “... The war-drum throbb’d no longer, and the battle-flags were furl’d
> In the Parliament of man, the Federation of the World”.

Justamente *Locksley Hall* é o verdadeiro poema representativo da época. Em Tennyson, inglês típico, havia bastante liberalismo para reconciliar-se, enfim, com as aspirações da sua época. Reacionário ele só era pela timidez, pelo esteticismo que pretende chegar à beleza sem luta e sem sofrimento.

> “Surely, surely, slumber is more sweet…
> O rest ye, brother mariners, we will not wander more”.

Viveu numa prisão dourada; mas dentro dessa prisão conseguiu o máximo que se pôde realizar em poesia assim limitada. O seu equilíbrio entre sentimento romântico e forma clássica, produto de trabalho incessante, revela-se nos versos mais perfeitos e mais musicais, jamais escritos em língua inglesa. Música sempre harmoniosa, embora nem sempre cheia de sentido – mas o próprio Tennyson o confessou: “I don’t think that since Shakespeare there has been such a master of the English language as I. But sure, I’ve nothing to say.”

Tennyson é o representante máximo do parnasianismo anglo-saxônico; e este era menos estéril do que o francês. Conservando a herança de Keats, Tennyson antecipou a musicalidade do simbolismo; e o seu pessimisno amargo não é seco como o de um Leconte de Lisle, porque não é filosofia e sim a consciência que tem seu Virgílio, a de ser

"Ligh among the vanish'd ages."

Tennyson não excluiu possibilidades e esperanças dos outros:

"Tis not too late to seek a newer world".

Talvez por isso os poetas do "new world" chegaram, enfim, a perdoar-lhe seus pecados vitorianos. Para o espanto geral, a última escolha de poesias de Tennyson foi organizada e prefaciada pelo poeta revolucionário dos anos de 1930: por Auden. E T. S. Eliot resolveu comentar o pensamento religioso de *In Memoriam*.

Tennyson sabia-se epígono:
"Let it fail on Locksley Hall, with rain or hail, or fire or snow;
For the mighty Wind arises, roading seaward, and I go".

Pelo menos, este epígono era nobre; não convém confundi-lo com os seus próprios epígonos.

Os tennysonianos, eis o verdadeiro mal da poesia vitoriana, consequência do sucesso desmesurado do "Poet Laureate". A vitória da modalidade tennysoniana é, em grande parte, obra das antologias que desempenham na história da poesia inglesa função importante[2119]. O próprio Tennyson estava, como todos os poetas então vivos, excluído do *Golden Treasury* de Palgrave, antologia popularíssima; mas tinha influído muito na escolha:

Donne e Blake não figuram nessa antologia; os poetas preferidos são Gray, Wordsworth, Shelley, Keats, de modo que toda a tradição poética inglesa se apresenta como preparação a Tennyson. Quando, quase meio século depois, Arthur Quiller-Couch organizou o *Oxford Book of English Verse*, destinado a alcançar popularidade não menor, foi preciso consertar certas injustiças com respeito ao passado; e Tennyson já não se encontra no centro invisível do livro. Mas uma parte desmesurada do volume está reservada para os tennysonianos, dos quais, desta maneira, certas poesias se gravaram na memória inglesa, perpetuando a tradição vitoriana em todos os seus aspectos: o cepticismo dos *scholars*, em *Mimnermus in Church* e *Heraclitus*, de William Johnson Cory[2120], a calma da vida particular vitoriana, em *My Garden*, de Thomas Edward Brown, poeta notável no dialeto da ilha de Man[2121]; musicalidade algo fácil do verso, na *Ode* ("We are the music-makers..."), de Arthur William Edgar O'Shaugnessy[2122]; enfim, *Music*, de George Du Maurier (1834/1896), é versão livre de uma poesia de Sully Prudhomme. É o pleno parnasianismo.

O último e mais distinto representante dessa "gentleman's poetry" foi Robert Bridges[2123], espécie de Tennyson menor; ele também idilista nato, autor de numerosas pequenas poesias de nobre melancolia que já bastariam para encher uma antologia das melhores. Às vezes, Bridges chegou a aproximar-se dos deliciosos "songs" dos elisabetanos. Infelizmente, ele também sofreu da ambição, de todos os epígonos de Keats, de escrever um grande poema filosófico; e quando o *Testament of Beauty* do octogenário saiu enfim em pleno século XX, o próprio Bridges já tinha publicado, onze anos antes, as poesias do seu amigo falecido Gerard Manley Hopkins, precursor da poesia modernista. A tradição tennysoniana na Inglaterra acabou tarde; mas acabou.

O vitorianismo não era fenômeno limitado à Inglaterra; a "genteel tradition" nos Estados Unidos apresenta feições análogas de um romantismo tardio ou pós-romantismo que, por motivos semelhantes, se tornou reacionário[2124]. A transição do romantismo emersoniano ao pós-romantismo é representada por Longfellow[2125], que é o Tennyson americano; um Tennyson menor. Entre a gente culta de Boston, a "viagem de formação" para a Europa era obrigatória; mas os resultados eram diferentes. Os

transcendentalistas encontraram na Europa o classicismo goethiano, o democratismo hugoniano, o medievalismo carlyliano e várias filosofias místicas. Longfellow, cabeça de vagos sentimentos poéticos, estava livre de preocupações filosóficas. Na Europa impressionaram-no as lendas heinianas do Reno e a paisagem das comédias de Shakespeare, na Inglaterra, as baladas alemães e o teatro espanhol, a arte italiana e o romantismo inglês. Wordsworth, Tennyson e Schiller tornaram-se os seus modelos. Aos americanos da sua época, ainda bastante rudes, transmitiu Longfellow um tesouro de assuntos e formas da literatura europeia, além de um vago idealismo burguês, mais estético do que político e nada filosófico. Tudo isso era, então, novo em Boston e New York. Tennyson foi "Poet Laureate" da Rainha Vitória; a Longfellow chamou um crítico "Poet Laureate do americano médio"; e o título não é mera ironia. Longfellow era, sem possuir a arte sutil de Tennyson, um versificador hábil; até superou o mestre na arte do soneto, na qual conseguiu alguns resultados excelentes. Deveu os seus efeitos principalmente à sábia escolha dos assuntos; e por isso é poeta maior só na poesia narrativa: *Evangeline* e o famoso poema épico *Hiawatha* não têm que recear comparações com obras europeias mais famosas. Longfellow educou os americanos a ler poesia; mas nem sempre lhes forneceu os melhores exemplos. A sua poesia lírica é livresca até a mera imitação dos modelos, sentimental no pior sentido da palavra, tão nobre em ideias como rica em formas métricas. Corrompeu o gosto literário de duas ou três gerações americanas. Só raramente o seu sentimentalismo se intensificou; e então estava consciente do seu epigonismo, como na poesia sobre *The Jewish Cemetery at Newport*, no impressionante verso final:

"And the dead nations never rise again."

Em nenhuma parte Longfellow parece mais livresco, mais europeizado, mais falso do que neste verso, lamentando as agonias históricas em plena América, "terra da promissão", o "Promised Land" da *Harvard Commemoration Ode* de Lowell. Contudo, o verso de Longfellow é sincero e tem sentido. Durante a primeira metade do século XIX, o Estado de

Massachusetts fora o centro intelectual dos Estados Unidos: a prosperidade econômica do porto de Boston bastava para sustentar os clubes de esnobes europeizados da capital e da Harvard University na vizinha Cambridge. Com a Guerra de Secessão, terminando com a vitória da indústria e do comércio de New York e Philadelphia sobre o Sul agrário, fortaleceu-se o monopólio intelectual da Nova-Inglaterra; a aristocracia escravocrata estava derrotada. Mas da nova prosperidade, da industrialização do "Gilded Age", Boston já não participou, transformando-se em ilha isolada de *scholars* e letrados europeizados, os chamados "brâmanes", que mantiveram sozinhos a tradição cultural inglesa, a "genteel tradition" de uma civilização superior ao ambiente. Tinham-se criado as condições insulares de existência de uma elite em meio do materialismo reinante: atmosfera vitoriana, cheia de pressentimentos de um "fim do mundo".

O espírito de elite encarnou-se no maior dos "brâmanes", em Oliver Wendell Holmes[2126], esnobe máximo. *Causeur* espirituoso, zombando, nas conversas da "Breakfast Table", da gente miúda bostoniana, criando tipos humorísticos e sentimentais como um Addison ou Steele americano; enciclopedista à maneira do século XVIII, inimigo feroz do puritanismo, estabelecendo em Boston a capital mundial do livre-pensamento, sem qualquer pensamento novo, senão o darwinismo, importado da Inglaterra; autor de famosíssimos "vers de société" e de algumas poesias sentimentais que todo americano sabe ou sabia de cor. Esse grande homem de Boston é às vezes de trivialidade desconcertante. Contudo, ainda era um liberal, parece que o último. Porque já se tinha estabelecido de maneira perfeita o "compromisso vitoriano" do qual se tornou vítima o "grande brâmane" de Harvard, James Russell Lowell[2127]. Os seus começos eram esplêndidos: a *Fable for Critics*, que afugentando com mordacidade violenta as falsas celebridades do Parnaso americano, nem sequer respeitando o venerável Bryant, o *iceberg* poético; e os *Biglow Papers*, escritos de maneira muito original no dialeto dos ianques da Nova-Inglaterra, protestando contra a vergonhosa guerra imperialista contra o México. A segunda série dos *Biglow Papers*, em favor da Abolição, já é bastante mais fraca. Depois, é melhor passar sob silêncio a eloquencia das "grandes" odes para comemorações cívicas; e os ensaios literários de Lowell, escritos no espírito do vitorianismo inglês, também já perderam o antigo brilho. No fim, Lowell

era um professor ultraconservador. O “Indian Summer” da Nova Inglaterra tinha começado – e “the dead nations never rise again”.

A poesia vitoriana do tipo Tennyson-Longfellow apresenta certas características inconfundíveis, que se podem resumir da maneira seguinte: abandono do romantismo enfático, em favor de uma poesia mais calma, mais doméstica e domesticada, chegando-se, às vezes, até a retirada para a “torre-de-marfim”; cuidado muito grande, até extremo, na cultura do verso e da forma; esse “l’art pour l’art” leva à desconsideração dos assuntos políticos e sociais, atitude que se dirige igualmente contra o utilitarismo da burguesia industrial e comercial e contra as reivindicações sociais; o anti-utilitarismo leva a um novo entusiasmo, aliás moderado, pela cultura clássica, sobretudo das épocas da decadência grega e romana, e ao interesse por todos os assuntos remotos no tempo ou no espaço, como o Oriente e as civilizações primitivas; o resultado dessas excursões exóticas é uma visão pessimista da História na qual tudo está condenado a agonizar, enfim, e perecer; essa visão apoia-se em argumentos científicos, tirados da filosofia positivista, da qual se rejeita, porém, a ideia do progresso. A consequência é uma visão apocalíptica do próprio tempo, ameaçado pelas perturbações sociais; fortalece-se assim a atitude reacionária em matéria política, bem compatível aliás com dúvidas religiosas que podem chegar até a negação formal do cristianismo; essa filosofia céptica exprime-se com preferência em forma dissimulada, como opinião de epicureus gregos ou persas ou sábios chineses, o que ajuda a conservar a compostura de poetas honrosamente burgueses; assim evitam-se as convulsões do subjetivismo romântico, cultivando-se uma poesia calma e disciplinada, até de impassibilidade; o romantismo inicial de todos esses poetas, renegado depois, revela-se na preferência pelos assuntos exóticos, pitorescos, medievais, chegando-se até um carnaval de fantasias poéticas, e doutro lado, do intimismo, que substitui o subjetivismo romântico, mas não exclui acessos de patriotismo mais ou menos oficial.

Essas definições, tiradas sobretudo da poesia de Tennyson, Fitzgerald e Longfellow, demonstram que a poesia vitoriana não é um fenômeno isoladamente anglo-saxônico; constitui um *pendant* da poesia parnasiana na França. Com efeito, *mutatis mutandis* é Tennyson um parnasiano, e Fitzgerald também o é: *In Memoriam* e os *Rubaiyat* complementam-se; e com a

devida consideração das diferenças nacionais, será possível a comparação com certas obras de Sully Prudhomme e Leconte de Lisle. Há diferenças, evidentemente. A ausência do *cant* puritano na França e, em compensação, a presença dos restos da Boêmia romântica permitiram a evolução do parnasianismo *fantaisiste* dos Gautier e Banville, de que não existe analogia na Inglaterra. Antes de tudo, o pensador dominante, na França, não é contrário ao espírito parnasiano, como eram Mill e Darwin; Renan é, ele próprio, um idólatra da forma, um poeta científico, um céptico para seu uso particular e um reacionário em matéria política. Renan é mesmo, embora em prosa, o maior dos parnasianos franceses.

O "Parnasse"[2128]deve o nome ao editor parisiense Alphonse Lemerre, que em 1866 publicou uma antologia de poetas novos, com a presença de alguns românticos arrependidos: "Le Parnasse contemporain". Em 1871 e 1876 publicaram-se continuações. Entre os colaboradores encontraram-se Gautier, Banville, Baudelaire, Leconte de Lisle, Heredia, Sully Prudhomme, Verlaine, Coppée, Villiers de L'Isle Adam, Catulle Mendès, Mallarmé. Entre os grandes nomes do passado imediato faltava um: Victor Hugo, exilado na ilha de Guernesey. A ausência de Hugo é significativa. O parnasianismo pode ser definido como hugonianismo desiludido pela experiência de 1848.

Contudo, impõe-se prudência nas definições do parnasianismo. A "escola" encontra-se, desde decênios, em descrédito absoluto e bem merecido. Os parnasianos realmente grandes, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, tornaram-se grandes poetas "à condition d'en sortir"; o resto é, quase todos eles, dum prosaísmo insuportável. A indignação da crítica francesa de 1890 e, depois, de crítica de outras nações, justifica-se em face das legiões de poetastros parnasianos, conquistando países e continentes inteiros para o culto do soneto com "chave de ouro", perpetuando, em certa parte, o seu domínio até o século XX, barrando o caminho à poesia autêntica. Uma reabilitação do parnasianismo seria difícil. A tarefa da história literária, porém, não é de combater nem de defender, mas situar. Não pode contentar-se com a refutação dos conceitos meio absurdos – culto da forma "metálica" e Estilo, com maiúscula, de impassibilidade – que constituíram o programa da escola; tanto menos que os próprios parnasianos não obedeceram aos seus dogmas: o "l'art pour l'art", que proclamaram, encerrou várias tendências religiosas,

filosóficas e políticas; e a impassibilidade é tão rara entre os parnasianos como entre os poetas, bons e ruins, de todos os tempos. Com efeito, com tanta uniformidade o parnasianismo nunca teria conquistado os poetas de dois continentes e de todas as nações. O fenômeno da difusão do parnasianismo é bastante complexo.

O motivo fundamental é a retirada do romantismo público, hugoano, para uma existência privada: o parnasianismo, poesia da época duma burguesia economicamente satisfeita e socialmente assustada, é o reverso de mentalidade utilitarista da época, em consequência de um prosaísmo irremediável. A famosa "cultura da forma" é como um *hobby* de gente desocupada, embora preocupada, e não chega a tornar-se séria; só serve para o efeito de lugares-comuns triviais. A condição de sair dessa esterilidade de ourivesaria verbal será, depois, a renúncia a toda e qualquer possibilidade de lugar-comum, quer dizer, ao pensamento "claro"; eis o passo, para além do parnasianismo, que dará Mallarmé. A "clareza latina" não é a suprema qualidade da "escola", mas o seu estigma. A "tour d'ivoire" não se distingue muito da casa burguesa de 1860; torre e casa estão cheias de bricabraque e enfeites inúteis entre os quais o visitante não ousa sentar-se se o poeta realiza as *pirouettes* de acrobata de rimas ricas. É uma forma de protesto contra o utilitarismo, ao qual se devem prestar as homenagens indispensáveis na vida civil. A suprema dessas homenagens é o reacionarismo político, que reina igualmente na casa e na torre; como conformismo dos Sainte-Beuve e Mérimée, sem renúncia ao livre-pensamento voltairiano, e com indiferença fingida para com as transições sociais da época – indiferença que convém sobretudo aos que sempre estavam fora da hierarquia social, os antigos boêmios do romantismo. Assim Gautier[2129], que ocultou o provocante colete rubro da "bataille d'Hernani", para rimar o manifesto do "l'art pour l'art":

"Sans prendre guarde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait Emaux et Camées."

Não será de todo impossível gostar de certas poesias de *Emaux et Camées*. Gautier, renunciando ao barulho revolucionário, ficou poeta menor, capaz de sugerir comoventes evocações românticas, como em *Le Château du souvenir*, e esboçar despretensiosos quadros de *genre*, como *Fumée*. Mas o corpo do volume consiste numa vasta coleção de pedras preciosas e semi-preciosas ("Vers, marbre, onyx, email..."), e este preciosismo, que ainda embalará certos simbolistas, não é senão a petrificação dos antigos sonhos pitorescos da boêmia romântica, sonhos espanhóis sobretudo, embora tampouco faltem reminiscências da maneira do século XVIII de abusar da China e outros países orientais: como numa grande loja de antiguidades ou de brinquedos. A mistura não era de todo feliz; e pode-se achar que *L'Escurial* de Gautier é, ao mesmo tempo, um castelo na Boêmia e uma *chinoiserie*. A curiosidade histórico-geográfica da alma vazia de Gautier era insaciável; em prosa conseguiu, aliás, fixar melhor as impressões colhidas durante as viagens na Espanha, Itália, Turquia e Rússia. Era, conforme a sua definição sempre citada, "un homme pour qui le monde visible existe". Até para os valores plásticos da Antiguidade clássica abriram-se agora os olhos ao ex-romântico, adorando o Panteão já quase à maneira de Renan.

A curiosidade histórico-geográfica dos parnasianos era insaciável: alimentaram-na os estudos e descobertas da arqueologia e filologia. Com espanto, os poetas ouviram da descoberta, por Mariette, do templo do Serápio em Mênfis, com os 64 túmulos de sagrados touros Ápis: a escavação, pelo mesmo Mariette, das cidades mortuárias em Sakkara e Abydos fortaleceu a associação poética entre povos mortos e religiões mortas; e os tempos grecizantes de Edfu e Dendera lembraram o reino requintado e decadente dos Ptolomeus, um dos assuntos prediletos da poesia parnasiana. Botta desenterrou em Mossul o palácio do Rei assírio Sargon; Layard, o palácio do Rei Senakherib em Nínive – um exército de deuses e demônios fantásticos saiu das tumbas para obsediar as imaginações. Os trabalhos de Renan na Síria ampliaram esse pandemônio e colocaram o cristianismo primitivo entre as religiões orientais que contribuíram à ruína da civilização greco-romana. A história inteira parecia um vasto cemitério de povos, civilizações e deuses; e com suprema sabedoria revelou-se a religião niilista dos antigos indianos, o budismo, do qual Eugène Burnouf deu notícias impressionantes.

O espetáculo da natureza tropical, com as devastações periódicas e a vegetação exuberante, sepultando as ruínas, fortaleceu a mentalidade pessimista: os parnasianos eram viajantes infatigáveis, e alguns nasceram mesmo longe da França; Leconte de Lisle e Dierx na ilha de La Réunion, Heredia em Cuba.

As nuvens das mitologias esquecidas e ressuscitadas escureceram o céu clássico da Grécia. Atenas ainda não morrera para sempre; mas foi preciso passar por caminhos tortuosos até os antigos românticos redescobrirem a harmonia das colunas e Renan entoar a *Prière sur l'Acropole*. Foi preciso revelar o lado noturno da Grécia, o paganismo dionisíaco. Precursor fora Maurice de Guérin[2130], romântico da primeira geração, atacado do *mal du siècle* ao qual sucumbiu fisicamente o seu corpo; mas não o seu espírito. Estranhamente, foi a influência do romântico Lamennais que lhe salvou a poesia, convertendo-o ao catolicismo latino, abrindo-lhe as portas da beleza mediterrânea. Entre graves escrúpulos religiosos, Guérin escreveu *La Bacchante* e *Le Centaure*, evocações impressionantes, quase keatsianas, do paganismo dionisíaco; esses poemas em prosa, elaborados com arte de escultor verbal, são as primeiras poesias parnasianas, superiores a todas as seguintes porque o parnasianismo é propriamente prosaico. Depois veio a ciência. Thalès Bernard traduziu em 1846 o dicionário mitológico do alemão Jacobi, e Louis Ménard deu a conhecer as ideias do inglês Max Mueller sobre o politeísmo primitivo dos gregos. É digno de nota que o próprio Thalès Bernard era poeta parnasiano (*Adorations*, 1856); e Ménard era mesmo um dos parnasianos importantes, chefe espiritual da “école paienne”, anticristã, à qual Leconte de Lisle aderiu.

Os parnasianos, em geral, eram pagãos; não pagãos alegres, faunos, mas pensativos, tristes, cépticos como o seu mestre Renan. Gostaram de fantasiar-se de “gregos de Alexandria” ou “romanos da decadência”, assim como estes aparecem nos quadros históricos de Couture. O positivismo forneceu aos “poetas científicos” uma filosofia rudimentar e pouco consoladora da História, que, aplicada ao próprio século XIX, sugeriu angústias apocalípticas. “Crépuscule des dieux” é um dos motivos prediletos dos parnasianos, brincando com o satanismo como crianças assustadas. É evidente o motivo social dessas preocupações pseudorreligiosas; mas eis a porta pela qual sairá do parnasianismo um Baudelaire. Nos outros, a angústia só

chega, como em Tennyson e Turgeniev, para sugerir o sentimento pessimista da própria inutilidade, da inutilidade de todos os esforços de um epigonismo irremediável: “Nous vivons d’une ombre, monsieur, du parfum d’un vase vide.” A frase é de Renan.

Renan[2131] é das figuras mais discutidas da história do espírito europeu. O ex-seminarista de Saint-Sulpice, depois pontífice do livre-pensamento, é admirado por alguns como um Lúcifer, portador da Luz nas trevas do obscurantismo; e amaldiçoado por outros, como um Lúcifer, anjo negro, revoltado contra Deus. Não basta, porém, considerá-lo assim como fenômeno contraditório, porque o pensamento de Renan escapa às definições do partidarismo. É um Proteo, revelando-se às vezes como libertador idealista, às vezes como apóstata demoníaco, às vezes como céptico egoísta e reacionário; e o fato mais estranho é a limitação da sua influência. Foi proclamado o maior representante do livre-pensamento; mas nos anais da historiografia crítica o seu nome só aparece como o de um estudioso das línguas semíticas; e os seus discípulos encontram-se menos entre os historiadores e sociólogos da religião do que entre os amadores da *causerie* espirituosa e de um estilo claro, pitoresco e elegante. Já desapareceu também o medo pânico que os ortodoxos e tradicionalistas sentiram em face de Renan; e desde então gostam de admirar, eles também, o estilista incomparável. Renan é menos um pensamento do que um estilo.

Admite-se a influência do cepticismo renaniano sobre duas gerações da mocidade francesa; o seu diletantismo científico continuou a fornecer argumentos e citações aos oradores de festas cívico-laicistas e reuniões maçônicas, e o seu egoísmo céptico – “La France se meurt; ne troublez pas son agonie!” – desempenhou a função de fermento invisível da Terceira República: a laicização da escola, a expulsão das congregações, a separação entre Estado e Igreja em 1905, eis as obras póstumas de Renan; e não existe ilustração mais eloquente disso do que a conhecida fotografia de 1904, mostrando a Guarda Republicana armada de fuzis, defendendo o monumento recém-inaugurado de Renan em Tréguier contra a massa fanatizada dos seus conterrâneos, os camponeses católicos da Bretanha. Renan mereceu o enterro triunfal no Panteão. Mas foram os renanianos de 1895 e 1900 que defenderam a verdade e a justiça contra as mentiras e violências dos antidreyfusistas; e o cume da decadência moral, a traição de 1940, não era

obra dos renanianos, e sim dos antirrenanianos, derrubando a República e estabelecendo um fascismo francês inspirado nas ideias reacionárias da *Réforme intellectuelle et morale*, do mesmo Renan. É um Proteo; a sua vida de bretão devoto, seminarista de Saint-Sulpice, fugitivo, apóstata, idealista da ciência revolucionária, erudito, céptico, "bispo da Anti-Igreja", eterno *défroqué* que fez da sua vida e obra inteira "la sépulture brillante de ma foi perdue" – eis um objetivo ótimo de pesquisas psicológico-literárias à maneira de Sainte-Beuve, que explicarão tudo; menos a única herança duradoura de Proteo: o seu estilo.

O próprio estilo de Renan escapa às definições: é claro no sentido especificamente francês da palavra ("ce qui n'est pas clair, n'est pas français"); é pitoresco como a poesia daquele "pour qui le monde visible existe"; é evocativo como a realização clássica do grito romântico: "O Temps, suspends ton vol!" Três adjetivos contraditórios, relativos a três estilos renanianos. O primeiro estilo de Renan, o claro, o voltairiano, é o de um "enciclopedista", de um libertador à maneira do século XVIII, de idealismo incontestável e erudição de segunda mão. A *Vie de Jésus* baseia-se, toda ela, nos estudos de David Friedrich Strauss e outros protestantes alemães, sem contribuir à exegese crítica nenhum fato ou ideia nova; assim como a *Histoire du peuple d'Israel* é toda tirada dos estudos de Wellhausen. Mas se a obra exegética de Renan tem pouco mérito na evolução do livre-pensamento, tampouco deixou de advertir os livres-pensadores quanto às consequências da renascença da ortodoxia: "C'est M. Homais qui a raison. Sans M. Homais, nous serions tous brulés vifs."

O outro estilo de Renan, o do céptico e pós-romântico, pitoresco, evocativo, o das grandes visões históricas: os nômades semíticos, conquistando a Cananeia; os profetas-demagogos, revoltados contra o despotismo e a decadência moral das elites da Judeia; Jesus com os discípulos, passeando no vale primaveril da Galileia; São Paulo, pregando entre as orgias do naturalismo sexual dos romanos degenerados; Marco Aurélio, ditando o testamento da civilização grega. No fundo desses panoramas entrevê-se sempre a testemunha de todos os séculos, a Igreja, da qual o *défroqué* saíra; Renan nunca deixou de ser clérigo, seja do catolicismo romano, seja das esperanças meio científicas, meio utópicas, do romantismo; e acabou como bispo, em paisano, do laicismo da Terceira República. Foi um idealista

continuamente desiludido; repetindo as crises religiosas e políticas de Sainte-Beuve, tornou-se, como este depois de 1848, conformista e reacionário, fiel até depois de 1870 à ditadura e à família de Napoleão III. Pertence, como Sainte-Beuve e Mérimée, ao grupo dos românticos decepcionados que prepararam o parnasianismo, sem renegar de todo a herança romântica. Esta se revela sobretudo, e de maneira desagradável, na antigamente famosa *Vie de Jésus*, à qual um crítico severo e justo chamou de "procissão de sentimentais santos de gesso, saídos duma loja de artigos de devoção da Place Saint-Sulpice". Mas a obra histórica de Renan não se limita às obras de divulgação em estilo patético-irônico. A *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques* é um monumento de ciência autêntica, positiva, digamos positivista. O positivismo de Renan não tem nada com Comte; é antes o dos grandes matemáticos e físicos do seu tempo, complemento racional, em prosa, da poesia positivista dos parnasianos, largamente inspirados no paganismo grecissizante e no pessimismo histórico de Renan. Assim como os parnasianos, Renan viveu "d'une ombre", da do "catholicisme qui n'a qu'un défaut, c'est que ce n'est pas vrai". Além disso, quase tudo lhe parecia bom no catolicismo, tudo muito bonito, poético, pitoresco; e com o poder de refrear as massas incultas e bárbaras. Renan viveu "d'une ombre"; mas disso viveu bem, como epicureu, gozando das alegrias do lar, dos bons livros e dos "crimes et malheurs de l'histoire". Renan pertenceu conscientemente à elite. No fundo, a sua oposição ao cristianismo dos camponeses fanatizados de Tréguier, que lhe assaltarão o monumento, reduz-se à dúvida com respeito à igualdade dos filhos de Deus: não viu "razão por que a alma de um papua devia ser imortal". Caliban era o seu pesadelo. Ao monstro dedicou o mais espirituoso dos seus brilhantes "dramas filosóficos" – "pièce de résistance", da sua obra inteira; e a explicação teórica de *Caliban*, deu-a na *Réforme intelectuelle et morale*, manual da política reacionária, que inspirará um Barrès e um Maurras. A Maurras, Renan fornecerá a comparação entre a beleza perfeita do Partenon (*Prière que je fis sur l'Acropole quand je fus arrivé à en comprendre la parfaite beauté*) e a harmonia perfeita do Estado hierarquizado. O grecismo de Renan está no meio entre o seminário dos padres de Saint-Suplice e a dos monarquistas da redação da "Action française". Com as pedras do Partenon, Renan reconstruiu a "cathédrale desaffectée" da sua

fé perdida na qual rezaram os discípulos do seu positivismo. Não é possível dizer se ele mesmo concordaria com as consequências; não gostou delas nunca. "Pour penser librement il faut être sûr que ce qu'on publie ne tirera pas à conséquence." Considerava como o privilégio mais precioso da elite intelectual a irresponsabilidade. Com efeito, a sua historiografia é irresponsável, da mesma maneira como a criação poética é irresponsável ao lado da ciência positiva. Renan realizou em prosa o sonho dos poetas parnasianos: a poesia científica. As obras de Renan são obras-primas de estilo, independente do conteúdo. "Emaux et cammées".

O grande talento literário de Renan, poeta científico e estilista evocativo, patenteia-se pela comparação com o parnasianismo que pretendeu poetizar a ciência positiva: Sully Prudhomme[2132], ao qual chamaram "Lucrécio moderno", e que versificou e rimou incansavelmente os progressos da ciência, os preceitos morais da escola laica, e as tristezas sentimentais de um burguês envelhecido. Sully Prudhomme, "Poet Laureate" da Terceira República e recebendo o Prêmio Nobel de Literatura: eis um "test" do péssimo gosto literário da época.

O mais desagradável em Sully Prudhomme decorre do seu pós-romantismo de pequeno burguês. Nos grandes burgueses – menos pela condição do que pelo gosto – do parnasianismo sobreviveu mais de Hugo do que de Musset, chegando-se a uma espécie de neoclassicismo burguês, do qual o representante é Leconte de Lisle[2133]; sucessor de Hugo na Academia, tradutor de Homero, Hesíodo, Teócrito, e dos trágicos gregos, o maior poeta do "Parnasse". Leconte de Lisle nasceu nos trópicos; parecia destinado a conferir à poesia hugoniana o "nouveau frisson" de paisagens desconhecidas, de um "condoreirismo" africano. A desilusão de 1848 matou o romântico em Leconte de Lisle. O burguês erudito fugiu para a Antiguidade clássica, as civilizações orientais, a natureza primitiva. Em vez de sensações novas deu imagens perfeitas de coisas acabadas, uma poesia de "peças de museu", conservadas com o zelo de um inimigo fantástico dos deuses mortos. Com efeito, chamou-se a Leconte de Lisle "conservador de um museu de história da religião" e "diretor de gabinete da Antiguidade"; e a sua poesia científica tem a precisão das descrições num catálogo de museu. *Midi*, *Les éléphants*, *La Bernica*, *Sommeil du Condor*, *Illusion suprême* e muitas outras poesias dos *Poèmes antiques* e *Poèmes barbares*

destacam-se pela construção magistral do verso e das estrofes. É poesia retórica, sem alma nem música; mas é preciso admitir que os simbolistas detestavam igualmente, na poesia de Leconte de Lisle, a precisão do metro e a precisão do pensamento. Leconte de Lisle é daqueles poetas parnasianos aos quais o inimigo mais feroz da escola não pode chamar de imbecis. O seu pessimismo é coisa mais séria do que o seu conceito de poesia; e não pode zombar dos *Poèmes antiques*, de Leconte de Lisle, quem admira a *Tentation de Saint Antoine*, de Flaubert, epopeia leconte-de-lisliana em prosa. Só a forma do poeta é neoclassicista. A ideia de que "La nature se rit des souffrances humaines" revela a influência de Vigny e Leopardi, classicistas de colorido romântico como o próprio Leconte de Lisle. Classicismo métrico, contemplação romântica e pessimismo positivista estão em harmonia, em versos como estes da *Illusion suprème*:

"Soit! La poussière humaine, en proie au temps rapide,
Ses voluptés, ses pleurs, ses combats, ses remords,
Les dieux qu'elle a conçus et l'univers stupide
Ne valent pas la paix impassible des morts."

Só na morte da sua própria poesia conseguiu Leconte de Lisle a impassibilidade, seu ideal poético. Já não podemos admirar incondicionalmente essa poesia de bricabraque exótico e antiguidades falsificadas, gosto de 1880. Leconte de Lisle é um pessimista didático, um Hesíodo moderno, prosaico e cinzento como o grego; mas assim como este, será sempre respeitado.

A impassibilidade da poesia parnasiana não passa de uma lenda; perturbou-a o germe romântico em toda a poesia do século XIX. Paul Martino acentuou a filiação do parnasianismo ao romantismo – é preciso acrescentar: um romantismo de superfície – continuando-se as tendências descritivas e intimistas da poesia de Hugo e o pessimismo de Vigny. Leconte de Lisle é um Hugo moderado, aburguesado. Em geral, o valor relativo da poesia parnasiana está determinado pela porção de romantismo que conserva. Por isso, sobreviveram melhor aqueles parnasianos que, vindos

da boêmia romântica como Gautier, ficavam fiéis à irresponsabilidade dos "Jeune-France". Assim Banville[2134], o mais famoso dos acrobatas da rima, poeta cheio de música verbal, mas inteiramente vazio; funesta tornou-se a sua tentativa de codificar, no *Traité de versification française*, as normas do "Parnasse" e impô-las como leis eternas da poesia francesa. Um Banville "sem lei nem rei" foi Richepin[2135]; Banville dos subúrbios, o parnasiano-vagabundo, satanista pouco perigoso – mas eis a porta pela qual Verlaine saiu do "Parnasse", assim como Mallarmé saiu pelo culto da forma e Baudelaire pela angústia de um pessimismo apocalíptico.

O parnasianismo intimista é representado por Copée[2136], descrevendo em versos "impecáveis" a vida dos pequenos-burgueses parisienses; às cenas proletárias, como na famosa *Grève des forgerons*, não deixou de dar desfecho reconciliatório. Como poeta dos pequenos sentimentos sentimentais do lar francês, Coppée é verdadeiro "poeta nacional" em tom menor, apesar da ridícula "forma escultural". Mas não era menos "nacional" em tom maior, como nacionalista, antissemita, antidreyfusista, monarquista. As possibilidades todas de eloquencia nacional do "culto da forma" e da rima rica só se revelaram em Rostand[2137], em que o "Parnasse" produziu, um pouco tarde, seu dramaturgo: rimador engenhoso como Banville, versificador prosaico como Leconte de Lisle, dramaturgo habilíssimo como Sardou. No fundo, esse Sardou do "Parnasse" ressuscitou o teatro romântico de Hugo, com maior sucesso popular, mas sem o lirismo do grande "vate". *Cyrano de Bergerac* será, por muito tempo ainda, uma peça indispensável do repertório francês; mas a indiferença absoluta do dramaturgo com respeito à realidade das coisas revela bem o espírito parnasiano; dos outros parnasianos, Rostand difere apenas pela qualidade inferior do seu verso.

O parnasianismo pitoresco, cuja árvore genealógica tem as raízes nas *Orientales* de Hugo, revela os seus diversos aspectos em Gautier, Renan, Leconte de Lisle. Tem mais um representante exímio em José-María de Heredia[2138], natural de Cuba – "Sous les palmiers, au long frémissement des palmes" – o único em que o culto da forma elaborada parecia capaz de transfigurar completamente os assuntos histórico-geográficos. "Parecia", porque o valor definitivo dos seus sonetos antigamente tão admirados já não está tão certo. Heredia era um homem de salão de 1880, móveis de

peluche, quadros históricos na parede, iluminação a gás. Os seus sonetos são mesmo pequenos quadros históricos, infelizmente iluminados a gás, quer dizer do ponto de vista de um burguês culto, rico, melancólico, rei do lugar-comum. O seu verso, que parecia bronze, parece-se antes com *peluche*, tão frouxo é na verdade; e as famosas "chaves de ouro" – "Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles"; "La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes" – um crítico malicioso comparou-as aos aforismos, cuidadosamente preparados e decorados antes da *party*, com os quais Wilde deslumbrou a gente da mesma sociedade e época. Mas os exageros de então e a imbecilidade das imitações não devem influir na apreciação justa. O talento de Heredia era limitado e só receptivo, como a sensibilidade artística de um *connoisseur* e colecionador. Alguns dos objetos que Heredia colecionou são realmente belos, como *Médaille antique*, cujo verso final – "L'immortelle beauté des vierges de Sicile" – ainda fica na memória. O defeito fatal é sempre o mesmo e o de todo o parnasianismo pitoresco: o historismo falso, a ocupação com um passado ao qual nada ligava os poetas.

O historismo parnasiano é um traço característico da literatura burguesa da segunda metade do século XIX. Não está diretamente ligado ao historismo herderiano dos românticos; é uma interpretação positivista desse historismo, considerando todas as civilizações e épocas como fases preparatórias do próprio século XIX e da sua civilização, considerada perfeita: a atitude decorrente é a desvalorização do passado como mero gabinete de curiosidades pitorescas, ou então o pressentimento angustioso de que a pretensa perfeição poderia significar o fim próximo. Daí a falsidade, a pouca sinceridade do pessimismo histórico dos parnasianos. Em certa parte, porém, esse historismo pôde desempenhar a função de um vigoroso fermento poético. O historismo herderiano, de origens germânico-eslavas, não podia influenciar aquelas regiões de fala neolatina que não possuíam personalidade nacional independente. Herder, os irmãos Schlegel, Sismondi, Southey consideravam a literatura provençal como fenômeno histórico, sem pensar na possibilidade da sua ressurreição; e os casos da Catalunha, da Galiza e da Romênia deixaram ainda menos esperanças. Na verdade, o renascimento político e literário dessas pequenas nações latinas só se podia realizar através da revivificação da tradição latina, mediterrânea; através daquele classicismo contra o qual o pré-romantismo herderiano se

revoltara. Por isso, “Félibrige” e “Renaixensa” vieram só decênios mais tarde, depois de 1850, quando a força do romantismo e a sua resistência anticlassicista já estavam quebradas. O caráter estilístico do “Félibrige” ainda está sujeito à discussão. Os começos do movimento estavam ligados ao nome de Lamartine, admirador entusiasmado de Mistral; e a “neolatinidade” inteira é romântica no sentido em que Friedrich Schlegel chamou “românticas” a todas as literaturas meridionais, as literaturas “du Midi” de Sismondi. Os “félibres”, porém, sentiam-se classicistas; e não sem boas razões. Cultivaram o verso cuidadosamente elaborado; suprimiram o subjetivismo em favor de normas estéticas gerais; e não deixaram passar oportunidade alguma de se lembrarem das origens greco-latinas da civilização mediterrânea. Veneravam Virgílio como mestre. Não incluíram, porém, entre as suas admirações o classicista Carducci, pagão e republicano. Os “félibres” eram católicos e monarquistas. Este reacionarismo político do “Félibrige” é mais um indício do caráter parnasiano do movimento. Tratava-se de uma “reforme intellectuelle e morale” da França meridional; o equilíbrio entre elementos românticos e clássicos é o que os parnasianos ambicionavam, sem capacidade de realizá-lo. Na Provença e Catalunha, a história, por mais pitoresca que fosse, não era uma coleção de peças de museu, e sim uma tradição nacional, embora sem corpo político.

“Félibrige”[2139], espécie de sociedade poética ou Academia particular, foi fundado em 1854, quando estavam reunidos, no castelo de Font-Ségugne, perto de Avignon, Mistral, Roumanille, Aubanel, Anselme Mathieu e três outros poetas. Mistral[2140] é, sem possibilidade de comparação, o maior entre eles; o único poeta da Renascença neolatina, digno de estar na companhia dos grandes da literatura universal. A língua não constitui dificuldade séria para quem conhece outros idiomas neolatinos. O acesso será mais fácil, ao leitor moderno, através do maravilhoso *Lou pouèmo dou Rose*, dedicado ao grande rio da Provença, o Ródano:

“Amo de-longo renadivo,
amo jouiouso e fièro e vivo,
que’ endihes dins lou brut dóu Rose e dóo Rousau!
Amo de sènvo armoniouso

e di calanco souleiouso,
t'apelle! encarno-te dins mi vers prouvençau!"

Eis o "leitmotiv" de todas as obras de Mistral: de *Calendau* que é o seu poema narrativo mais perfeito; de *Nerto*; de *Lis Isclo d'Or*, cujo título é um programa, lembrando o sonho de Mistral, a "République du Soleil" das civilizações neolatinas, mediterrâneas. Mistral é um grande artista; a sua arte narrativa lembra, e longe, a Longfellow, ao qual é, no entanto, muito superior. Também lembra os Lake Poets. Mas Mistral não moraliza; e apesar do entusiasmo romântico de todas as suas iniciativas, o seu "l'art pour l'art" é clássico e nacional ao mesmo tempo. O poema épico *Mireio*, a obra capital, é, entre os poemas do século XIX, só comparável ao *Pan Tadeusz* de Mickiewicz; mas quanto menos romântico! Os admiradores de Mistral exageraram muito, por motivos compreensíveis de orgulho regional. Mas o valor de sua poesia é incontestável.

Mistral contaminou com o seu entusiasmo todos os críticos. É preciso eliminar aqueles exageros que serviram para interpretações intencionalmente equívocas. A comparação com Homero não é séria; a com Hesíodo não é muito lisonjeira nem justa; o apelido de "Teócrito provençal" só lembra a espontaneidade maior do poeta moderno e a arte superior do poeta grego. Mistral não é um grego. Mas tampouco é um latino em sentido antigo, um Virgílio da Provença. Não há restrição alguma na observação de que Mistral é um poeta regionalista; esse fato não diminui a sua grandeza. Todas as tentativas, empreendidas por ele mesmo, pelos seus discípulos, admiradores e aproveitadores, de estender artificialmente o "campo de ação" da sua poesia, só prejudicaram a apreciação serena. Mistral teria encarnado o espírito da Provença medieval, com as suas liberdades provinciais; da "Província" que deu o nome a todas as unidades administrativas do mundo. Ou então, Mistral teria sido o "doctor latinitatis", o poeta e mestre duma latinidade futura, federação composta da "italianità", da "hispanidad" e criações semelhantes, nascidas do espírito de Action Française. Está fora de dúvidas o humanismo de Mistral, autor erudito do *Trésor dou Félibrige*, humanismo baseado no conservantismo monárquico-católico. Isso não tem nada ou pouco com a sua poesia. Mas é verdade que reside nesses

elementos acessórios o motivo do seu papel histórico de um parnasiano, superior aos parnasianos pela tradição viva que encarnava; mas também o motivo da relativa esterilidade dos seus esforços extraliterários. A literatura provençal, que com Mistral começara, também quase acabou com ele. Morreram muito antes de Mistral os melhores dos seus camaradas no "Félibrige": Roumanille[2141], que era um fino elegíaco e idilista, e Aubanel[2142], um dos grandes poetas eróticos do século. Ficaram os "félibres", não desprezíveis, das províncias vizinhas, Arsène Vermenouze na Auvergne, Miqueu Camelat na Gascogne, Joseph Pons no Roussillon. Na própria Provença, Prosper Estieu e Antonin Perbosc aproximaram-se do neoclassicismo artificial; Valéry Bernard, do realismo. Depois, Albert Pestour e Paul Eyssavel não passam de poetas provincianos.

Na ocasião do sexto centenário da morte de Petrarca reuniram-se em Avignon, em torno de Mistral, representantes de várias nações latinas; e nos "Jeux Floraux" em Montpellier, em 1875, ouviram-se proclamações sobre a "República do Sol" e a "Raça Latina". Eis o "campo de ação" de *Mirèio*: tradução francesa, pelo próprio Mistral, em 1883; castelhana, por Celestino Verdaguer; italiana, por Mario Clini; romena, por Bonifacio Hebrat. Há duas traduções em língua catalã, por Francisca Bartrina d'Ayxemís e por Francisco Briz, ambas publicadas já em 1861. A "Renaixensa" catalã precedeu algo ao "Félibrige", e, oprimidos e ameaçados pelo poder de Castelha, os catalães saudaram com entusiasmo o aliado de além da fronteira.

A "Renaixensa"[2143]foi obra de alguns diletantes poéticos, melhor intencionados do que dotados: Joaquín Rubió y Ors, e Víctor Balaguer, polígrafo, autor do *Trovador de Montserrat* (1857). A eles aliou-se o grande filólogo Manuel Milá y Fontanals para instituírem em 1859 uma festa periódica de poesia catalã em Barcelona, os "Jocs Florals". Nesse ambiente surgiu o mais famoso, mas não maior poeta da nova literatura catalã, Verdaguer[2144], autor da grande epopeia geológico-mitológico-pré-histórica *La Atlántida*, de um outro poema épico, *Canigó*, e de numerosas baladas históricas; parece parnasiano típico. Mas nem sempre foi assim. Os poemas narrativos só têm valor documentário na história da Renaixensa. Verdaguer é diferente nas suas canções místicas de um espírito inquieto, sacerdote em luta permanente com as autoridades eclesiásticas. Contudo, não é possível

compará-lo, como já foi feito, ao grande poeta-sacerdote flamengo Gezelle, nem a Mistral. Em compensação, a nova literatura catalã não acabou com Verdaguer; ao contrário, hoje, já empalidecida a sua fama, ele nos parece no papel glorioso do precursor de um Maragall, Carner, Sagarra e López Picó. E a mesma sorte coube a outro visitante da festa de Montpellier, ao romeno Alecsandri[2145], criador da língua poética na qual Eminescu e Arghezi se exprimirão. Contudo, por volta de 1900, o movimento da latinidade poética parecia terminada. Havia, mais tarde, alguns simpatizantes: o francês Gasquet, o português Eugênio de Castro, enfim, D'Annunzio em que os motivos políticos já prevalecem, assim como na figura isolada do espanhol Basterra[2146], poeta da unidade do mundo latino. Enfim, na Galiza, um silêncio de muitos séculos foi interrompido pela voz do notável poeta Eduardo Pondal[2147], que revivificou as recordações das origens célticas de sua nação desgraçada.

Aos parnasianos, em geral, mesmo quando residiam em países tropicais, não foi tão propício o sol como aos mediterrâneos. Continuaram a poesia exótico-descritiva, só comparável, na mesma época, ao carnaval de estilos da arquitetura, enchendo-se os novos *boulevards* de Paris e Viena com igrejas e paços municipais neogóticos, Universidades neorrenascentistas, teatros neobarrocos, Parlamentos e Bolsas com colunas dóricas. Sinal do gosto evasionista da burguesia, comparando a sua própria época com as maiores do passado. Os poetas parnasianos cultivaram o mesmo gosto, mas com poucos motivos de satisfação e orgulho; nessa época da prosa, a poesia não podia deixar de ser tristemente pessimista, o que explica, aliás, a sobrevivência da melancolia romântica em muitos parnasianos.

O estudo dos parnasianos franceses menores[2148] permite estabelecer algumas distinções. Glatigny[2149], que foi considerado por alguns como o poeta mais genial da escola, apresenta o fervor romântico dentro da forma elaborada, Dierx[2150], mais uma vez um poeta exótico, patrício de Leconte de Lisle, era o maior "ourives do verso" e "joalheiro da palavra", sem dar muita atenção ao sentido. Parece preparar a poesia hermético-musical de Mallarmé, e até foi eleito "prince des poètes" depois da morte de Mallarmé, como o seu sucessor. Na verdade, Dierx foi mero técnico do verso, meio pós-romântico, meio pós-parnasiano. O parnasianismo, dando-se como arte

dificílima, tornou-se técnica, aprendida com facilidade pelos diletantes que continuaram parnasianos em pleno século XX, sobretudo na América Latina. Pelo paganismo helenista bateu-se Ménard[2151]; existem relações com a erudição de Leconte de Lisle e Flaubert e o anticristianismo do mesmo Leconte de Lisle e de Carducci. O pessimismo "filosófico" aparece em Madame Ackermann[2152], mulher que sabia aceitar virilmente um mundo sem Deus nem sentido; era mais profunda do que Sully Prudhomme – não difícil isso, aliás – mas não obteve o mesmo sucesso porque evitou o sentimentalismo, escrevendo em versos duros sem melodia.

Esses tipos diferentes também são os do parnasianismo internacional, entre os latinos e entre as nações germânicas e eslavas, onde numerosos poetas cultivaram o mesmo estilo sem aceitar a doutrina ou o nome da então até desconhecida escola. Assim o dinamarquês Boedtcher[2153], poeta de "perfeição grega". Ou Feth[2154], grande poeta russo, que sabia compor quadros impressionistas da natureza; o seu "l'art pour l'art" de pessimismo schopenhaueriano foi posto em ostracismo pelos utilitaristas e só ressuscitado na época do simbolismo. Entre os exóticos situa-se Gonçalves Crespo[2155], português nascido no Brasil, evocando em sonetos perfeitos motivos da paisagem física e humana da sua terra natal; em Portugal, Gonçalves Crespo iniciou a época da cultura do verso em vez do culto da correção gramatical, idolatrada pelos românticos da escola de Castilho; no Brasil, teve repercussão o seu interesse pelos motivos folclóricos.

Precursor do parnasianismo nos países germânicos foi o alemão Rückert[2156], ao qual a composição de alguns dos seus *lieds* por Schumann e Mahler deu fama universal, imerecida. O interesse pela poesia oriental aparece nos idílios bíblicos do flamengo Pol de Mont[2157], poeta bucólico de formação francesa, renegando depois essas origens para declarar-se "germânico", apoiando o nacionalismo antifrancês entre os flamengos. De feição nacional também é a obra do húngaro Arany[2158], ligado ao parnasianismo pelo sentimento melancólico de intelectual em país de aristocratas rudes, de rápida revolução industrial e burguesia ainda inculta; Arany está ligado ao parnasianismo pela erudição literária e pelo culto da forma; a sua maneira vagarosa de trabalho só pode ser comparada à de Flaubert. Em numerosas baladas históricas, magistralmente construídas e em alguns poemas

narrativos deu Arany aos húngaros uma *Légende des siècles* nacional, mais sóbria, porém, do que a de Hugo, sóbria como o calvinismo no qual Arany nasceu e que o aproxima de Conrad Ferdinand Meyer; mas a angústia religiosa do suíço falta no realismo do húngaro, ao qual alguns críticos consideram como o maior poeta da nação. "Parnasiano nacional" também era Snoilsky[2159], aristocrata sueco, representando o "l'art pour l'art" pessimista na poesia descritiva, mas celebrando em baladas o passado heroico da sua nação, e exprimindo em outras poesias um liberalismo sincero, até de tendências socialistas, que o conde, mais tarde, renegou. Snoilsky é o maior sonetista das línguas nórdicas. Aristocratismo e exotismo reuniram-se no conde alemão Schack[2160], grande mecenas, tradutor da epopeia nacional do persa Firdusi; aos seus versos sobreviverá a sua história do teatro espanhol, obra que marcou época.

Talvez o maior de todos os parnasianos fosse o poeta checo Vrchlicky[2161], pelo menos com respeito ao tamanho e multiformeidade da sua Obra. Era descendente de gerações de rabinos alemães, enquanto na família da mãe havia vários padres católicos tchecos. Vrchlicky sempre se julgou sacerdote da arte, como o seu supremo modelo Hugo, em que aprendeu a eloquencia pomposa, a ênfase cósmica, o exotismo multicolor. Talvez fosse a consequência das suas origens indefinidas, entre as nações, a sua inquietação permanente, fugindo da pequeno-burguesia para a Antiguidade grega, daí para a Renascença italiana e o Rococó francês – poeta parnasiano de um carnaval de estilos históricos, acabando no pessimismo de Leconte de Lisle. Dotado de uma fertilidade que em toda a literatura universal só pode ser comparada com a de Lope de Vega, Vrchlicky escreveu dez ou mais poemas épicos, mais do que quarenta volumes de versos, vários dramas poéticos, e realizou uma obra imensa de tradutor, que permite apreciar as suas preferências, capacidades e limitações. Na sua antologia da poesia francesa do século XIX prevelacem Hugo, Gautier, Leconte de Lisle, Banville e Sully Prudhomme; é o "Parnasse". Em três antologias sucessivas traduziu Vrchlicky quase a obra inteira de Hugo; e, mais, as obras poéticas completas de Dante, Ariosto, Tasso, Leopardi e Carducci; e, mais, grande parte das poesias de Miguel Ângelo e Parini. E traduziu Camões, Calderón e Verdaguer, Byron e Shelley, Goethe e Schiller, Mickiewicz e Puchkin e muitos poetas orientais. Criou uma literatura universal em língua checa, de

modo que não causa estranheza a sua fama, em vida, de ser o maior poeta da nação. Mas enfim, os críticos simbolistas e realistas denunciaram o seu ecleticismo insensato, o "l'art pour l'art", o exotismo, o paganismo falso. Como tantos outros parnasianos, Vrchlicky fracassou pela falta de caráter poético e substância humana.

Um ar mais puro, quase mediterrâneo, respira-se nas poesias do holandês Vosmaer[2162], sacerdote tão rigoroso do helenismo que, mais tarde, combateu com força o simbolismo ao qual criara a linguagem poética.

Na Alemanha havia um autêntico movimento parnasiano em Munique, sede de um cenáculo cujo chefe era o então lidíssimo poeta Emanuel Geibel[2163]. Mas este, embora nacionalista alemão, imitou muito a Heine; seus desleixos métricos e a vulgaridade da sua expressão teriam inspirado horror a um parnasiano francês, se pudesse ler versos alemães; mas se pudesse, teria encontrado na poesia de Geibel o mesmo epigonismo consciente de todos os adeptos da escola. Artista do verso foi, porém, o suíço Leuthold[2164], poeta italianizado que adorava a Grécia; foi homem indisciplinado, que pereceu na noite da loucura. A Grécia decadente, a bizantina, era assunto preferido e característico do alemão Lingg[2165], outrora famoso, hoje ilegível pela dureza do verso. O helenismo parnasiano tem várias faces. No sueco Rydberg[2166], a decadência da Grécia é atribuída ao cristianismo; Rydberg era campeão do liberalismo teológico. Na sua poesia, dura mas sincera e profunda, exprimiu pensamentos da época por vir. Foi, no entanto, um burguês moderado, mas um grande caráter.

O helenismo dionisíaco está representado por Swinburne[2167], justamente na Inglaterra do *cant* vitoriano; e a sensualidade desenfreada do primeiro volume de *Poems and Ballads* não podia deixar de provocar indignação no país da rainha-viúva e dos banqueiros morais. Poesias como *Laus Veneris*, *Dolores* e *Nayades* motivaram a denúncia de Robert Buchanan contra a "escola da poesia carnal". O poeta não pôde alegar que existe na literatura inglesa uma tradição pagã; *Poems and Ballads* inspiraram-se evidentemente no neopaganismo francês e em Baudelaire. Mas esse furor dos sensos não é parnasiano; e no sentido rigoroso da palavra não existe nenhuma obra de Swinburne que seja parnasiana. Foi um poeta de receptividade enorme, sempre atento, dotado de facilidade extraordinária de

expressão verbal; sabia assimilar todos os estilos, traduzindo-os para a música verbal inglesa. Explica-se assim que Swinburne representava um caso singular, talvez único: um hugoano inglês. A influência de Hugo é sensível na obra inteira de Swinburne e particularmente na poesia política dos *Songs before Sunrise*, dedicados à causa da liberdade italiana. Mas isso lembra logo os casos de Byron e Landor. Swinburne não era revolucionário de verdade, antes um aristocrata revoltado e anarquista; e a sua revolta não era fatalmente política – nos últimos anos da sua longa vida confessou-se partidário do imperialismo inglês – nem sempre atual. Repetiu com virtuosidade os ataques anticristãos de Shelley, em que aprendera a musicalidade do verso, e achou enfim os seus verdadeiros modelos naqueles anarquistas violentos e mórbidos que eram os dramaturgos elisabetano-jacobeus, aos quais dedicou os seus estudos críticos, deformados pelo entusiasmo grandiloquente, mas mesmo assim de mérito; Swinburne fez muito para a compreensão de Marlowe, Webster, Tourneur, Middleton. Interpretou-os, porém, como a todos os poetas que amava, à sua maneira, como se tivessem sido verbalistas. Não foi outra coisa o sensualismo dos primeiros poemas e o baudelairianismo de outros: libertinismo puramente estético, sensualidade cerebral, satanismo teórico. Tudo em Swinburne é inspiração livresca, repetição de sentimentos e motivos alheios; o que lhe pertence só é a fabulosa técnica verbal, superior à do próprio Tennyson. Swinburne é certamente um dos maiores músicos do verso inglês – basta ouvir o começo de um dos coros da tragédia lírica *Atalanta in Calydon*:

"Before the beginning of years
There came to the making of man
Time, with a gift of tears;
Grief, with a glass that ran;
Pleasure, with pain for leaven;
Summer, with flowers that fell;
Remenbrance fallen from heaven,
And madness risen from hell;
Strenght without hands to smite;
Love that endures for a breath;

Night, the shadow of light,
And life, the shadow of death."

À morte de Baudelaire dedicou Swinburne o mais belo dos seus poemas, *Ave Atque Vale*. Fato simbólico: *Ave Atque Vale* foi escrito quando chegou a notícia da morte de Baudelaire; mas a notícia fora falsa, o poeta ainda viveu. Tudo em Swinburne parece falso, menos a melodia.

Cara era aos parnasianos a Grécia "ática", a do sorriso espirituoso e céptico; Anatole France, em que esse "aticismo" chegará ao cume, fora um dos editores do *Parnasse Contemporain*. Como uma antecipação provinciana sua é Juan Valera[2168], o elegante diplomata espanhol, mestre do estilo sonoro, tradutor de *Dafnis y Cloë*, o que lembra aos franceses o caso de Courier e a outros críticos o paganismo falso de Ménard. Valera era um Don Juan de salão, um espírito frívolo – Azorín caracterizou-o assim, definitivamente. A frivolidade revela-se na maneira como os seus romances enfeitam e falsificam os assuntos: em *Pepita Jiménez*, o problema do celibato é colocado no ambiente do "costumbrismo"; em *Las ilusiones del doctor Faustino*, o pessimismo decadente dos intelectuais pós-românticos. Às vezes, esses romances, que têm valor literário e sobretudo estilístico, parecem de um Flaubert bem humorado. Valera é só estilista, se bem dos mais finos; e isso explica as suas simpatias para com os menores vestígios do parnasianismo, onde os pôde descobrir. Assim conseguiu o maior feito da sua carreira literária: nas *Cartas americanas*, dedicadas aos poetas da América Latina, descobriu versos parnasianos de um jovem poeta nicaraguense, completamente desconhecido; e predisse com clarividência o grande futuro de Ruben Darío.

Fato curioso: Valera não encontrou outros parnasianos na Colômbia, no Peru, na Argentina. Os grandes parnasianos hispano-americanos surgiram muito mais tarde, ligados aos simbolistas do "modernismo", enquanto ao mesmo tempo a poesia brasileira já estava dominada pelo "Parnasse". Nas repúblicas espanholas havia quase só hugonianos, por volta de 1890, com alguns restos do romantismo espanhol em plena decomposição; cantou-lhe a canção fúnebre, irônica, o espírito heiniano do peruano Ricardo Palma[2169], parente literário de Valera, subversivo disfarçado de

tradicionalista, esboçando nas famosas *Tradiciones peruanas* um panorama encantador, colorido e ligeiramente irônico, da cidade de Lima dos tempos coloniais; um parnasiano às avessas.

O atraso do parnasianismo na América espanhola é fato de importância sociológica. A falta de independência econômica é comum nas repúblicas hispano-americanas e do Brasil do século XIX. Na Colômbia, Venezuela, México, Peru significava isso a impossibilidade do equilíbrio político, lutas contínuas entre as frações da "aristocracia crioula" pelo lugar modesto que o capitalismo estrangeiro lhes concedeu, situação perigosa dos intelectuais, que se esgotaram em gestos revolucionários e versos hugonianos. Só no fim do século mudou a situação, com o estabelecimento de monopólios ingleses e norte-americanos. A política tornou-se mais calma. Os intelectuais conseguiram empregos na alta administração e diplomacia, a condição de *rentiers*. Então, capazes de gozar a vida, renunciaram às aspirações revolucionárias; começaram a lamentar a incultura do ambiente, a sonhar das belezas de civilizações europeias, antigas, exóticas. Chegara a hora do parnasianismo hispano-americano. No Brasil, essa hora chegou 25 anos antes, devido à estabilidade política da monarquia; e o parnasianismo brasileiro conquistou uma vitória tão completa que sobreviveu de duas gerações os movimentos análogos em outra parte.

O parnasianismo brasileiro corresponde menos do que qualquer outro ao programa da escola. Aí não era preciso sonhar de palmeiras; as palmeiras estavam presentes. Os mais originais entre os parnasianos brasileiros são os que dedicam sua atenção principalmente à Natureza. Assim o poeta descritivo Alberto de Oliveira[2170], cuja longa vida é corresponsável pela sobrevivência excepcional do parnasianismo no Brasil; e Vicente de Carvalho[2171], grande poeta do mar, em cuja arte se notam elementos arcaizantes e outros, simbolistas. Mas o mais famoso nome do "Parnasse" brasileiro é Olavo Bilac[2172], joalheiro do verso e verbalista exuberante, burilando as expressões da sua veia erótica indisciplinada conforme as regras da ourivesaria gautieriana e acabando na melancolia melodiosa do volume *Tarde*. Alguns sonetos belos de Bilac sobrevivem e sobreviverão. "Tarde" também foi o *leitmotiv* da obra do melancólico Raimundo Correia[2173] que se destaca pela honradez artística e pelo pessimismo austero; mas é só reflexo pálido de melancolias estrangeiras. Parecido com ele – a observação é

de Manuel Bandeira – foi o mexicano Othón[2174], poeta bucólico e triste, grande sonetista, quase o único parnasiano hispano-americano sem o menor vestígio de influência simbolista. Contra esta defendeu-se o parnasianismo brasileiro com tanto êxito que conseguiu esmagar os grandes poetas simbolistas Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, perpetuando-se o culto das "chaves de ouro" até a segunda década do século XX.

A feição melancólica e "filosófica" do parnasianismo encontra-se no espanhol Núñez de Arce[2175], poeta das dúvidas religiosas – um espanhol, escrevendo um poema narrativo sobre Lutero não será caso frequente – e das diatribes contra a corrupção moral, poeta do heroísmo cívico; verbalista espantoso, rimador incansável, mas sempre sincero, honesto e as mais das vezes triste. Parece-se muito com ele, no outro polo da Europa, o polonês Asnyk[2176], que já foi definido como mistura de Slowacki e Heine, comparações impróprias, consequência de que não é usual falar em parnasianismo entre os eslavos.

Tampouco é usual definir como parnasiano o grande poeta português Antero de Quental[2177]; e é preciso admitir que a sua personalidade não permite aquela definição; mas quanto à obra, haverá poucas dúvidas. Conforme o testemunho de todos os contemporâneos, Quental era um santo; um homem que se sacrificou, às vezes de maneira dom-quixotesca, pelos seus ideais. E esse idealismo tinha profundidade filosófica, sob a influência de leituras alemãs, que não deixaram, aliás, vestígios na sua obra poética. Como outros grandes idealistas era Quental um autodidata, homem de leituras múltiplas e desordenadas; de Hegel e Mommsen, Heine e Michelet, Proudhon e tantos outros compôs uma filosofia *sui generis*, intensamente schopenhaueriana, mistura de socialismo romântico e budismo indiano, em oposição ao catolicismo tradicional da península. Deste modo chegou Quental ao anticlericalismo apaixonado das suas poucas, mas impressionantes obras em prosa, explicando pela influência nefasta da Igreja a decadência ibérica. Havia, porém, no liberalismo e democratismo de Quental uma forte veia religiosa, até mística, profundamente angustiado como ele estava pelos sofrimentos dos pobres e humildes. E assim, o santo tornou-se socialista militante, membro da Primeira Internacional. Logo é preciso observar que a Primeira Internacional não era puramente marxista. Ao contrário, a Associação malogrou pela resistência interna contra Marx, pelas

intrigas dos bakunistas e proudhonistas; e Quental, longe do marxismo científico, também era anarquista-comunista de motivos idealistas: um socialista religioso. As suas angústias estavam em relação nítida como os acessos de pessimismo desesperado – "... a minha alma já morreu" – e abulia patológica, motivo e expressão, ao mesmo tempo, da incoerência entre niilismo budista e idealismo revolucionário. Essas condições explicam o malogro do santo como socialista militante; o místico falhou na revolução social. É verdade que aquele pessimismo só se manifestou periodicamente, ao lado de outras fases, eufóricas, de uma ciclotimia maníaco-depressiva, que levou o poeta ao suicídio. Mas o suicídio só é o desfecho da vida de Quental; sua importância duradoura reside nas expressões daquele pessimismo transitório: é a sua obra poética.

Esse poeta entrou para o movimento menos parnasiano que se possa imaginar: a revolução intelectual dos estudantes de Coimbra contra o tradicionalismo romântico, político e religioso. Visto de outro lado, o movimento de Coimbra apresenta aspectos parecidos com a "Renaixense" catalã: tentativa de renovação da vida nacional pela literatura. A participação de Antero à "Escola de Coimbra" não ajuda para compreender-lhe o sentido da poesia; a sua coleção de sonetos, já definida como "diário poético de uma alma augustiniana", não tem nada com isso, pertence a uma outra fase: não ao santo revolucionário Quental, mas ao santo suicida Quental. Mas a subqualidade neolatina, quer dizer, parnasiana, daquele movimento, do qual alguns chefes acabarão como tradicionalistas, ajuda a reconhecer a qualidade parnasiana da poesia de Quental. As comparações com Leopardi não acertam bem, antes a com Vigny, em cuja forma clássico-romântica se anunciara o parnasianismo e cujas *Destinées* se publicaram postumamente em pleno parnasianismo. Daí o pessimismo algo vago de Quental – "A ilusão e vazio universais" – daí a nobreza da expressão e a falta de colorido, daí a monotonia do pensamento e do vocabulário. Quental é um grande sonetista; mas talvez o maior dos seus poemas seja o *Hino da Manhã*, maldição à luz enganadora:

"Símbolo da Ilusão que do infinito
Fez surgir o Universo, já marcado

Para a dor, para o mal, para o pecado,
Símbolo da existência, sê maldito!”

Livre da forma rígida, Quental é maior; tanto maior quanto mais se aproxima da prosa. Talvez fosse maior prosador do que poeta.

Seria incompreensivo censurar a “esterilidade” do outro grande céptico da época, Amiel[2178], porque não chegou a exprimir-se em poesia. Não teríamos perdido muito com uma quantidade de sonetos e poemas “científicos” que Amiel não escreveu. O seu meio genuíno de expressão era a prosa do seu diário. Amiel é o mais consciente dos parnasianos; por isso resistiu à tentação de fazer uma poesia inútil.

Quatro poetas inicialmente parnasianos tornaram-se grandes “à condition d’en sortir”: Baudelaire; Mallarmé, Verlaine e Flaubert. Em Mallarmé, as causas determinantes eram influências românticas do estrangeiro: a poesia inglesa e o wagnerismo alemão. No caso de Verlaine, agiu um motivo pessoal: a transformação da sua vida pequeno-burguesa em boêmia desenfreada, pela influência de Rimbaud. Flaubert e Baudelaire também passaram pela “éducation sentimentale” da Boêmia, cuja importância histórica como fermento do romantismo sobrevivente é muito maior do que o valor atual das suas expressões.

A boêmia podia agir contra a poesia burguesa dos parnasianos porque era de origem antiburguesa. É a forma francesa da mesma resistência dos intelectuais que gerara na Alemanha de 1800 o “épater le bourgeois” de Friedrich Schlegel, em *Lucinde*, e a vagabundagem de Clemens Brentano. O motivo imediato era o estabelecimento da monarquia burguesa em julho de 1830; em 1833 aparece *Les Jeune-France,* de Gautier, romance da vida livre e licenciosa dos artistas românticos com as moças dos subúrbios de Paris. Em 1835, Vigny[2179] deu ao Théâtre Français seu *Chatterton*, peça de valor dramático reduzido, mas de importância histórica muito grande: o poeta é apresentado, nessa tragédia, como fatalmente incompreendido pelos “filisteus” burgueses, de modo que “épater le bourgeois” seria a sua reação natural. *Chatterton* criou, para muitos decênios e círculos, a imagem típica do “poeta”. Um Aloysius Bertrand viveu essa “boêmia” na realidade; e Murger[2180] escreveu o romance que a tornou popularíssima. Existem duas

espécies de boêmia: a verdadeira e a falsa. A boêmia autêntica é uma desgraça: a miséria dos artistas, para cuja profissão inútil não há lugar na hierarquia utilitarista das profissões. Mas também existe a falsa boêmia de artistas pobres mas felizes na vida sem ocupações "sérias" e de amor livre. Na realidade, a falsa boêmia só existe entre artistas-diletantes ineptos, vivendo das mesadas do pai; ou então, é um espetáculo arranjado por artistas malogrados e expertos para assustar e secretamente divertir o burguês que paga ingresso. Antigas traduções das *Scènes de la vie de bohême* para o inglês e alemão começam com prefácios apologéticos, pedindo desculpa pela leviandade dos heróis e a imoralidade das heroínas do romance. Mas nota-se o prazer clandestino do leitor burguês em saber de coisas que as convenções morais da sua classe lhe proibiram; também no sentimentalismo da morte de Mimi, o burguês chorou a triste impossibilidade de realizar os seus "sonhos de desejo". Nesse sentido, a falsidade da popularíssima ópera *La Bohème* de Puccini acompanha condignamente a falsidade do romance de Murger. Neste, porém, é de importância capital o pós-escrito, em que os boêmios se metem na política de 1848, para acabarem, eles mesmos, como "filisteus" tristes. Com isso, Murger dá o primeiro esboço de uma "cura do romantismo pela realidade", de uma "éducation sentimentale". Seis anos depois publicou-se *Madame Bovary*.

Todo mundo admite o papel importantíssimo de Flaubert[2181] na história do romance moderno, entre Balzac e Zola, lembrando-se também a influência que exerceu fora da França: sobre Henry James, Turgeniev e Fontane, Eça de Queirós e tantos outros. Mas não por isso é Flaubert geralmente admirado. O romancista Flaubert perdeu nos últimos decênios, adversos ao seu ideal de "l'art pour l'art", algo do seu prestígio; uma obra tão grande como *L'Éducation sentimentale* só continua a ser lida e estudada pelos *highbrows*; *Madame Bovary*, ao contrário, está circulando em edições baratas, tido como romance erótico com desfecho policial. A glória de Flaubert parece residir no seu estilo; mas nosso apreço pelas artes estilísticas diminuiu muito. Será o estilo a suficiente razão de ser de uma obra de arte. Há quem declare: "Os romances de Flaubert são obras admiráveis; mas não nos ajudam vitalmente".

Flaubert era o mais vagaroso dos escritores: 5 anos, 7 anos e mais para escrever um romance de tamanho reduzido, isso inspira inveja aos

escritores profissionais, insatisfeitos com o trabalho imposto pelo público; e inspira respeito ao próprio público, encontrando um escritor antiboêmio, consciencioso e sério. É literatura tão séria, tão bem documentada como uma obra da ciência, realizando o ideal parnasiano da poesia científica. Com efeito, o trabalho preparatório de Flaubert consistiu em uma documentação muito mais exata do que os estudos meio fantasiosos de Balzac de "fisiologia da sociedade". Atrás de *Madame Bovary*, os flaubertianos podiam descobrir os modelos reais: a cidade normanda de Ry, a adúltera Delphine Couturier que se tornará Emma Bovary, o livre-pensador Jouenne que aparecerá como M. Homais, e assim em diante; mas estudos recentes destruíram todas essas hipóteses: o modelo de Emma Bovary teria sido madade Louise Pradier, a mulher do conhecido escultor, e a tragédia teria acontecido em Paris. Essa descoberta acrescenta mais um motivo para admiração por Flaubert: pois só no ambiente provinciano, tão fielmente descrito e para o qual o romancista transpôs os acontecimentos reais, teria sido possível a tragédia de Emma Bovary. A lentidão do processo da transfiguração artística em Flaubert não teria sido, aliás, compatível com o espírito dramático que informa a obra de Balzac. Flaubert tem a cabeça épica, sabe dar aos assuntos certa permanência supra-histórica e supra-atual que os romances de Balzac, historiador de sua sociedade, não possuem. *Madame Bovary* e *Un coeur simple*, mesmo se localizados exatamente em casas parisienses ou lugares da Normandia de 1850, passam-se em todos os tempos e países da história e do mundo. A distância entre as pessoas e fatos reais que forneceram o assunto ao romancista, e os personagens e acontecimentos do plano novelístico é incomensurável. Essa "distância épica" é resultado do estilo de Flaubert. O seu esforço ingente de inúmeras noites de insônia desesperada não se reduz àquilo que os amigos e os biógrafos estranhavam e admiravam: à eliminação radical dos adjetivos e sua substituição por substantivos que não precisam desse acompanhamento – não "existem sinônimos", disse Flaubert – nem à colocação sábia das "coupes" das frases. Procurava a exatidão máxima de correspondência entre objetos e palavras, movimentos e frases, para conseguir a representação objetiva da realidade. O exemplo mais famoso é a descrição da exposição agrícola em *Madame Bovary*, combinação sinfônica de discursos oficiais e conversa erótica entre Emma e Rodolphe e o ruído dos bois e o vento nas árvores. Mas

nessa composição polifônica também se revela a ironia amarga do romancista, dirigida contra os seus próprios personagens. M. Homais, imagem tão fiel do livre-pensador provinciano, é ao mesmo tempo uma caricatura grandiosa; e ele é, no fim do romance, o vencedor. Os imbecis são os senhores deste mundo. Ironia e pessimismo de Flaubert estão em grave contradição com o seu ideal de realismo objetivo. Evidentemente, não foi por incapacidade de eliminá-lo que Flaubert deixou subsistir esse desequilíbrio entre intenção e realização. A ironia impôs-se ao romancista, céptico e pessimista porque passara pelas decepções ideológicas de 1848 e 1852.

A obra-prima de dolorosa ironia flaubertiana é *Un coeur simple*. A história da velha criada, embalada em sonhos de um sobrinho perdido em mares longíquos, é narrada, através da frieza realista do tom, com certa crueldade sádica, martirizando o pobre personagem; e o fim, quando o papagaio, única lembrança do filho, aparece à agonizante, em visão, como a pomba do Espírito-Santo, é de uma ironia desumana e sobre-humana, iluminando em visão rápida o "engaño general" da humanidade. É o mesmo engano acerca da verdadeira natureza das coisas, da realidade, que produz a ruína de Emma Bovary, enganada pela falsidade das leituras românticas, assim como a França fora enganada pela ideologia romântica, em 1848. O mesmo engano, em *La tentation de saint Antoine*, é o da humanidade inteira, enganada pelos deuses, as fantasias religiosas que ela mesma criou. Essa obra máxima de Flaubert, nunca bastante apreciada, simboliza o "bovarysmo" do gênero humano. A filosofia de Flaubert aproxima-se do pantragismo. Mas a tragicidade do mundo não reside, na obra de Flaubert, em conflitos de sentido histórico, entre o indivíduo e a lei, mas na cegueira do homem, tomando a sério a lei imbecil que ele mesmo criou; é cegueira como a dos heróis da tragédia grega, mas sem heroísmo. O Universo está definido, tragicamente, pela "bêtise humaine".

O intuito de Flaubert era a representação artística, a estilização da "bêtise humaine", para eliminá-la desta maneira. A *Éducation sentimentale* significa a liquidação do romantismo pela estilização parnasiana. *L'Éducation sentimentale* é a obra mais ambiciosa de Flaubert, mas não a mais perfeita. O fundo, o panorama da época na qual o romantismo foi derrotado, está realizado; o primeiro plano quase desaparece, pela mediocridade mesquinha de Frédéric Moreau e madame Arnoux, resultado desconcertante no qual

colaborou o pudor de Flaubert perante o problema da exibição autobiográfica. *L'Éducation sentimentale* é um poderoso romance psicológico, o mais comovente que foi escrito depois de Stendhal; mas não tem a perspectiva de uma visão histórica de sua época, do romantismo desiludido; pois Flaubert continuava, apesar de tudo, preso naquela ilusão. É opinião geralmente admitida que o realista Flaubert continuou, no fundo, romântico. O seu ideal de escritor é o "vate", o visionário cósmico de Hugo: a humanidade inteira é imbecil; só o poeta vê as coisas como são realmente, só ele é capaz de apresentá-las com o realismo da verdade, pela ironia objetiva da sua arte estilística. Daí o estilo ter função dupla: a função analítica do desmascaramento e a função ativa da "éducation". A *Éducation sentimentale* dá testemunho da impossibilidade de reunir essas duas funções. Balzac, narrador sem preocupações estilísticas, profetizara a vitória da burguesia; nos romances de Flaubert, os burgueses balzaquianos estão fracassando. Continuou o desprezo romântico do mundo, quer dizer, do mundo burguês.

Daí a mania de estilista de Flaubert, as suas lutas íntimas, às vezes durante uma noite inteira em torno de um único adjetivo, o trabalho de semanas numa única página. A ilusão romântica estava destruída; uma forma artística como que eterna devia fixar a renúncia à ilusão. Flaubert acreditava nesse poder da arte com o fervor de um místico; e essa fé na onipotência da arte é tipicamente romântica. Mais uma vez, revela-se o romantismo secreto, clandestino, como porta para sair do prosaísmo parnasiano.

O elemento romântico no parnasianismo é justamente o "l'art pour l'art", que era o instrumento de trabalho de Flaubert. Mas como seria possível esse romantismo estilístico sem cair de novo no romantismo sentimental? Flaubert estava protegido contra esse perigo pela sua qualidade de burguês. Mas é preciso definir o termo. Um dos muitos contemporâneos literários aos quais Flaubert dedicava o ódio do desprezo era Augier; este também protestava contra o romantismo – será interessante comparar, guardadas as dimensões, *Les pauvres lionnes* e *Madame Bovary* – e também era burguês, mas de uma outra espécie: burguês parisiense, do alto comércio honrado, por assim dizer, mas contudo da parte do capital móvel. Flaubert era burguês provinciano; mais importante, porém, do que a antítese geográfica é a econômica, a situação de *rentier*, vivendo de

rendimentos sem necessidade de fazer negócios. Esta situação, de *rentiers* ou então de funcionários públicos com vencimentos e futuro garantidos, é a condição econômica da arte parnasiana e também da arte de Flaubert, modelando e remodelando os seus romances durante cinco, sete e dez anos, sem necessidade urgente de publicá-los. Daí o parnasianismo de Flaubert, tão manifesto nas frases cinzeladas da exótica *Herodias*; no panorama da história das religiões, na *Tentation de saint Antoine*; na poesia arqueológica de *Salammbô*, Flaubert realizou o seu ideal de romance cientificamente documentado, realizando o ideal de "poesia científica" do parnasianismo, mas experimentando também a desgraça da doutrina: *Salammbô* é um romance arqueológico sem sentido histórico, um romance sem sentido humano. "C'etait à Megara...", eis a frase magnificamente musical com que a obra começa; mas que nos importa o que aconteceu em Megara? E quem sabe se aconteceu realmente assim em Megara? O problema do romance histórico, colocado nos devidos termos, pela primeira vez, por Manzoni, foi resolvido por Flaubert, e em sentido negativo. A tentativa da reconstituição do passado, em *Salammbô*, foi desmentida pela impossibilidade de verificar exatamente o que "aconteceu em Megara". Acontece, porém, que *La tentation de saint Antoine* também é um romance histórico, o de todas as religiões; que *L'Éducation sentimentale* também é um romance histórico, o da França romântica e burguesa; que *Madame Bovary* também é um romance histórico, o da província francesa sob o Segundo Império. Enquanto não foram concebidos como romances históricos, tornaram-se tais, pelo gênio épico de Flaubert. Em horas amargas, Flaubert sentiu toda a sua literatura como falida. O mundo pertence à "bêtise humaine"; mas a própria literatura também é uma "bêtise", talvez a maior de todas, e certamente, conforme Leopardi, "la più sterile delle professioni". Se o mundo é o cosmos da "bêtise humaine", a literatura realista é o museu parnasiano das "bêtises humaines" tragicamente incuráveis. O caso dos dois imbecis *Bouvard et Pécuchet*, cujo zelo em documentar-se tem cheiro suspeito de auto-ironia, é o do próprio lucidíssimo Flaubert. Mas o supremo documento da auto-análise suicida de Flaubert é sua correspondência. Ali, a ironia que pretendeu derrubar o romantismo, revela-se como arma do romantismo – fora Friedrich Schlegel que criara esse conceito. A fé romântica no poder construtivo da arte e a fé romântica no poder destrutivo da ironia anularam-se

reciprocamente. É isso o que a crítica moderna percebe no estilo de Flaubert. De dois estilos dispõe a língua francesa: do estilo analítico, seja de Pascal, seja de Bossuet, seja de Voltaire; e do estilo ativo, seja de Molière, seja de Stendhal, seja de Balzac. Flaubert fez a tentativa de reunir os dois estilos, tentativa irrealizável. Cada uma das suas frases, cada um dos seus parágrafos é impecável; Flaubert escreveu as páginas mais perfeitas em prosa francesa. O conjunto dos seus romances, de tão admirável construção novelística, ressente-se daquela incongruência estilística. A insatisfação permanente de Flaubert consigo mesmo não estava de todo injustificada. Em vão, Flaubert retirou-se para o convento do seu palacete, levando a vida de um "monge das letras"; o problema "verdade ou ficção" estava irresolúvel. Bouvard e Pécuchet, os heróis imbecis de Flaubert, são, conforme a expressão feliz do crítico americano Trilling, os dois santos mártires da litertura. – Flaubert ainda pode "ajudar-nos."

E já "ajudou" muito. Pois *Madame Bovary* é a "maravilha do mundo" entre todos os romances. É o primeiro romance rigorosamente construído como um poema. A releitura e a re-releitura sempre fazem descobrir concatenações inesperadas. Quanto à arte da estrutura, *Madame Bovary* situa-se entre a *Divina Commedia* de Dante e o *Ulysses* de Joyce. É o precursor do romance poemático moderno. Mas seu autor acabou, como Dante e Joyce, em decepção amarga.

Flaubert acabou em desespero, porque, como artista, era incapaz de fazer concessões, de concluir um "compromisso". Depois de Flaubert, haverá só uma alternativa: ou sacrificar a poesia à ciência, criando-se em vez de uma poesia científica uma ciência poética – as grandes obras historiográficas de Taine, que são na verdade romances tendenciosos; ou, então, sacrificar a ciência à poesia, deformando-se a realidade conforme as leis de uma poesia menor, melancólica ou humorística. Eis o "compromisso vitoriano" na França, a arte menor, muito menor mesmo, de Ferdinand Fabre e Alphonse Daudet.

Ferdinand Fabre[2182] não desempenhou papel de precursor – não era bastante original para isso – nem era um atrasado, porque forte e independente. Acompanhou, em certo isolamento, a evolução de Flaubert a Zola, sem tirar as consequências radicais nem daquele nem deste. Fabre especializou-se num ramo pouco explorado da vida provinciana: a vida do

clero. Descreveu com mestria os tipos diferentes, do pobre vigário de aldeia até o cônego ambicioso que pretende tornar-se bispo. Como realista da estirpe de Flaubert, viu as misérias, imbecilidades, mesquinhezas; como escritor de "compromisso", não tirou conclusões anticlericais. No fundo, continuou, com maior força viril, a tradição do conto rústico; às vezes, como em *L'abbé Tigrane*, chegou a uma monumentalização que lembra a Gotthelf. Contudo, o seu "l'art pour l'art" realista nunca ofende; e talvez por isso é que Fabre está hoje injustamente esquecido.

Como autor rústico, Fabre é fatalmente regionalista: o seu objeto não é o clero da França, mas só o clero da região de Bedarieux. O regionalismo, ocupando-se as mais das vezes de províncias atrasadas, permite evitar certos problemas atuais, facilitando deste modo o "compromisso". Regionalista foi Alphonse Daudet[2183], o representante principal do romance realista moderado, na época de Zola; por isso, parecia um flaubertiano que não quis dar o passo decisivo para o naturalismo. Mas, como quase toda a sua obra, é Daudet um contemporâneo de Flaubert, assim como Zola aliás; e em vez de dizer que não "quis", será melhor dizer que não podia. Assim como nos contos da sua mocidade e na *Arlésienne*, foi sempre um regionalista da Provença, admirador de Mistral, um "félibrien" em prosa francesa. Na sua situação de um provinciano no ambiente meio hostil da capital, havia todos os elementos de um grande conflito. Mas este não se revela na obra de Daudet. Estava indeciso. Zombou dos seus conterrâneos meridionais: em *Tartarin de Tarascon*, na sua capacidade de mentir jocosamente; em *Numa Roumestan*, dos seus talentos de charlatanismo político; mas continuou a adorar a sua terra, preferindo-a às ruas de Paris. Tornou-se moralista à maneira de Augier, advertindo contra o perigo da corrupção da família em *Fromont jeune et Risler ainé* e da corrupção da mocidade em *Sappho*; esses dois romances, os seus melhores, são panoramas brilhantes da grande cidade, que era afinal a capital da pátria de Daudet, nacionalista fervoroso. O moralismo de Daudet não é profundo, tampouco como a sátira fácil de *Les rois en exil* e do *Immortel*. O provençal e reacionário Daudet era um escritor brilhante, tocando com vituosismo todos os registros do *esprit* e do *sentiment*, um grande *causeur*. Mas de modo algum um grande romancista. Das suas obras tem *Jack*, a história comovente de uma criança infeliz, as maiores possibilidades de permanecer.

A França do século XIX deu à literatura de ficção novelística um Stendhal, um Balzac, um Flaubert, um Zola. Significaria diminuí-los, associando-lhes um Daudet. Para estabelecer-lhe a categoria, será bastante desmentir a comparação frequente com Dickens, com o qual tem pouco em comum senão o "compromisso"; mas Dickens, vindo de época anterior, aceitou a situação encontrada, e Daudet é o próprio autor do "vitorianismo francês", criando um naturalismo reacionário. "La République sera naturaliste, ou elle ne sera pas", dizia Zola. "La République sera conservative, ou elle ne sera pas", dissera Thiers. Daudet tentou reconciliar os dois conceitos, com o resultado de todas as tentativas assim. O seu moralismo é reação de um burguês provinciano, decepcionado pela industrialização e democratização do país. Em vez de compará-lo a Dickens, se sugere a comparação com Palacio Valdés[2184], que revela analogias certíssimas com Daudet e continuou, por meio de várias traduções, um dos autores preferidos da gente da "Action Française". O ambiente psicológico do espanhol também é parecido: o aburguesamento cinzento na época da restauração dos Bourbons. Aburguesamento e desilusão são os motivos social e psicológico da chamada literatura realista.

Os mesmos motivos desempenharam papel importante na evolução da literatura russa: o aburguesamento começou pelas reformas liberais do tzar Alexandre II, sobretudo a abolição da servidão dos camponeses em 1861; a desilusão, ali, era de uma classe correspondente aos *rentiers* europeus: os proprietários de terras, meio-aristocráticos. Sob o regime despótico do tzar Nicolau I, excluídos da vida pública, foram eles que se sentiam "inúteis" como o Eugênio Onegin de Puchkin, tornando-se propagandistas do liberalismo. Depois da grande reforma, a sua "inutilidade" agravou-se economicamente; e a "literatura dos proprietários rurais" tornou-se auto-acusação antirromântica ou nostalgia neorromântica.

Essa constelação produziu pelo menos três escritores de primeira ordem: Gontcharov, Turgeniev e Saltykov. Foi então que a literatura russa começou a afigurar-se aos estrangeiros como se fosse composta só de alguns poucos grandíssimos autores, desacompanhados de companheiros de nível médio ou baixo. A tradição romântica acabou com o colapso de Gogol; mas a crítica radical que saudara essa catástrofe conseguiu impedir a formação de uma nova tradição literária. Aqueles três grandes escritores

estavam isolados porque trabalhando num país apaixonadamente hostil à literatura.

O primeiro responsável por isso foi Bielinski[2185], o maior dos críticos literários russos. No começo fora eslavófilo, nacionalista, admirador de Puchkin. Em Gogol saudou o continuador do grande poeta; mas *O Capote* abriu-lhe, como à Rússia inteira, os olhos. Interpretou o conto como a verdadeira volta à alma do povo russo e à realidade da Rússia; e ao mesmo tempo substituiu pela dialética hegeliana as esperanças herderianas de um grande futuro da raça eslava. Eram os dias nos quais o jovem Dostoievski, outro protegido de Bielinski e autor de *Os Pobres*, novela gogoliana, frequentava os círculos revolucionários. Em breve, porém, Bielinski devia reconhecer seu engano com respeito a Gogol: à *Correspondência com amigos* do romancista, o crítico respondeu com uma famosa carta aberta, declarando a guerra a todas as tendências conservadoras na literatura e proclamando a substituição do romantismo reacionário pelo realismo de tendências sociais; a própria razão de ser da literatura seria a descrição realista e impressionante dos sofrimentos do povo, para criar a mentalidade revolucionária.

A consequência imediata dessa atitude era a formação de uma literatura que não quis ser literatura e sim propaganda. No fundo, isso não era antirromantismo, e sim "romantismo social" no sentido dos franceses, baseado no socialismo utopista do "jovem hegelianismo", mas sem capacidade de chegar à conclusão final, ao marxismo. Está assim traçado o caminho de Herzen[2186], escritor genial que não se realizou plenamente. Nos seus começos é inconfundível a influência do romantismo francês, sobretudo de George Sand, então o escritor estrangeiro mais lido na Rússia. As ideias emancipatórias e meio socialistas de Sand enchem o romance *De Quem é a Culpa?*, que seria um panorama admirável da Rússia patriarcal, se não fosse, ao mesmo tempo, um panfleto político contra a servidão; e seria admirável como panfleto político se a crítica do autor não fosse visivelmente influenciada pelos seus ressentimentos de filho ilegítimo de um latifundiário. A condição social de Herzen, embora homem rico, foi a dos intelectuais pequeno-burgueses alemães de então; foi ele o primeiro russo que interpretou o hegelianismo de maneira esquerdista, sem recorrer às esperanças humanitárias, herderianas, mas conforme as doutrinas alemãs. O seu

radicalismo tipicamente eslavo passou do eslavofilismo imediatamente para o materialismo de Feuerbach. Mas não chegou nem um passo mais adiante. Herzen exilou-se para a Europa, sua terra de promissão, onde experimentou logo as consequências da revolução malograda de 1848. Contra essa Europa, que lhe parecia incapaz de levantar-se, lançou o grande panfleto *Do Outro Lado*, profetizando o fim apocalíptico da civilização ocidental por uma grande revolução russa e eslava: manifesto antirromântico de um revolucionário que não era capaz de esquecer o romantismo eslavófilo. A ação positiva do socialista Herzen exerceu-se através da revista clandestina *Kolokol*, redigida e impressa em Londres, lidíssima e muito influente na Rússia durante os primeiros anos do governo do tzar Alexandre II, este mesmo leitor assíduo do periódico contrabandeado. Mas os resultados que a propaganda de Herzen conseguiu, eram todos no sentido do liberalismo: abolição da servidão, autonomia administrativa dos distritos, tribunal do júri. Abriram-se as portas à mobilização do capital agrário e ao aburguesamento na Rússia. Herzen foi coerente, tirando a extrema consequência do seu socialismo liberal ou liberalismo socialista: tornou-se partidário de Bakunin, anarquista. Então já tinha perdido a influência na Rússia. Era um homem fracassado. A sua impressionante autobiografia, *O meu passado e pensamento*, parecia a um crítico revelar “um Prometeu idealista, preso ao rochedo do materialismo”; também poder-se-ia dizer, um socialista preso ao romantismo eslavo. Herzen é algo como representante de uma boêmia do socialismo, boêmia constituída pelos grupos de russos exilados nas capitais europeias.

Herzen é o primeiro grande representante da *Intelligentzia* russa. Usa-se essa ortografia, transcrição mais ou menos fiel das letras russas: é uma nova classe, profissionalmente revolucionária.

A literatura russa do século XIX teve que desempenhar várias funções, além da literária propriamente dita: era jornalismo, num país em que não existia imprensa livre; era tribuna política, num país em que não havia parlamento; era cátedra universitária, num país em que as Universidades eram fiscalizadas por sargentos de polícia; era púlpito, num país em que a própria Igreja estava muda. Todas essas funções foram desempenhadas pela classe dos que escreviam, mais numerosa do que o grupo de autores de poesias e romances. Essa classe é a *Intelligentzia*, isto é: os homens de cultura

superior que, excluídos da vida pública, fizeram oposição sistemática, divulgando suas ideias no disfarce de obras de ficção e de poesia, burlando a censura, influenciando a opinião pública, reivindicando (e, às vezes, conseguindo) reformas e preparando, deliberadamente ou involuntariamente, revoluções. A *Intelligentzia* não é um fenômeno especificamente russo e não é só do século XIX. Também constituíram uma *Intellientzia* os *philosophes* e *encyclopédistes* franceses do século XVIII, lutando contra o *Ancien Régime* e preparando ideologicamente a Revolução. E nem sempre se trata de luta contra um regime despótico. A *Intelligentzia* norte-americana dos anos de 1920 revoltou-se contra o governo democrático da maioria. Mas tampouco se trata de simples oposição de um grupo. De *Intelligentzia*, naquele sentido, só se pode falar quando os intelectuais de um país a integram de maneira compacta, não havendo oposição contra essa oposição. É o que aconteceu na Rússia do século XIX, explicando o enorme poder exercido por essa classe sem poder, que criou a grande literatura russa[2187].

A *Intelligentzia* não foi, portanto, um grupo entre outros grupos, mas uma classe: a dos intelectuais, no sentido em que Carl Mannheim considera como classe os intelectuais. Mas é preciso advertir contra um equívoco: as "classes" literárias não coincidem com as classes da sociedade[2188]. Na *Intelligentzia* russa do século XIX havia os latifundiários aristocráticos e seus filhos, os intelectuais pequeno-burgueses das cidades e, mais, um terceiro grupo que é difícil definir; digamos, por enquanto, "o êxodo rural dos intelectuais". Ideologicamente, a *Intelligentzia* tampouco era homogênea. Mas a grande divergência entre os "eslavófilos", que pretenderam conservar o caráter nacional e religioso da Rússia, e os "ocidentalistas" que pretenderam europeizar o país, essa divergência já não era tão aguda por volta de 1850. No fundo, todos eram ocidentalistas, desejando reformas. Mas também eram todos, no fundo, eslavófilos, atribuindo à Rússia a missão de salvar a humanidade corrompida. Alguns membros da *Intelligentzia* voltarão mesmo, mais tarde, a um eslavofilismo radicalizado: será o pan-eslavismo. E esse radicalismo é característico, independente da sua tendência para a Esquerda ou para a Direita. A *Intelligentzia* foi, no início, quase homogeneamente liberal; depois, radicalizou-se cada vez mais, sob a influência dos intelectuais pequeno-burgueses das cidades, os precursores do socialismo russo: Tchernichevski, Dobroliubov, Pissarev. Continuavam

liberais os latifundiários aristocráticos como Turgeniev e Gontcharov; mas entre eles também surgiram radicais, embora de tendência diferente, como Tolstoi. Houve, enfim, aquele terceiro grupo: espécie de "êxodo rural de intelectuais", isto é, membros da classe rural que por este ou aquele motivo tiveram de se separar da sua classe. São os mais radicais dos radicais. Têm que fugir para o estrangeiro. São os Herzen e Bakunin: são, naquela época, os anarquistas.

Herzen pertencia à "boêmia política" dos russos que viviam exilados na Suíça, em Londres e outras cidades europeias. Desde a "falência" de Herzen, o chefe dessa "boêmia" era Bakunin[2189], este já não escritor, ou, quando muito, panfletário em língua francesa ou alemã. O papel de Bakunin no movimento socialista europeu foi efêmero e funesto. Iniciou-se, o que é significativo, com a sua participação no congresso pan-eslavo de Praga, em 1848; continuou com a sua posição contra Marx no seio da Primeira Internacional; e acabou nas associações anarquistas, meio românticas, dos trabalhadores do Jura, na Suíça, e na Itália. O papel de Bakunin na Rússia foi grande e negativo num outro sentido: revelou, conforme a expressão de Florovski, "os becos sem saída do romantismo". Com Herzen e Bakunin acaba o hegelianismo russo, que sempre fora meio eslavófilo. Inicia-se a época do positivismo, mais do positivismo inglês de Mill do que do francês de Comte, e do utilitarismo; quer dizer, do radicalismo político, que se julgava socialista, mas serviu, nesse momento histórico, às aspirações da burguesia.

O grão-mestre do radicalismo russo foi Tchernichevski[2190]. Assim como nos casos de Herzen e Bakunin, a obra realizada não justifica a grande influência literária. Mas a época era mesmo antiliterária. Era de conversas teóricas, preparando ações revolucionárias. Essas conversas constituem o único, e pálido, encanto do seu romance *O Que Fazer?*: aquelas discussões noturnas, intermináveis, de estudantes e intelectuais russos sobre revolução, socialismo, amor livre e Deus, que constituem parte essencial da literatura russa do século XIX e serão imitadas em toda a literatura do naturalismo europeu. Tentativas recentes de descobrir grande arte de construção novelística em *O que Fazer?* não convencem. O próprio autor só escolheu o gênero para poder discutir com relativa liberdade o problema que foi o problema primordial da Rússia: "Que fazer?" Fazer alguma coisa,

realizar algo de útil ou preparar as realizações futuras, só isso parecia importante no imenso país da indolência sonolenta, da filosofia do "não adianta", do "nitchevo". Movimentar o país para preparar a revolução socialista. Tchernichevski e os seus discípulos opuseram ao eslavofilismo o "ocidentalismo" mais radical. O programa era a europeização da Rússia. Falava-se em continuar a obra de Pedro, o Grande, interrompida pelo romantismo. A Europa dera o exemplo. Mas a Europa de 1860 não era socialista, e era radical só num sentido quase oposto: a industrialização continuou com velocidade vertiginosa. Os mestres de Tchernichevski – como tradutor e divulgador exerceu grande influência – eram Mill, Buckle, Darwin. O utilitarismo, esse pesadelo dos intelectuais ingleses, parecia panaceia aos intelectuais russos. Ainda Lenin admirava muito *O que fazer?*

"O que fazer?" – também se perguntou isso aos poetas. Da existência de Tiutchev, vivendo em exílio diplomático, ninguém sabia. Feth foi ridicularizado. O poeta da Rússia radical era Nekrassov[2191]. Conhecedores fidedignos afirmam que Nekrassov era um poeta nato, só desviado da arte pela doutrina da poesia propagandística. O seu maior poema, *Quem vive feliz na Rússia*?, não justifica exatamente aquela apreciação: é uma sátira política e social contra a Rússia da servidão, então já abolida, em versos duros e expressões triviais. Há, aliás, quem defenda a tese de Nekrassov ter adotado deliberadamente o estilo de "chansonnier" vulgar, para fins satíricos. As poesias de tamanho menor, embora antes baladas do que líricas e sempre de tendência abolicionista, revelam uma eloquencia notável e forte sentimento humanitário, lembrando às vezes a Victor Hugo. *Os Cesteiros*, *O Frio*, *Os Miseráveis*, gozam até hoje de popularidade imensa; mas é duvidoso se contribuíram muito para a formação do gosto poético na Rússia. Nekrassov não encheu a lacuna entre Puchkin e Anenski, entre a poesia romântica e a simbolista; antes é ele o responsável pela mediocridade da poesia russa durante meio século. Talvez tivesse sido melhor propagandista em prosa; pelo menos revelou habilidade considerável na fundação e direção de jornais e revistas, tornando-se rico. Mas não é sem significação esse fato, considerando-se que o poeta radical defendeu, durante a vida inteira, só uma reforma radical: a abolição da servidão, quer dizer, a medida legislativa que iniciou o aburguesamento da Rússia agrária. Nekrassov era utilitarista, em todos os sentidos. "O papel de embrulho em que dás um pedaço

de pão ao faminto, vale mais do que o papel em que foi escrito o *Fausto* de Goethe" – essa frase de Nekrassov revela mais sentimentalismo dickensiano do que compreensão das tarefas civilizadoras que tem o socialismo, que afinal não aspira à formação de analfabetos saciados, e sim à distribuição justa de todos os bens da civilização. Nekrassov é, como antirromântico, um "filisteu", duvidando da utilidade da poesia. Mas só atacou os poetas "inúteis" do seu próprio tempo, como Feth; não ousou atacar os "clássicos", porque eram geralmente respeitados. "Afinal toda poesia de hoje é mais ou menos inútil", dizia Nekrassov, excluindo desse julgamento provavelmente só a sua própria poesia.

A vitória do utilitarismo impôs à crítica uma revisão geral de todos os valores da literatura russa, passada e moderna. Esse trabalho de revisão foi realizado pelos jovens críticos Dobroliubov e Pissarev[2192]. O mais radical foi Pissarev; o seu ataque violento contra "o inútil poeta" Puchkin, em 1865, marcou época: a época da prosa. No terreno da crítica literária foi Pissarev exatamente o que no terreno político se chamava "niilista": defendendo a doutrina conforme a qual era preciso destruir tudo o que existe para poder construir o futuro. Não chegou a tanto o crítico Dobroliubov, que sabia fazer análise sociológica de obras literárias. Num famoso estudo, *O Reino das Trevas*, serviu-se dos dramas de Ostrovski como pretexto para denunciar o atraso asiático da Rússia patriarcal; e o mesmo panorama sinistro constitui o fundo da sua crítica do *Oblomov*, de Gontcharov.

Gontcharov[2193] é, para a literatura universal, o autor de um livro só, do romance *Oblomov*: um dos maiores livros de todos os tempos. Tem elementos para agradar os grupos mais diferentes de leitores; mas para compreender bem a obra precisa-se de uma qualidade preciosa e rara entre os leitores modernos: de paciência. Porque em *Oblomov* não se passa nada: ou antes, o que se poderia chamar "ação", nesse romance, só se passa para iluminar a inação do herói, da qual tudo depende. Oblomov, se bem que admirando a atividade do seu amigo alemão Stolz, não se casará nem exercerá profissão alguma; prefere continuar a vida sonolenta de um "senhor de engenho" russo, para o qual mil servos têm que trabalhar. Ele mesmo, servido fielmente pelo servo Zakhar, dorme e come e dorme outra vez e sonha, acordando só para comer e dormir mais uma vez, e assim em diante. É o romance mais estático da literatura universal; o romance do infinito enfado

universal. Oblomov é um tipo daquela época: um "homem inútil", como fora Eugênio Onegin, mas perfeitamente arromântico e por isso satisfeito consigo mesmo. Os russos criaram uma palavra, "oblomovchtchina", para dar nome ao seu "état d'âme" de abulia consumada – mas Oblomov não foi apresentado como caso clínico aos psiquiatras. Inutilidade e abulia de Oblomov têm fundamento social: continuam em função da servidão, desmoralizando o senhor de tal maneira que ele acabou incapaz do trabalho de ler um livro ou de se vestir. *Oblomov* é, no primeiro plano, a acusação mais terrível que se lançou contra a estrutura social da Rússia antes da abolição. Mas se fosse só isso, Gontcharov seria o Nekrassov da prosa, e a sua obra já teria perdido toda atualidade, permanecendo só como documento histórico. Em vez disso, *Oblomov*, como obra de arte, sobreviveu à abolição, cada vez mais apreciado, ingressando enfim no pequeno número dos livros "clássicos" que não precisam do "interesse" do leitor, antes lhe impõem a "suspension of disbelief". Como o *Don Quixote*, como todas as grandes obras da literatura universal, é *Oblomov* de simplicidade só aparente; a análise revela nesse romance vários planos, unificados pela mais perfeita composição novelística – o da acusação social; depois, o da desilusão flaubertiana; enfim, no fundo, a calma épica – mas para descobri-los é bom consultar as outras obras de Gontcharov. Pertencia à classe dos senhores rurais como o seu herói passivo, sofrendo ele mesmo um pouco de "oblomovchtchina": escreveu muito pouco. Depois de uma primeira novela e do *Oblomov* deu só o romance *A Queda*, história pessoal com o panorama da época no fundo – algo como uma *Éducation sentimentale* russa. Repete certos motivos de *Oblomov*, como a inação de Raiski. Mas também há outros elementos, novos, que completam de maneira indispensável aquela obra-prima. Raiski é apresentado como incapaz de viver porque é ou porque se julga artista; a discussão do problema "Arte ou Vida", nesse romance, situa o autor perto do seu contemporâneo Flaubert. Mas Raiski não é o personagem principal; entre os outros destaca-se a avó, madame Bereskova, encarnação da Rússia antiga, com suas virtudes maternais. Esse ponto é de importância para esclarecer melhor as intenções de Gontcharov: apesar de criticar a "oblomovchtchina", não pensou em soluções radicais; é um liberal-conservador, que sabe apreciar o passado. Mas nem Raiski nem a velha Bereskova estão realmente no centro. O "herói" de *A Queda* é o

enfado: a vida que aborrece porque nada se passa nela. Esse papel central do enfado em *A Queda* permite descobrir o último dos vários planos de *Oblomov*: o enfado como doença metafísica do homem abandonado por Deus num universo vazio. É, no tempo do ateísmo feuerbachiano, o epitáfio do invidualismo romântico.

Como romance realista é *Oblomov* o panorama simbólico da Rússia de 1860, da luta entre os eslavófilos conservadores e os "ocidentalistas" radicais que pretendiam renovar tudo e, se for preciso, destruir tudo. Gontcharov era liberal, como quase todos os senhores rurais; as suas convicções políticas teriam-no levado para o lado da esquerda. Mas como esteta não apreciava o utilitarismo nem sequer o movimento; podia dizer, com Baudelaire: "Je hais le mouvement qui déplace les lignes." Gontcharov era um clássico, no sentido mais rigoroso da palavra; mas não chegara sem luta a esse resultado. Documento da luta é aquela sua primeira novela, *Uma história trivial*, contando a história das ambições românticas de um moço que acaba na trivialidade da burocracia. É a obra mais flaubertiana de Gontcharov, caracterizando-o como um dos grandes escritores da desilusão europeia. O prosador mais vagaroso, mais consciencioso da literatura russa era, como Flaubert, um desiludido do romantismo; e como novo romantismo apareciam-lhe as grandes ambições dos radicais que acabariam um dia, pensava ele, na mesma trivialidade. Gontcharov não era capaz de acreditar muito em Stolz, que é o personagem mais pálido, sem vida, do grande romance. Os russos de então adoravam a Alemanha, país da ciência crítica, da técnica utilitária, da filosofia política. Os romances russos de então estão cheios de conversas sobre David Friedrich Strauss e Feuerbach, o materialismo de Louis Büchner e os adubos artificiais de Liebig, os estudos químicos de Bunsen e o liberalismo historiográfico de Mommsen. Não causa estranheza que Gontcharov tenha escolhido um alemão como opositor de Oblomov. Contudo, é significativo que o único personagem ativo do romance é um estrangeiro. As simpatias de Gontcharov estão todas do lado de Oblomov que tem, no fundo, razão em não agir; porque na Rússia não adianta nada. Simpatizando com Oblomov, a cuja classe pertenceu, Gontcharov conseguiu eliminar toda amargura flaubertiana. A "ação" de *Oblomov* parece passar-se num verão permanente, de calor quase mediterrâneo – é o único grande romance russo do século XIX sem neve nem gelo.

Está cheio de sol. Nessa atmosfera não há lugar para discussões ideológicas. Com efeito, Stolz não é o verdadeiro complemento de Oblomov. Os dois personagens vivem um ao lado do outro, encontrando-se sem possibilidade de entender-se. O verdadeiro personagem complementar é o servo Zakhar, sem o qual Oblomov não podia executar as funções vitais mais primitivas; é o "alterego" do "herói". A composição de *Oblomov* não é determinada pela oposição entre Oblomov e Stolz, mas pela harmonia entre Oblomov e Zakhar. O romance simboliza a imobilidade da sociedade russa, apoiada na paciência ociosa dos senhores e na paciência trabalhosa dos servos. Por isso, Oblomov é, no foro íntimo do romancista, superior a Stolz. Não faz nada porque não precisa fazer nada. O outro é estrangeiro; Oblomov é russo.

Oblomov é o representante da nação; e continuará representando-a até ser eliminado por um russo diferente, o de Gorki. O herói de Gontcharov, "senhor de engenho" é sedentário até o paradoxo; os heróis vagabundos de Gorki estão perpetuamente caminhando. São homens ativos da futura revolução. Gontcharov pertence à outra família de escritores russos. Talvez haja entre os seus antepassados literários o gordo Krylov. Mas depois pioraram os tempos. Os servos serão emancipados, os senhores viverão no estrangeiro como Turgeniev, esteta gontcharoviano; e o necrológio de Oblomov será escrito por Tchekhov no *Jardim de cerejas*. Gontcharov desconhece, porém, o esteticismo melancólico de Turgeniev e a melancolia decadente de Tchekhov. Não é romântico, absolutamente, e neste sentido é bem o contemporâneo de Tchernichevski e Dobroliubov. Mas tampouco é realista no sentido moderno, e sim num sentido muito antigo. O sol exuberante na sua obra não corresponde bem à realidade russa, lembra antes as paisagens idílicas do Mediterrâneo; até o seu outono é sem tristeza. A epopeia do ruralismo russo é uma obra permanente porque vista como que pela distância de séculos, aquela "distância" pela qual se caracteriza a calma imperturbável da epopeia. *Oblomov* é o poema da preguiça divina, um poema homérico. Gontcharov realizou o que Puchkin sonhara: em língua russa, uma obra grega.

A situação de Turgeniev[2194] já é muito diferente: já precisava tomar mais a sério as ideologias radicais; e pode-se dizer que Turgeniev criou o romance ideológico da Rússia. Em *De Quem é a Culpa?* e *O Que Fazer?*,

as discussões sufocam a ação e tiram a vida aos personagens. Nos romances de Turgeniev também ocorrem muitas discussões, mas estão perfeitamente enquadradas no enredo, as convicções ideológicas dos personagens misturam-se de tal modo com os motivos pessoais que resultam criaturas vivas que agem e reagem; não são meros porta-vozes do autor. A doutrina do dia, porém, era a identificação entre obra e autor: "Com aquele romance, o romancista pretende afirmar isso ou aquilo"; e Turgeniev apresentou à crítica russa o espetáculo desconcertante de um romancista, afirmando em cada um dos seus romances coisa diferente.

O Diário de um Caçador fez sensação pelas descrições impressionantes da vida dos servos, vítimas da pior miséria e da arbitrariedade dos senhores. O papel desse livro na agitação pela emancipação dos servos já foi comparado à repercussão de *Uncle Tom's Cabin* durante a luta pela libertação dos escravos pretos nos Estados Unidos. Homem ideal, outro Stolz, mas eslavo, parecia o revolucionário búlgaro Insarov, no romance com o título ameaçador *Nas vésperas*. Eis o Turgeniev dos liberais. De repente, em 1862, saiu o romance *Pais e Filhos*, e fez escândalo. Durante toda a segunda metade do século XIX, os europeus estavam acostumados a chamar "niilistas" aos revolucionários russos; e quase ninguém se lembrava que só o romance de Turgeniev tinha popularizado aquela expressão, que desapareceu só quando os revolucionários já eram marxistas. Do ponto de vista do marxismo, os utopistas russos de 1860 parecem-se realmente mais com anarquistas do que com socialistas. Em Turgeniev, porém, o termo tinha outro sentido: o niilista seria um homem para o qual só existiam motivos de utilidade política e social, de modo que tinha um "nada", "nihil", na alma em vez dos sentimentos humanos. *Pais e Filhos* é a tragédia do niilista Basarov, tragédia porque esse homem generoso não é capaz de viver conforme a doutrina desumana que professa; e Turgeniev pretende afirmar que os russos em geral, criaturas muito humanas, não serão capazes de fazer a revolução do niilismo. A indignação dos radicais e até dos liberais contra o romance foi compreensível; mas teria sido menor, prestando-se a devida atenção aos romances precedentes: já no primeiro romance, *Rudin*, o herói é um moço inepto que se julga gênio e ao qual todos consideram como gênio porque é moço: "Oblomov em ação, ou antes uma mistura de Oblomov e Bakunin", diz um crítico moderno. E no *Ninho de Aristocratas*, os

estudantes radicais são esnobes decadentes. Deste modo, o autor de *Pais e Filhos* estava coerente consigo mesmo. Surpreendeu o público, porém, novamente pelo romance seguinte, *Fumaça*, em que os conservadores são representados como homens levianos e frívolos. E, vivendo em exílio voluntário durante vinte e oito anos, Turgeniev não deixou dúvidas quanto ao seu liberalismo inabalado e sincero.

Em cada uma das suas obras o romancista ideológico Turgeniev se apresenta diferente. Foi defeito gravíssimo para os críticos russos; mas não para os europeus. Turgeniev foi o primeiro romancista russo que se tornou famoso na Europa. Ali se conheceram pouco as discussões entre eslavófilos e ocidentalistas; os europeus até não eram bem capazes de distinguir entre liberais e radicais; tudo pareceu "niilista" e tudo muito simpático. Turgeniev é, realmente, um autor capaz de sugerir simpatia. Muito influenciado por George Sand, na qual aprendeu a combinação de tendências sociais e ambientes bucólicos, Turgeniev era menos exótico do que, até então, os russos foram imaginados; tinha algo do humorismo de Dickens, um dos autores de sua predileção, mas sem vulgaridade alguma; era um aristocrata afrancesado, vivendo de 1855 a 1870 na mundaníssima estação de águas de Baden-Baden, depois em Paris, sempre acompanhando a famosa cantora Pauline Viardot-Garcia, à qual dedicou o amor mais fiel e infeliz; mantinha relação de amizade com Flaubert, com o qual se parecia pelo cuidado da elaboração artística dos romances. Se Turgeniev foi incoerente na ideologia, não foi incoerente na composição. Os seus romances são os mais curtos entre os romances russos, construídos à maneira francesa: não são vastos panoramas, mas dramas rápidos. *Pais e Filhos* é, do ponto de vista da técnica novelística, uma das grandes obras-primas do século XIX. Turgeniev é artista. Sempre se disse isso para explicar a hostilidade dos russos contra ele, acostumados à literatura propagandística, e, por outro lado, a admiração dos europeus, estetas requintados ou leitores ingênuos. Turgeniev é artista, quase do "l'art pour l'art"; as discussões ideológicas só têm para ele a mesma importância dos caracteres humanos e das paisagens; e mais importantes que tudo isso são, para Turgeniev, as reminiscências indeléveis da mocidade, passada nos grandes latifúndios do interior da Rússia; reminiscência que guardava e evocava a fidelidade comovida de um Proust. Como artista puro, Turgeniev não tem "filosofia" definida. Não dá "statements"

mas "meaning"; "sentido", em vez de "afirmações". Turgeniev, não tendo uma "filosofia", não sabe dar uma interpretação da vida. Os seus personagens não são porta-vozes do autor; mas também carecem de contornos fixos, parecem desaparecer nas nuvens no céu poético sobre as fazendas russas de Turgeniev. Nenhum dos seus personagens, nem sequer o próprio Basarov, encontram-se entre as criaturas imortais do romance moderno, nenhum é lembrado como tipo permanente da humanidade. Eis uma das razões por que Turgeniev, famosíssimo entre 1860 e 1890, não sabia manter-se ao lado de Gogol, Gontcharov, Tolstoi e Dostoievski. Abre-se exceção quanto às personagens femininas, desenhadas com a ternura de rococó. Ali, assim como na descrição de paisagens outonais e das famosas "despedidas" dos personagens, o artista Turgeniev é poeta; e como poeta tinha o direito e até o dever de dar "meaning" em vez de "statements".

Quase em todos os romances de Turgeniev uma ou outra cena ou até grande parte do enredo tem como teatro uma fazenda para a qual o estudante volta da Universidade, em férias, revendo paisagens e moças meio esquecidas, sabendo que tem de despedir-se, depois, para sempre. Toda a poesia de Turgeniev está concentrada numa cena de *Fumaça*: o estudante Litvinov, observando a fumaça da locomotiva que se dissolve no céu como uma nuvenzinha – "e tudo lhe parecia fumaça, tudo, a sua própria vida, a vida russa, toda a vida humana, e sobretudo a Rússia inteira... fumaça". É a poesia de despedida do homem irrealizado, infeliz como o próprio Turgeniev, o poeta das esperanças malogradas de pais e filhos.

Pelo sentimentalismo, muito fino aliás, distingue-se Turgeniev de Flaubert. Não é implacável como o francês, nem para consigo, nem para com os outros; e esse sentimentalismo é tipicamente pré-romântico, correspondendo quase sempre, como na segunda metade do século XVIII, a uma fase de pré-industrialização. Quase no fim da carreira literária de Turgeniev está o romance *Terra Virginal*, em que Solomin opõe ao estudante niilista Nechdanov uma tese inédita: a solução do problema agrário russo está na industrialização. O conflito de consciência em Turgeniev e na classe à qual pertencia, é o mesmo conflito dos burgueses da Inglaterra vitoriana. E assim como já ressuscitavam vários grandes romancistas vitorianos meio esquecidos, assim poderá chegar o dia em que será redescoberto o valor do grande Turgeniev, que exerceu tanta influência em Henry James, Proust e

até em Hemingway. A poesia de Turgeniev guarda o encanto da nostalgia dolorosa; no dizer de James: "... the still sad music of Turgeniev".

A arte de Turgeniev, mais apreciada na Europa do que na Rússia, teve repercussão internacional. Seu discípulo mais competente foi o grande contista sérvio Lazarević[2195]. Franceses e italianos o têm imitado muito e ainda Hemingway, na mocidade, foi leitor assíduo de Turgeniev.

O fenômeno da inconstância ideológica repete-se, enfim, em Saltykov-Chtchedrin[2196], mas de maneira tão diferente que revela uma modificação radical nas bases sociais da literatura russa. Saltykov era grande aristocrata como Turgeniev, mas *déraciné* num outro sentido: já tinha perdido o equilíbrio econômico. Não vacilou entre soluções contraditórias, mas mudou realmente de partido, e várias vezes. Começou como jornalista radical, namorando ideias socialistas. Entrou no serviço público e fez carreira surpreendente, chegando a desempenhar as altas funções de governador das províncias de Riasan e Tver. Saiu do serviço público por "incompatibilidade de temperamento", voltando ao jornalismo, revelando-se como o crítico mais acerbo, mais mordaz que o regime tzarista jamais teve. Fez nova viravolta para o conservantismo, mostrando-se reacionário, de modo que a sua última obra, mais uma vez veementemente radical, já não foi levada a sério. Mais tarde, alguns críticos explicaram as mudanças de Saltykov como meros subterfúgios destinados a burlar a censura com a qual o escritor lutou durante 30 anos; talvez todas as suas atitudes não tivessem sido "sérias". Mas as obras de Saltykov, que acompanham as suas mudanças, são muito sérias; compõem o "livro negro" da literatura russa.

A primeira obra de Saltykov, talvez a mais popular de todas, são os *Esboços da Província*, contos e crônicas, que satirizam a vida nas pequenas cidades do interior da Rússia, panorama implacável da corrupção dos grandes e pequenos funcionários do governo e do sistema político e social inteiro. Saltykov mantém-se, pelo assunto e pela maneira caricatural de tratá-lo, na tradição que Gogol criara no *Inspetor-Geral* e *Almas Mortas*. Mas os *Esboços da Província* têm o único fim de desmoralizar o governo e provocar a indignação geral. Dos motivos profundos de Gogol não há vestígio. O objeto principal da sátira são "os senhores Pompadours", quer dizer, os governadores de província – e poucos anos mais tarde será Saltykov governador de província. Isso não o impediu de escrever a *História de Uma*

Cidade Conforme os Documentos Originais, em estilo de crônica medieval, sendo a cidade de Glupov (quer dizer, "cidade dos imbecis") uma alegoria da Rússia. Essa alegoria satírica, talvez a mais terrível da literatura universal, começa, como muitas epopeias clássicas, com um sonho profético que revela aos três fundadores da cidade – a Rússia foi fundada pelos três irmãos Rurik – a história futura de Glupov – e o sonho foi tão pavoroso pesadelo que dois dos irmãos logo se suicidaram. Ao terceiro, porém, disse o povo: "Que te importam as mentiras historiográficas que os nossos netos vão aprender na escola?" E o irmão sobrevivente fundou o Império de Glupov, para "sistematizar e codificar a desordem e a violência". E assim continua a história de Glupov até o dia em que um grande Imperador-Reformador assumiu o poder, proibindo a literatura, "mesmo a modesta literatura dos cronistas de cidade".

Edições completas das obras de Saltykov só foram publicadas depois da revolução de 1917. Até então, havia apenas as edições expurgadas pela censura tzarista. A luta vitalícia de Saltykov com a censura tem qualquer coisa de épico; é a luta do homem contra a burrice eterna. Mas os censores não perceberam nada de perigoso na *História de Uma Cidade* e deixaram passar a sátira monstruosa. Contudo, estavam tão acostumados a descobrir alusões em Saltykov, que lhe maltrataram e truncaram sobretudo as obras nas quais a tendência parecia reacionária. Depois da emancipação dos servos havia uma fase de prosperidade efêmera, fundação de numerosas indústrias e estradas de ferro, especulação na Bolsa, venda vertiginosa de ações de empresas na Ásia Central, recém-conquistada pelas tropas russas. Saltykov comentou essa evolução em *Esses Senhores de Tachkent*, caricaturando os financistas e, com eles, os utilitaristas e reformadores; reconheceu a relação entre a mobilização do capital agrário e as ideologias radicais. Em *Além da Fronteira* zombou dos exilados que conspiravam, longe do perigo, nos cafés de Zurique e Genebra, e dos "exilados" que falaram mal da pátria nas elegantes estações de águas da Alemanha meridional e da França. Enfim, Saltykov pareceu arrepender-se. Deu a *Crônica de Pochekhonia*, evocação poderosa dos tempos da servidão, mostrando criaturas humanas na humilhação mais profunda. Mas a *Crônica de Pochekhonia* não é um documento de amor à humanidade. Disso era incapaz o psicólogo cruel do conto "Spleen", retrato psicológico perfeito do romantismo dos senhores

rurais, tão imbecis como todos os outros. A *Crônica de Pochekhonia* é o *pendant* necessário de uma obra precedente: o romance *A Família Golovliev*. É o único verdadeiro romance do polígrafo e ocupa lugar isolado na sua produção imensa: é o estudo psicológico de uma família de réprobos, sobretudo do chefe da família, Juduchka, mistura monstruosa de avarícia, hipocrisia, crueldade, infâmias de toda a espécie. O intuito do romancista torna-se evidente: pretende demonstrar que os vícios dos senhores, adquiridos durante a época da sua dominação absoluta sobre as almas e corpos dos camponeses-escravos, se perpetuam depois da emancipação, transformando os carrascos físicos de antes em vítimas morais depois. Mas *A Família Golovliev* não é só o documento de uma transição social. Essa obra, talvez a mais negra da literatura russa, é documento de uma possibilidade permanente das relações familiares, e, mais do que isso, o documento de uma convicção filosófica do romancista: a grande reforma não melhorou nada, os homens continuam sempre os mesmos, infames e imbecis. Tudo fica no mesmo, na Rússia e no mundo.

Em face dessa convicção, a única à qual Saltykov ficou fiel durante a vida inteira, as suas mudanças de atitude política perdem muito em importância. Saltykov satiriza a tudo e a todos na Rússia, porque tudo é ruim, irremediavelmente. Acumula as negações: "Nada não presta para nada." A sátira de Saltykov dirige-se contra o gênero humano inteiro e contra a sua variedade russa em particular, assim como Swift – a comparação entre Swift e Saltykov é usual – lançou os seus panfletos contra os ingleses em particular e contra o gênero humano "in totum". A comparação com Swift, as mais das vezes só empregada com respeito ao estilo, abre vastas perspectivas. Swift tampouco mereceu a confiança dos homens do seu partido, porque, assim como Saltykov, notou, com olhos penetrantes, o mal em toda parte. Swift é, no fundo, um niilista; Saltykov é, entre tantos que se chamaram ou foram chamados "niilistas", o único niilista verdadeiro da literatura russa. No seu conto *O Pobre Lobo* uiva o sofrimento de toda a criatura, sofrimento que acabará só com a destruição da criação malograda. Como todos os grandes pessimistas que não confiavam nos homens, Saltykov é conservador; mas um conservador sem confiança no passado, um conservador-destruidor. A sua ideologia não está muito longe da de Balzac; as suas conclusões aproximam-se das dos intelectuais radicais.

Desse modo, o escritor tornou-se o ídolo dos intelectuais que se constituíram em classe para realizar as suas ideias: a "Intelligentzia". A sátira de Saltykov contribuiu para uma nova interpretação da sátira de Gogol: *O Capote*, visto através da *Família Golovliev*, tornou-se modelo de uma nova "literatura de acusação".

O mundo europeu de 1860 não tomou conhecimento de Saltykov. Mas ter-lhe-ia compreendido o pessimismo. Já estava no fim de um ciclo, voltando ao pessimismo sociológico de Balzac. Revela-se a possibilidade de um romance realista de tendência conservadora.

A possibilidade desse "compromisso", mais um "compromisso vitoriano", está manifestado no grande escritor espanhol que assinou com o pseudônimo jocoso "Clarín", nome do palhaço na comédia clássica: Leopoldo Alas[2197]. Clarín tornou-se famoso pelos *Folletos e Palique*s, artigos destinados, em sua maioria, aos jornais humorísticos da capital que divulgaram as sátiras mordazes do solitário professor da Universidade de Oviedo. A Espanha viveu os dias da Restauração monárquica, aburguesamento cinzento disfarçado de carnaval histórico da coroa de Castela. Clarín perturbou o silêncio satisfeito, distribuindo golpes satíricos para todos os lados, sobretudo contra a política conservadora. Também revela bons conhecimentos da moderna ciência francesa e alemã, sobretudo da crítica antiteológica. Defende Renan contra os ataques de um acadêmico católico. O anticlericalismo de Alas tornou-o simpático à geração seguinte, aos "homens de 1898" que pretenderam reformar a Espanha antiquada e desgraçada dos tradicionalistas. Só então se prestou a devida atenção aos romances de Alas, sobretudo o *La Regenta*, um dos romances mais poderosos do século XIX, retrato e drama de uma mulher; o fundo é constituído pelo panorama minuciosamente descrito de uma cidade de província espanhola, vida entre os dois polos da Catedral e do Cassino. Alguns admiradores modernos preferem o outro romance, *Su único hijo*, em que é mais evidente a imitação dos processos novelísticos de Flaubert. Esta comparação também pretende indicar que Alas não é um radical. O crítico jocoso dos poetastros acadêmicos poupou de maneira inexplicável as falsas celebridades literárias da Restauração, os Campoamor e Echegaray. Ao "modernismo" antirromântico opôs o culto, embora culto particular, de Victor Hugo. Revelou, no comovente conto *Adiós*, *Cordera*, a mais profunda simpatia

para com o povo espanhol, sempre sacrificado; mas também zombou dos republicanos fanáticos. Falou de crítica da Bíblia; mas confessou-se profundamente comovido perante os ritos da Igreja romana. Escreveu *El Señor*, impiedosa análise psicológica do caso erótico de um padre, mas o desfecho do conto é de autêntica elevação mística. Alas-Clarín é modernista e tradicionalista ao mesmo tempo. A última palavra da sua sabedoria encontra-se em um dos seus "cuentos morales", "El sombrero del señor cura": o vigário de aldeia tornou-se objeto de mofas pelo seu sombreiro antiquado; mas, alguns anos mais tarde, já ninguém zomba do mesmíssimo sombreiro, que voltou a ser "le dernier cri" da moda. O realismo abriu os olhos a Leopoldo Alas para ver o necessário no novo, e no antigo o eterno. Conseguiu o equilíbrio perfeito dos poucos grandes humoristas da literatura universal.

Humor assim é raro, mas Alas não estava tão isolado como nos parece na perspectiva de hoje. Estava demonstrada a possibilidade de lutar com armas modernas pelos ideais antigos; e, justamente na Espanha, essa atitude balzaquiana foi adotada por mais de um católico. Primeiro pelo jesuíta Coloma[2198], tradicionalista literário como a sua mestra Fernán Caballero, depois realista sensacional no famoso romance *Pequeñeces*, diatribe satírica contra a sociedade grã-fina de Madri. Obra de um padre insatisfeito com os meios tradicionais da propaganda eclesiástica, mero incidente numa carreira literária, composta de livros infantis e romances históricos. Assim como o padre Coloma erigiu o monumento literário a Fernán Caballero, assim o seu próprio monumento literário foi erigido pela Condessa Emilia Pardo Bazán[2199], outro "enfant terrible" da grande sociedade espanhola; e ela, livre das limitações do padre, já confessou a influência irresistível de Zola. A Condessa Pardo Bazán lutava galhardamente pelo naturalismo na literatura e pelo feminismo na vida social. O tom moralizante do jesuíta estava fora das suas cogitações. Os contemporâneos só perceberam, assustados, o zolaísmo em vigorosos romances regionalistas, como *Los Pazos de Ulloa* e *La madre naturaleza*. As tendências conservadoras da escritora percebem-se melhor na distância. O que ficou é a arte de uma grande paisagista. Acima da mera descrição do ambiente físico e folclórico elevou-a uma psicologia penetrante, herança menos do naturalismo do que do catolicismo.

A superficialidade das relações entre estilo e ideologia está ainda mais acentuada em duas escritoras italianas que seguiram caminhos parecidos. Matilde Serao-Scarfoglio[2200], depois de ter escandalizado a sociedade italiana pela descrição de cenas eróticas, ganhou fama europeia pelos seus romances da vida napolitana. Era a época na qual as viagens para a Itália se tornaram baratas; os recém-casados invadiram Veneza, os peregrinos encheram Roma e os artistas Florença, e todo mundo repetiu em coro as canções napolitanas nas festas do Posilippo. Os romances da Serao, naturalistas mas evitando cuidadosamente os "excessos", fixaram a imagem tradicional da Nápoles pobre, suja e alegre, *Paese di cuccagna* de proletários, vítimas do jogo e da "questione meridionale". As causas dessa questão – quer dizer, do abandono administrativo e econômico da Itália meridional – encontravam-se em Roma; e em dois grandes romances descreveu Matilde Serao o ambiente da corrupção parlamentar e jornalística na nova capital. São hoje documentos históricos, evocando a época constitucional do reino da Itália, assim como se tornaram documentos históricos, já algo empalidecidos, aqueles romances napolitanos. Matilde Serao converteu-se depois ao catolicismo, aderindo às doutrinas de Bourget, perdendo todo o vigor da sua fase naturalista. Ficaram, como no caso de Pardo Bazán, mas em grau menor, os aspectos evocativos, destacando-se os dramas da vida dos humildes nos contos da escritora. Matilde Serao sempre revelara o coração de uma mulher idealista e maternal; a conversão só afirmou um credo. O mesmo credo idealista é assunto permanente nos romances da escritora lombarda que escolheu o pseudônimo Neera[2201]: gozou de um curto momento de celebridade europeia para logo passar a ser considerada como autora de romances antiquados para divertimento dos "bien pensants". Depois, só o velho Benedetto Croce se lembrou de Neera; e a releitura confirmou-lhe os conceitos.

Em todos esses escritores, a superficialidade da relação entre estilo literário e ideologia moral, ou então a casualidade do contato é evidente. Quase se parecia confirmar a opinião dos eslavófilos e pan-eslavistas russos, defendida por Dostoievski, de que o cristianismo europeu estava morto ou agonizante. O cristianismo se encontrava acanhado, continuando à margem da sociedade burguesa. Mas continuou vivo, menos como ingrediente do "compromisso vitoriano" do que em alguns espíritos isolados, chegando às vezes à franca oposição contra a sociedade.

Podem-se citar os nomes de Tommaseo[2202], na Itália, e de Marceline Desbordes-Valmore[2203], na França, a Condessa Hahn-Hann[2204], a "George Sand alemã", que se converteu.

São figuras isoladas; mas um pouco em toda a parte. A literatura dinamarquesa produziu poeta sério na pessoa de Paludan-Müller[2205], autor de *Adam Homo*, poema épico-satírico, história de um homem que vendeu a própria alma para chegar a honras e fortuna; e *Adam Homo* exerceu influência sobre *Peer Gynt*.

Essa tendência contribuiu para a conversão de Newman; e continuou entre os anglo-católicos, no meio dos quais surgiu, no entanto, a maior poetisa religiosa do anglicanismo, Christina Rossetti[2206]. Em vida, foi eclipsada pelo irmão Dante Gabriel Rossetti; depois, os seus admiradores conseguiram destronizar Elizabeth Barret-Browning, proclamando Christina a maior poetisa inglesa; e chegaram a preferi-la ao famoso irmão. A leitura das poesias habitualmente representadas nas antologias não confirma este juízo. "A Birthday ("My heart is like a singing bird…"), "When I am dead", "Remember" são poesias muito belas cheias de sentimento sem sentimentalismo, de uma facilidade de expressão que lembra a poesia popular, mas por isso mesmo inferiores à arte consumada de Dante Gabriel Rossetti. Outras poesias, menos divulgadas, modificam a impressão. Os admiradores mais apaixonados da poetisa, Swinburne, Saintsbury, De la Mare, reabilitaram-lhe a memória, colocando "Sleep at Sea", "Avent", "Goblin Market" entre os maiores poemas religiosos da língua. Com efeito, "Passing Away" seria digno de George Herbert, de um Herbert moderno; só depois da experiência romântica podia ser escrito um verso como este de "The One Certanity":

"... And morning shall be cold and twilight grey."

Às vezes, o leitor de Christina Rossetti tem a impressão de que as suas maiores poesias nunca foram escritas; que só estão lembradas nas entrelinhas das poesias existentes, fatalmente inferiores:

"With stillness that is almost Paradise.
Darkness more clear than noonday holdeth her,
Silence more musical than any song."

É a confissão de um místico autêntico.

Outra confissão de Christina Rossetti está no começo do "Bride Song":

"Too late for love, too late for joy,
Too late, too late!"

Depois de duas experiências infelizes, a poetisa renunciara ao amor terrestre, levando uma vida de freira voluntária, assim como o anglo-catolicismo desejava restabelecer a instituição monástica dentro da Igreja anglicana. Daí foi só um passo para a conversão que abrirá novas perspectivas, nem todas ascéticas. Patmore deu esse passo. A americana Emily Dickinson[2207], filha da terra puritana da Nova-Inglaterra, não era capaz de dá-lo; em compensação, tornou-se poetisa das maiores de todos os tempos. A única experiência erótica da sua vida, amor a um homem casado do qual escrúpulos puritanos a afastaram, deixou-a perplexa para sempre. Até então, fora a única revoltada no seio da sua família da mais pura ortodoxia calvinista; agora, parecia passar além de todos os preconceitos ascéticos do puritanismo, fechando-se na sua casa de Amherst, pequena cidade de Massachusetts, mantendo contato com o mundo apenas através da correspondência com poucos amigos, nem sequer recebendo visitas. Aquelas cartas revelam o mesmo espírito insubmisso da sua mocidade, quando ela se recusava a "mortificar-se num dia tão alegre como o de Natal". Emily Dickinson era mesmo alegre, espirituosa até a mordacidade – mas isso também acontece em velhas tias, e assim ela foi considerada pelos parentes. Escreveu poesias, é verdade, mas não quis publicá-las pelo poder antiexibicionista que herdara dos antepassados:

"Publications is the auction
Of the mind of man…"

Só depois da sua morte editaram-se as poesias, mais de oitocentas, todas elas de laconismo epigramático, logo reconhecidas como documentos de uma extraordinária experiência religiosa, e por isso, no início, mais estudadas pelos professores de psicologia do que pelos poetas. Ainda há quem defenda esse ponto de vista – a psicanálise forneceu argumentos. Mas Louis Untermeyer, crítico de poesia, já falou da "colossal substance" da obra de Dickinson, na qual nenhuma linha seria dispensável. Emily Dickinson não é, ou não é só, um "caso psicológico". É considerada, hoje, como o maior poeta americano. Não inspirará nunca admiração perplexa, como Poe, nem será tão popular como Whitman. É poesia para os poucos "poet's poetry".

A sua obra poética é das mais originais em língua inglesa, quase sem analogias. Emily Dickinson gostava de Robert Browning, talvez mais do seu otimismo do que da sua poesia, e mais da poesia de Emerson, poesia filosófica e epigramática como a sua. O amigo com o qual ela se correspondia sobre poesia era o emersoniano Thomas Wentworth Higginson, que em vão tentou ensinar-lhe uma linguagem mais correta e expressão mais sentimental, mas que a fortaleceu na religiosidade alegre, quase panteísta. Emily Dickinson experimentou verdadeiros êxtases diante da Natureza; tudo adquiriu, para ela, significação mística. Mas nada de romantismo. A inteligência poética, agudíssima, de Emily Dickinson não deixou passar nenhuma palavra sem sentido exato; doutro lado, excluiu as afirmações de natureza lógica, próprias da "poesia filosófica", didática, chegando assim ao laconismo de oráculos poéticos que nem sempre é possível decifrar. No afã de dar só poesia essencial, escolheu as formas mais elementares, quadras à maneira dos provérbios rimados do povo, mas duma intensidade extraordinária, densas como condensações de poesias mais longas, como estenogramas. A vítima dessa técnica poética é a gramática.

"... I only said the syntax,
And left the verb and the pronoun out."

A poesia de Emily Dickinson está cheia de elipses violentas, como de uma visionária que tem que contar coisas inefáveis e só o pode fazer balbuciando; as fraquezas mesquinhas da língua humana não importam. Visionária Emily Dickinson era; viu até as profundidades do Céu e os abismos do Inferno. Mas também se percebe, ao lado da visão, a miopia da poetisa, velha tia, usando óculos que lhe permitiram ver com exatidão minuciosa as pequenas coisas desta Terra. Contradição daquelas das quais nasce, conforme I. A. Richards, a grande poesia. No começo, Emily Dickinson tentou eliminar pela ironia os obstáculos terrestres da sua visão poética. Depois, juntou os dois mundos por meio duma espécie de trocadilhos – e reconhece-se a maneira meio mística, meio chistosa dos "metaphysical poets" do século XVII, de Donne. A religião de Emily Dickinson não era, evidentemente, a mesma. Não era anglo-católica, e sim filha de puritanos americanos. A Natureza, na sua poesia, é, conforme a observação de Allan Tate, um símbolo da Morte. Mas todo o esforço da poetisa visava à transfiguração desse fato sinistro em acontecimento puramente interior, místico:

"Parting is all we know of heaven,
And all we need of hell."

Enquanto realmente há "caso", irresolúvel e irresolvido, em Christina Rossetti e Emily Dickinson, um outro poeta anglo-saxônico, Coventry Patmore[2208], resolvê-lo-á pela conversão ao catolicismo. Dando esse passo, saiu da sociedade inglesa do século XIX. Mas abraçando o dogma que toma a sério a santificação das coisas terrestres pela Encarnação, tornou inexistente aquele conflito erótico. A obra principal de Patmore, o poema *The angel in the House*, foi um dos maiores, talvez o maior sucesso de livraria de um livro de poesia no século XIX. É uma glorificação do matrimônio, e os ingleses consideravam-no como o Cântico dos Cânticos do "home, sweet home". É um poema fraco, de sentimentalismo excessivo, hoje quase ilegível. Patmore é, na literatura de todos os tempos, o poeta do amor conjugal. Eis o sentido daquele grande poema, oposto e no fundo incompreensível à época vitoriana de mulheres assexuadas pelo *cant*. Patmore era

místico. Em outra obra, *Sponsa Dei*, pretendeu dar, em forma doutrinária, uma analogia minuciosa do amor entre Deus e alma e do amor entre homem e mulher. Quem lhe aconselhou destruir o manuscrito foi Gerard Manley Hopkins, o mesmo que devia realizar aquilo a que Patmore aspirava; mas Hopkins só foi reconhecido em 1918, duas gerações depois da sua morte.

O cristianismo radical tomou, na época da burguesia fatalmente, uma feição oposicionista; e poesia é, por definição, radical. É característica a existência de poetas-sacerdotes que, sem sair da fé dogmática, entraram em conflito com a própria Igreja. Um deles era Verdaguer[2209], o místico catalão. Outro é Gezelle[2210], o místico flamengo, que já foi comparado àquele, se bem que as analogias sejam poucas. Gezelle, professor do seminário em Bruges e outras pequenas cidades de Flandres, ousou escrever versos em língua holandesa, numa época na qual a Bélgica estava inteiramente afrancesada e o alto clero apoiava a situação que condenava os flamengos a constituir um povo mudo. Os conflitos eram inevitáveis; e repetiram-se quando Gezelle tentou fomentar o sentimento nacional flamengo entre os seminaristas. Foi gravemente advertido e, depois, destituído do magistério; devia levar, durante decênios, a vida de um pobre vigário de aldeia. Assim como esse nacionalismo flamengo, em conflito com o Estado e a Igreja afrancesados, é diferente do nacionalismo catalão em conflito com o Estado e a Igreja da Castela, assim a poesia de Gezelle é diferente do romantismo exaltado e das formas artificiais, parnasianas, de Verdaguer. Gezelle abandonou logo o sentimentalismo romântico, algo lenauiano, da sua primeira coleção *Kerkhofbloemen*. Adotou o tom simples da poesia popular, mas depositou nesses *Gedichten*, *Gezangen en Gebeden* despretenciosos um amor extático à natureza, ao sol, "obra esplêndida de mãos venerandas" –

"O heerlijk handgedaad van hoogst eeweerde handen" – ao silêncio das noites de inverno, quando a neve "jaz sobre o agro do mundo" –

"Een witte spree
ligt overal
gespreid op's werelds akker."

É como nos quadros flamengos do século XV: sobre as aldeias abre o céu da fé gótica, tendo o pintor a visão de todos os anjos cantando. Gezelle era uma natureza franciscana, a sua poesia é "cântico do sol e despedida" –

"Zijn zonnelied en afscheid van de wereld." Sendo um dos poetas mais independentes e mais completos do século XIX, Gezelle criou, ou antes, ressuscitou uma literatura que dormira desde muitos séculos, a literatura flamenga. O fato característico da sua vida é aquele conflito, que não se originou da sua mística e só aparentemente do seu nacionalismo. Gezelle era cristão extratemporal; seu mundo não o suportava. Fatalmente, o cristão autêntico devia estar em oposição ao "compromisso vitoriano".

Por isso, esses cristãos em oposição podiam adotar formas literárias pouco gratas aos *bien-pensantes*; o realismo flaubertiano e até o naturalismo zolaiano. De Barbey d'Aurévilly[2211] só se leem hoje os escritos de crítica literária. Mas não sabia interpretar com imparcialidade obras alheias, e os seus julgamentos são as mais das vezes injustíssimos. Mas era um grande escritor, e os seus ataques, quase se diria ataques de cavalaria contra Zola e contra o naturalismo em geral, guardam o valor polêmico de um jornalista extraordinário. Ataques injustificáveis aliás, porque o próprio Barbey d'Aurévilly como romancista, adotou o estilo do inimigo. "J'ai usé de cette grande largeur catholique qui ne craint pas de toucher aux passions humaines, lorsqu'il s'agit de faire trembler sur leurs suites; romancier, [il a] accompli sa tâche de romancier, qui est de peindre le coeur de l'homme aux prises avec le péché, et il l'a peint sans embarras et sans fausse honte." A citação serve para refutar um *bien-pensant* como Henry Bordeaux, pretendendo reduzir Barbey a um "Walter Scott normand". Regionalista ele era; mas o seu desembaraço veio do estilo boêmio da sua vida, e o vigor veio da posição de aristocrata católico em franca oposição contra a sociedade burguesa. Barbey d'Aurévilly demonstrou que boêmia e catolicismo não eram incompatíveis; e isso será importante para compreender Baudelaire. Na verdade, a boêmia quase é a consequência inevitável da situação social do aristocrata decaído, quando intelectual; e isso também é importante para compreender a "oposição católica" inteira. Enfim, aquelas frases foram escritas, por Barbey d'Aurévilly, em defesa do seu estilo naturalista contra os ataques do católico conservador Veuillot; e isso prepara os futuros conflitos entre a "oposição católica" e o próprio catolicismo.

Esses conflitos anunciam-se em Hello[2212]. Na literatura universal, Hello sobreviverá devido à menos conhecida da suas obras, o volume *Contes extraordinaires*; contos hoffmannescos, de tendência marcada, que se poderia chamar "social-cristã". O conto "Ludovic" – história de um capitalista que adorava o dinheiro como a um deus e que enloqueceu porque esqueceu a palavra "Deus", que abre a fechadura do seu cofre – é um símbolo magistral.

A solução, quer dizer, a derrota deu-se em Antonio Fogazzaro[2213]. Quando, por volta de 1904, rebentou o conflito entre a suprema autoridade da Igreja e os modernistas, que pretenderam modernizar o dogma, Fogazzaro, já então muito lido, colocou-se ao lado dos rebeldes; a essa atitude deveu o curto momento de fama universal, para cair depois no meio desprezo de ser considerado romancista antiquado, provinciano, sem importância permanente, mais ou menos à maneira de Palacio Valdés. Com efeito, Fogazzaro é "provinciano"; não porque o ambiente da sua cidade de Vicenza constitui o fundo de muitas obras suas, mas porque a Itália inteira de 1880 ou 1900 era, em relação ao resto da Europa, provinciana e atrasada. Fogazzaro é realmente "antiquado"; o estilo realista dos seus romances não é de 1900 nem de 1880, mas de 1860. Essa apreciação atual de Fogazzaro encerra, no entanto, uma injustiça evidente. Em várias fases da história literária italiana, a "pequena" literatura das províncias era superior à pretensiosa literatura oficial dos intelectuais. E Fogazzaro não é mais provinciano do que os seus verdadeiros contemporâneos, os romancistas "insulares" da Inglaterra vitoriana. É superior a eles pela atmosfera de decisões históricas que pairava desde sempre sobre a Itália. O modernismo de Fogazzaro não foi uma atitude precipitada; anunciara-se na sua obra inteira e confere a este "romancista de 1860", que vive por volta de 1880 e 1900, importância inconfundível para se compreender a situação do cristianismo "oposicionista" em face ao mundo burguês.

Daniele Cortis não é o melhor romance de Fogazzaro, mas um dos mais característicos; o herói fracassa pelo conflito íntimo entre as suas convicções católicas e uma paixão erótica; mas acredita malograr, devido à incompatibilidade da sua situação de chefe do partido católico-liberal com o conservantismo das supremas autoridades da Igreja. Com efeito, o catolicismo liberal fora impossível depois de 1870. Também é *démodé* o

realismo de Fogazzaro, realismo moderado, algo como o de George Sand. Mas o romance salva-se, como quase todos os romances de Fogazzaro, pela alta qualidade dramática, reflexo de um sentido simbólico atrás dos acontecimentos reais. Assim se apresenta o conflito entre o católico Franco e sua mulher livre-pensadora Luísa, em *Piccolo mondo antico*, a obra-prima do autor, belo panorama da burguesia lombarda de 1860, obra típica do estilo vitoriano: realista sem "excessos", delicadamente humorística em meio de sérios conflitos ideais. Fogazzaro é como a continuação moderna de Manzoni; o ambiente é o mesmo, os palácios aristocráticos de Vicenza, atrás de cujas venezianas sempre fechadas homens nobres se debatem entre os preconceitos do passado e as exigências do mundo novo. Mas Fogazzaro não sabe dominar-se tão bem como o grande Manzoni. A sua sensualidade é invencível, é a dum eterno adolescente, sempre receando o confessor e sempre disposto a fugir de casa para viver uma "primeira" experiência erótica. Essa sensualidade não é "moderna"; ao contrário, é o seu tributo ao romantismo, à boêmia. Desde então, todos os personagens de Fogazzaro parecem neuróticos. Choram e rezam muito em face de contínuas tentações sexuais, às quais é difícil resistir. Fogazzaro é muito religioso e fala corajosamente em "reforma da Igreja"; mas não se passa realmente nada, os sentimentos sufocam a ação, e Deus, continuamente invocado, permanece mero nome, assim como nas proclamações oficiais do Estado burguês. Assim *Il santo*, o romance em que Fogazzaro defendeu o modernismo teológico. Com grande escândalo e para grande proveito do editor, o livro foi posto no *Index* dos livros proibidos pela Igreja. Ainda hoje pode comover a cena dramática no Vaticano, a conversa noturna entre o Papa e o "santo" que lhe pede a reforma da Igreja. Mas, no resto, o romance é insuportavelmente sentimental, cheio dum falso misticismo, acabando em inação desesperada. Representa a espécie católica do "compromisso vitoriano". Fogazzaro foi um vencido. A sua obra, ou, antes, uma parte essencial dessa obra, salva-se pelas qualidades líricas, elegíacas, do canto de um vencido, pela música secreta à qual muito será perdoado.

Todos esses "cristãos oposicionistas" são, no fundo, bem fracos. Só um entre eles era um forte e não foi realmente cristão: Baudelaire.

Nas vicissitudes póstumas da poesia de Baudelaire[2214] é possível acompanhar as deformações, transformações e transfigurações que a imagem do

poeta "... vase de tristesse, ô grande taciturne" – sofreu nos olhos da posteridade: do "Satan d'hôtel garni, um Belzébuth de table d'hôte", de Brunetière, até o "Notre Baudelaire", do católico Fumet. Aos acadêmicos parecia Baudelaire o pós-romântico degenerado, guardando alguns esplendores da poesia de Hugo – e Baudelaire guardou mesmo alguns dos melhores elementos da poesia de Hugo, ao qual dedicava admiração profunda; mas parecia deformá-lo pelo péssimo gosto de "cantor das prostitutas" e da decomposição dos cadáveres, gosto patológico de uma boêmia já mórbida. No seu tempo, esse grandíssimo artista do verso parecia estar perto dos parnasianos; mas esses burgueses moderados envergonharam-se da sua companhia indecente, achando "exagerado" e "perverso" o seu pessimismo negro. Em compensação, esse pessimismo agradou aos decadentistas do "fin du siècle": eles não tinham medo de "épater le bourgeois". Celebraram em Baudelaire o poeta de "La sottise, l'erreur, le péché, la lésine..."; e "La Charoegne", templo sujo de "mes amours décomposés", parecia-lhes o cume da poesia "moderna"; talvez seja mesmo o poema mais perfeito de Baudelaire. Enfim, prestou-se atenção à estranha preferência estilística do poeta pelas expressões litúrgicas. Na evocação de "Des Trônes, des Vertus, des Dominations" reconheceu-se algo mais do que uma das blasfêmias habituais do poeta "satanista"; antes a visão mística do homem perdido no abismo do pecado. Descobriu-se a qualidade dantesca de Baudelaire, poeta do Limbo ou do Purgatório, poeta espiritualista porque tomou a sério o pecado como condição terrestre da alma, sofrendo do "Spectacle ennuyeux de l'immortel péché". Revelou-se enfim, aos críticos, a angústia de Baudelaire –

"... l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir."

E essa angústia não seria outra coisa que a consciência contrita do pecador no confessionário, próximo da absolução, da derrota do seu orgulho satânico pela Graça divina. O próprio Anatole France já tinha reconhecido que "Baudelaire n'est pas le poète du vice, mais du péché, ce qui est

bien différent". Eis o Baudelaire católico de Du Bos e Fumet: uma alma perdida no abismo romântico, mas sentindo náusea do pecado, salva-se, subindo para o céu católico, onde "tout n'est qu'ordre et beauté". Daí a singularidade da sua poesia: conteúdo romântico em forma clássica, o que significa a perfeição absoluta.

São três imagens diferentes de Baudelaire. Cada uma parece incompatível com as duas outras. Na verdade, Baudelaire é uma das figuras mais complexas da literatura universal, tão complexo que as três interpretações poderiam muito bem coexistir, explicando três aspectos diferentes da sua poesia e personalidade. Baudelaire seria, ao mesmo tempo, o romântico desesperado, o boêmio perverso, o pecador arrependido. Mas não seria isso um "compromisso", incompatível com o radicalismo intrépido do poeta mais original do século? Certo, se pudéssemos acreditar firmemente no seu radicalismo. Mas aí surgem as primeiras dúvidas. Uma parte da poesia de Baudelaire, sobretudo a parte erótica, não é "poésie pure"; a restrição não tem sentido moralizante, mas estético. Nem sempre Baudelaire dizia a verdade. Mentiu às vezes, e intencionalmente. Gostou até de envolver-se numa aura de demonismo inacessível aos outros mortais, fazendo os gestos do satanismo; e mais uma das suas armas de isolamento era um culto meio sublime, meio ridículo da Beleza, o "dandismo". Parece, porém, que Baudelaire nunca foi mais verdadeiro, mais sincero, do que justamente nessas duas poses, de *mise-en-scène* magistral. Nem sempre foi sincera a sua poesia intencional do feio e patológico, e quanto à sua fé em Deus continuam as mais sérias dúvidas mesmo depois das interpretações de Du Bos. Mas em duas coisas ele acreditava com convicção mais firme: na Beleza e no Diabo.

A poesia de Baudelaire é consciente no máximo grau. Substitui-lhe a religião perdida. Daí o culto à Beleza, o seu "l'art pour l'art" que o fez aparecer como parnasiano. A religião da Beleza devia satisfazer às suas fortes necessidades religiosas, porque – e é preciso salientar isso – Baudelaire passara por todas as dúvidas do século; era incapaz de acreditar em dogmas e tradições. Acontece, porém, que as necessidades religiosas eram mais fortes do que as satisfações estéticas; e essa insatisfação afasta-o, mais uma vez e definitivamente, do parnasianismo. Baudelaire não era uma "anima naturaliter christiana", mas sim uma "anima naturaliter religiosa". E como a

religião tradicional não era capaz de consolá-lo na sua angústia pavorosa, Baudelaire chegou a inventar uma religião particular. A situação parecia-se com a dos últimos pagãos depois do advento do Cristianismo, desesperados no seu desenfreado naturalismo sexual, fabricando-se religiões sincretistas de elementos gregos, cristãos e orientais: o gnosticismo. Baudelaire, em situação parecida, apoderou-se de todos os fragmentos de religião ao seu alcance, inclusive do ocultismo swedenborgiano. Criou um gnosticismo *sui generis*, com a figura de Lúcifer no centro. Falou do "Prince des Ténèbres" com maiúsculas. Acreditava no Diabo. Daí a seriedade, quase se diria a serenidade do seu pessimismo infernal, sem melancolias românticas, sem lamentações elegíacas. Ao seu naturalismo sexual corresponde um naturalismo poético, capaz de transformar tudo em poesia, a prostituição e o ópio, os cheiros exóticos da Índia e a perplexidade das ruas de Paris – Baudelaire é, em "Tableaux parisiens", o primeiro poeta da grande cidade moderna – o amor lésbico e a decomposição cadavérica – todos esses novos mundos que Baudelaire conquistou para a poesia. Sua teologia do Mal e sua filosofia das "corrrespondances" entre todas as coisas no Universo são as bases da sua ampliação da poética: a estética do Feio.

Essa conquista é um dos feitos mais notáveis do poeta Baudelaire, tanto mais notável que essa liberdade de falar de tudo em poesia precedeu à liberdade de falar de tudo no romance (conquista de Zola) e precedeu de muito à liberdade de falar de tudo na prosa da vida cotidiana (conquista de Freud). Com essa conquista, Baudelaire tornou-se um verdadeiro libertador da poesia, libertando-a do monopólio tirânico dos temas petrarquescos e românticos – amor ideal, lua e o resto. Baudelaire é o Petrarca da poesia moderna. Mas a comparação com Zola e Freud não é inequivocadamente positiva. Essa poesia de ruas, tavernas, prostitutas – o seu naturalismo – é a parte mortal da poesia de Baudelaire, a parte anedótica, romântica às avessas, feita para "épater le bourgeois"; hoje, já não assusta a ninguém. Aí há resíduos da atitude provocante, também "satanista", de Byron. Baudelaire é o último byroniano. Como pós-romântico, descobriu a grandeza no romantismo de Delacroix, reconheceu a importância de Wagner. Chegou a supervalorizar o romantismo de Poe, a cuja poesia musical e vazia só ele, Baudelaire, conferiu o sentido metafísico que transformou a Poe em precursor do simbolismo. Foi Baudelaire quem levou a sério a charlatanesca

estética de Poe, excluindo da poesia todos os elementos narrativos, didáticos e de eloquencia, lançando, assim, os fundamentos de toda a poesia moderna.

Baudelaire, evidentemente, não compreendeu bem o seu próprio romantismo, e não é admirável que outros se tenham equivocado, considerando-o como romântico degenerado. Na verdade, o seu romantismo parecia assim porque é incompatível com o romantismo grandiloquente ou sentimental de Hugo e Musset. A eles Baudelaire opunha um romantismo íntimo, psicológico, de descobertas inesperadas ("au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau..."); é o "outro romantismo", o "romantismo de profundidade", do qual na França só Nerval tivera noção, o romantismo mágico dos sonhos de Novalis. Não pelo naturalismo dos assuntos e das expressões eróticas, mas por meio dessa magia verbal é Baudelaire precursor e mestre de toda a poesia moderna, até e inclusive do surrealismo. Do ponto de vista do "romantismo social", romantismo mágico é uma deformação: resultado da pressão mental da época burguesa e capitalista, cuja imagem aparece nos grandiosos "tableaux parisiens": não uma "divine comédie de Paris", porque não são realmente realistas, e sim visionários. É esclarecedora a comparação de Baudelaire com os seus discípulos, imitadores e falsificadores: Swinburne, Wilde, D'Annunzio, Dario, Heym e tantos outros. Baudelaire é mais sincero do que todos eles. Não serve a Satã com prazer, mas com pavor. A sua Paris não parece infernal, mas é o Inferno. Não deforma para assustar, mas porque está assustado. O seu pessimismo angustiado leva-o diretamente à fé no poder de Satã, ao maniqueísmo; a essa fé ele dá o dogma do pecado original como fundamento, acusando a Natureza inteira, a criação de Deus, como culpada para desculpar a sua própria culpabilidade. Baudelaire aceita o dogma da Criação do mundo por Deus para empregá-lo como arma contra Deus que criou tudo aquilo. Daí o seu protesto contra qualquer tentativa de enfeitar ou embelezar a realidade das coisas. Daí o seu protesto contra a idealização romântica do amor. Daí o seu protesto contra a fé na bondade dos homens e contra a fé no progresso.

Um poeta assim, de oposição sistemática, não pode deixar de inspirar equívocos a seu respeito. O seu antirromantismo sugeriu a todo mundo a imagem de um Baudelaire parnasiano; só os acadêmicos não se enganaram,

excluindo-o tenazmente da "boa sociedade". Baudelaire, com efeito, não é da boa sociedade. É um boêmio. Mas distingue-se da boêmia comum pelo dandismo internacional. Daí a mistura de sarcasmo mordaz e frieza sublime que caracteriza a arte de Baudelaire; daí o fundo extático da sua poesia ("Les transports de l'esprit et des sens..."), a descoberta swedenborgiana das "correspondances", e a anotação dessas descobertas em tom friamente clássico. "Conteúdo romântico em forma clássica", isso quer dizer, a eliminação implacável dos elementos retóricos e didático-tendenciosos, que desfiguraram a poesia do romantismo francês: uma "poésie pure" como espelho puro de um mundo extramundano, irracional, onde "tout n'est qu'ordre et beauté"; mas também "... luxe, calme et volupté". Há um grão de verdade nas afirmações de Sartre: Baudelaire é, por condições psicológicas e psicopatológicas, um adolescente eterno, adorando o Vício desconhecido. Foi, como homem, imaturo. Mas desejava o amadurecimento e a perfeição. "Je hais le mouvement qui déplace les lignes", afirmou: e o seu desejo supremo foi:

"Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres." Nem sempre, mas muitas vezes, Baudelaire satisfez a essa exigência. *Les Fleurs du Mal*, eis o Código de uma poesia nova.

Da importância permanente de Baudelaire é preciso distinguir a sua importância histórica. O "Ennui", que o assombrava, é aquele elemento racional que conseguiu eliminar da poesia, mas não da vida. Baudelaire é o poeta da má consciência da burguesia. Expiou, na angústia, as covardias e "compromissos" da sua época. Odiava "l'horloge! dieu sinistre", o deus da burguesia, contra a qual a sua atitude não podia ser outra senão a do boêmio dissoluto ou do *dandy* provocante, ou então a do reacionário à maneira de De Maistre. No mundo do utilitarismo apareceu a mais inútil das criaturas, o poeta –

"Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparait en ce monde ennuyeux..."

– para substituir os determinismos biológico e econômico pelo terror da predestinação religiosa, para anunciar, como os cristãos heréticos Tertuliano e Kierkegaard, seus irmãos no espírito, os terrores apocalípticos do Fim. Antecipando ideias de Dostoievski e Nietzsche, previu, como um profeta, o processo de decomposição do seu mundo: "Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire... Car, en supposant qu'il continuat à existir matériellement, serait-ce une existence digne de ce nom et du Dictionnaire historique?… Ces temps sont peut-être bien proches; qui sait même s'ils ne sont pas venus?"

Mas o Fim ainda não chegara. Baudelaire não podia ser compreendido no século da burguesia. Equivocaram-se, considerando-o como romântico degenerado, satanista provocador, falso profeta. Só em nossos dias, quando o fim da mentalidade burguesa se revelou próximo, começou a verdadeira influência de Baudelaire, fundador da poesia lírica moderna, assim como Petrarca fundara a antiga.

Baudelaire é o poeta do tempo em que o liberalismo econômico e o determinismo científico da burguesia acabaram com a autonomia do espírito, com a herança e com tudo. Baudelaire é "le Poète", com maiúscula, do "monde ennuyeux" do advento da burguesia: uma "contradictio in adjecto", como a poesia moderna inteira. Mas essa contradição será levada em conta, como mérito, quando o século terá de comparecer perante "les Dominations" para ser julgado. Então, Baudelaire será reconhecido como o maior poeta do século XIX, que só o século XX chegou a compreender e que continua, entre nós, uma força viva.

2095 Armand Carrel, 1800-1836.
Armand Carrel, journaliste. Paris, 1934.

2096 L. Fiaux: *Armand Carrel et Émile de Girardin, causes et but d'un duel, moeurs du temps, dessous de politique.* Paris, 1911.

2097 V. Hehn: "Goethes Publikum". (In: *Gedanken ueber Goethe.* 7ª ed. Berlin, 1909.)

2098 E. G. Kellet: "The Press, 1830-1865". (In: *Early Victorian England,* edit. por G. M. Young, Oxford, 1934.)

2099 H. d'Avenel: *Histoire de la presse française depuis 1789.* Paris, 1900.

2100 Émile de Girardin, 1806-1881.
M. Reclus: *Emile de Girardin. Le créateur de la presse moderne.* Paris, 1934.

2101 Honoré de Balzac, 1799-1850.
Les Chouans (1827); *La peau de chagrin* (1830); *Gobseck* (1830); *Louis Lambert* (1832); *L'Illustre Gaudissart* (1832); *Colonel Chabert* (1832); *Le curé de Tours* (1832); *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1832); *Eugénie Grandet* (1833); *Le médecin de campagne* (1833); *La Duchesse de Langeais* (1834); *La fille aux yeux d'or* (1834); *Père Goriot* (1834); *La recherche de l'Absolu* (1834); *Le femme de trente ans* (1835); *Le lys dans la vallée* (1835); *La Maison Nucingen* (1837); *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* (1837); *Les secrets de la princesse de Cadignan* (1839); *Massimilla Doni* (1939); *Ursule Mirouet* (1841); *Une ténebreuse affaire* (1841); *Un ménage de garçon* (1842); *La rabouilleuse* (1842); *Splendeurs et misère des courtisanes* (1843); *Illusions perdues* (1843); *Modeste Mignon* (1844); *Le curé de village* (1845); *Cousine Bette* (1846); *Cousin Pons* (1847); *Le député d'Arcis* (1847).
H. Taine: "Balzac". (In: *Nouveaux essais de critique et d'histoire.* 7ª ed. Paris, 1901.)
C. Calippe: *Balzac et ses idées sociales.* Paris, 1906.
E. R. Curtius: *Balzac.* Bonn, 1923.
A. Bellessort: *Balzac et son oeuvre.* Paris, 1924.
E. Preston: *Recherches sur la technique de Balzac.* Paris, 1926.
P. Barrière: *Honoré de Balzac et la tradition littéraire classique.* Paris, 1928.
P. Abraham: *Honoré de Balzac. Recherches sur la création intellectuelle.* Paris, 1929.
E. Buttke: *Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus.* Berlin, 1932.
Alain: *En lisant Balzac.* Paris, 1935.
R. P. Bowen: *The Dramatic Construction of Balzac's Novels.* Eugene, Ore, 1940.
R. Fernandez: *Balzac.* Paris, 1943.
A. Billy: *La vie de Balzac.* 2 vols. Paris, 1944.
A. Béguin: *Balzac visionnaire.* Genève, 1946.
B. Guyon: *La pensée politique et sociale de Balzac.* Paris, 1947.
G. Atkinson: *Les idées de Balzac d'après la Comédie Humaine.* 5 vols. Genève, 1948/1950.
M. Bardèche: *Balzac romancier.* 3.ª edição, Paris, 1951.
G. Lukacs: *Balzac und der franzoesische Realismus.* Berlin, 1952.
G. Pradalié: *Balzac historien.* Paris, 1955.
F. Marceau: *Balzac et son monde*. Paris, 1955.
H. J. Hunt: *Balzac´s Comédie Humaine.* London, 1959.

2102 Émile Augier, 1820-1889.
Le gendre de M. Poirier (1854); *Les lionnes pauvres* (1858); *Les effrontés* (1861): *Le fils de Giboyer* (1863); *Maître Guérin* (1864); *Lions et Renards* (1869); *Les Fourchambault* (1879).
H. Gaillard: *Émile Augier et la comédie sociale.* Paris, 1910.

2103 José Echegaray, 1833-1916.
El puño de la espada (1875); *Ó locura ó santidad* (1877); *El gran Galeoto* (1881); *El hijo de don Juan* (1892).
H. de Curzon: *Le théâtre de José Echegaray; Étude analytique,* Paris, 1912.
E. Mérimée: "José Echegaray et son oeuvre dramatique". (In: *Bulletin Hispanique,* XVIII, 1916.)

2104 Friedrich Hebbel, 1813-1863.
Judith (1840); *Gedichte* (1842); *Genoveva* (1843); *Maria Magdalene* (1846); *Neue Gedichte* (1848); *Herodes und Mariamne* (1850); *Agnes Bernauer* (1852); *Gyges und sein Ring* (1856); *Die Nibelungen* (1862); *Tagebuecher* (1885/1887).
O. Walzel: *Hebbel und seine Dramen.* Leipzig, 1919.
E. A. Georgy: *Die Tragödien Friedrich Hebbels.* Leipzig, 1922.
A. Scheunert: *Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Aesthetik Friedrich Hebbels.* Leipzig, 1930.
E. Purdie: *Friedrich Hebbel, a Study of His Life and Work.* London, 1932.
P. G. Graham: *The Relation of History to Drama in the Works of Friedrich Hebbel.* Northampton, 1934.

2105 Imre Madách, 1823-1864.
A Tragédia do Homem (1861).
G. Vojnovich: *Imre Madách e a Tragédia do Homem.* Budapest, 1914.
B. Alexander: *Imre Madách.* Budapest, 1923.

2106 Otto Ludwig, 1813-1865.
Der Erbförster (1850); *Die Makkabäer* (1853); *Zwischen Himmel und Erde* (1856).
A. Stern: *Otto Ludwig, ein Dichterleben,* 2ª ed. Leipzig, 1906.
L. Mis: *Les ouevres dramatiques d'Otto Ludwig.* 2 vols. Lille, 1929.
H. Schoenweg: *Otto Ludwigs' Kunstschaffen und Kunstdenken.* Koeln, 1941.

2107 Gustav Freytag, 1816-1895.
Die Journalisten (1852); *Soll und Haben* (1855); *Die verlorene Handschrift* (1864); *Die Ahnen* (1872/1880).
H. Lindau: *Gustav Freytag,* Leipzig, 1907.

2108 Cf. "O fim do romantismo", nota 2025.

2109 G. K. Chesterton: *The Victorian Age in Literature.* 14.ª ed. London, 1938.

2110 Thomas Babington Macaulay, 1800-1859.
Critical and Historical Essays, contributed to the Edimburg Review (1843); *History of England from the Accession of James II* (1848/1861).
G. O. Thevelyan: *The Life and Letters of Lord Macaulay.* 7.ª ed. 2 vols. London, 1932.

A. Bryant: *Macaulay.* London, 1932.
R. C. Beatty: *Lord Macaulay, Victorian Liberal.* London, 1938.

2111 William Makepeace Thackeray, 1811-1863.
The Book of Snobs (1846/1847); *Vanity Fair* (1847/1848); *The History of Pendennis* (1848/1850); *The History of Henry Esmond* (1852); *The Newcomes* (1853/1855); *The Virginians* (1857/1859).
L. Melville; *William Makepeace Thackeray.* 2.ª ed. 2 vols. London, 1927.
R. Las Vergnas: *William Makepeace Thackeray, l'homme, le penseur, le romancier.* Paris, 1932.
M. Elwin: *Thackeray. A Personality.* London, 1932.
J. W. Dodds: *Thackeray; a Critical Portrait.* Oxford, 1941.
L. Stenson: *The Showman of "Vanity Fair". The Life of William Makepeace Thackeray.* New York, 1947.
J. Y. T. Greig: *Thackeray. A Reconsideration.* Oxford, 1950.
G. Tillotson: *Thackeray, the Novelist.* Cambridge, 1954.
G. N. Ray: *Thackeray.* 2 vols. London, 1955/1956.

2112 Edward Fitzgerald, 1809-1883.
Six Dramas of Calderón (1853); *The "Rubaiyat" of Omar Khayyam* (1859, 1868).
H. Jackson: *Edward Fitzgerald and Omar Khayyam.* London, 1899.
A. C. Benson: *Edward Fitzgerald.* London, 1905.
A. M. Terhune: *The Life of Edward Fitzgerald.* New Haven, 1947.
P. de Polnay: *Into an Old Room. The Paradox of Edward Fitzgerald.* London, 1950.

2113 Joaquim Maria Machado de Assis, 1839-1908.
Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881); *Papéis Avulsos* (1882); *Histórias sem Data* (1884); *Quinquas Borba* (1891); *Várias Histórias* (1895); *Páginas Recolhidas* (1899); *Dom Casmurro* (1900); *Esaú e Jacó* (1904); *Memorial de Aires* (1908.)
Edição crítica, da Comissão Machado de Assis, Rio de Janeiro, 1960 sgg.
J. M. Graça Aranha: *Machado de Assis e Joaquim Nabuco. Comentários e notas à correspondência entre estes dois escritores.* Rio de Janeiro, 1923. (2.ª ed. Rio de Janeiro, 1942.)
Aug. Meyer: *Machado de Assis.* Porto Alegre, 1935.
L. M. Pereira: *Machado de Assis.* 2.ª ed. São Paulo, 1939.
Eug. Gomes. *Influência inglesa em Machado de Assis.* Salvador, 1939.
Barreto Filho: *Introdução a Machado de Assis.* Rio de Janeiro, 1947.
Aug. Meyer: *Machado de Assis* (*1935-1958*). Rio de Janeiro, 1958.
Eug. Gomes: *Machado de Assis.* Rio de Janeiro, 1958.
Astrojildo Pereira: *Machado de Assis.* Rio de Janeiro, 1959.
Miécio Tati: *O mundo de Machado de Assis.* Rio de Janeiro, 1961.
Raim. Faoro: *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio.* São Paulo, 1974.

2114 Charles Darwin, 1808-1882.

Voyage of a Naturalist round the World (1849); *The Origin of the Species by Means of Natural Selection* (1859); *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (1871).
G. A. Dorsey: *The Evolution of Charles Darwin*. New York, 1927.

2115 Cf. "O fim do romantismo", nota 2035.

2116 Anthony Trollope, 1815-1882.
The Warden (1855); *Barchester Towers* (1857); *Doctor Thorne* (1858); *Castle Richmond* (1860); *Framley Parsonage* (1861); *Orley Farm* (1862); *Rachel Ray* (1863); *The Small House at Allington* (1864); *The Belton Estate* (1866); *The Last Chronicle of Barset* (1867); *The Claverings* (1867); *Phineas Finn, the Irish Member* (1869); *The Vicar of Bullhampton* (1870); *Sir Harry Hotspur of Humblethwaite* (1871); *The Eustace Diamonds* (1873); *The Way we Live Now* (1875); *The Prime Minister* (1876); *The American Senator* (1877); *Is He Ponpenjoy?* (1878); *John Caldigate* (1879); *Cousin Henry* (1879); *The Duke's Children* (1880); *Dr. Wortle's School* (1881); *– An Autobiography* (1883).
T. H. S. Escott: *Anthony Trollope. His Work, Associates and Literary Originals.* London, 1913.
S. B. Nichols: *The Significance of Anthony Trollope.* New York, 1925.
M. Sadleir: *Anthony Trollope; a Commentary.* New York, 1927.
H. Walpole: *Anthony Trollope.* London, 1928.
B. Curtis Browne: *Anthony Trollope.* London, 1950.
A. J. Cockshut: *Anthony Trollope. A Critical Study.* London, 1955.

2117 A Smith: *The Main Tendencies of Victorian Poetry.* Birminghan, 1907.

2118 Alfred Lord Tennyson, 1809-1892.
Poems (1832); *Poems* (1842); *The Princess* (1847); *In Memoriam* (1850); *Maud* (1855); *Idylls of the King* (1859/1885); *Enoch Arden* (1864); *Demeter and Other Poems* (1889).
A. Lang: *Alfred Tennyson.* London, 1901.
A. C. Benson: *Alfred Tennyson.* London, 1904.
E. H. Griggs: *The Poetry and Philosophy of Tennyson.* London, 1906.
F. Roz: *Tennyson.* Paris, 1911.
H. G. Nicholson: *Tennyson. Aspects of His Life, Character and Poetry.* Boston, 1925.
P. F. Baum: *Tennyson, Sixty Years After*. Chapel Hill, 1948.
Ch. Tennyson: *Sir Tennyson Essays*. London, 1945.

2119 *The Golden Treasury,* edit. por Francis Turner Palgrave, 1861 (34ª ed., 1940).
The Oxford Book of English Verse, edit. por Arthur Quiller-Couch, 1900 (18ª ed., 1939).
The Oxford Book of Victorian Verse, edit. por Arthur Quiller-Couch, 1912.

2120 William Johnson Cory, 1823-1892.
Ionica (1891).
F. C. Mackenzie: *William Cory. A Biography.* London, 1950.

2121 Thomas Edward Brown, 1830-1897.
Collected Poems (1900).

2122 Arthur O'Shaugnessy, 1844-1881.
Music and Monnlight (1874).
L. C. Moulton: *Arthur O'Shaugnessy, his Life and Work.* London, 1894.

2123 Robert Bridges, 1844-1930.
Shorter Poems (1890,1896); *The Testament of Beauty* (1929).
A. Guérard: *Robert Bridges.* London, 1942.
E. Thompson: *Robert Bridges, 1844-1930.* Oxford, 1945.

2124 Van Wyck Brooks: *The Flowering of New England.* New York, 1936.

2125 Henry Wadsworth Longfellow, 1807-1882.
Voice of the Night (1839); *Ballads and Other Poems* (1841); *The Spanish Student* (1843); *The Belfry of Bruges and Other Poems* (1845); *Evangeline* (1847); *The Seaside and the Fireside* (1849); *The Song of Hiawatha* (1855); *The Courtship of Miles Standish* (1858); *New England Tragedy* (1868).
Ch. E. Norton: *Longfellow.* Boston, 1907.
H. S. Gorman: *A Victorian American, Henry Wadsworth Longfellow.* New York, 1926.
J. T. Hatfield: *New Light on Longfellow, with Special Reference to his Relations to Germany.* Boston, 1933.
L. Thompson: *Young Longfellow, 1807-1843.* New York, 1938.

2126 Oliver Wendell Holmes, 1809-1894.
The Autocrat at the Breakfast Table (1831); *Poems* (1836, 1846, 1849); *The Professor at the Breakfast Table* (1860); *Elsie Venner* (1861); *The Poet at the Breakfast Table* (1872).
J. J. Morse: *The Life and Letters of Oliver Wendell Holmes.* 2 vols. Boston, 1896.
M. A. De Wolfe Howe: *Holmes of the Breakfast Table.* New York, 1939.
E. M. Tilton: *Oliver Wendell Holmes.* New York, 1947.

2127 James Russell Lowell, 1819-1891.
A Fable for Critics (1848); *The Biglow Papers* (1848, 1861); *Among my Books* (1870/1875); etc.
H. E. Scudder: *James Russell Lowell, a Biography.* 2.ª ed. 2 vols. Boston, 1906.
R. C. Beatty: *James Russell Lowell.* Nashville, 1942.
L. Howard: *Victorian Knight-Errant.* London, 1952.

2128 P. Martino: *Parnasse et Symbolisme.* Paris, 1925.
M. Souriau: *Histoire du Parnasse.* Paris, 1930.
F. Vicent: *Les Parnassiens. L'esthétique de l'école. Les oeuvres et les hommes.* Paris, 1934.

2129 Cf. “O fim do romantismo”, nota 2050.

2130 Maurice de Guérin, 1810-1839.
La Bacchante, Le Centaure (escr. 1836, publ. 1840.)
E. Zyromski: *Maurice de Guérin.* Paris, 1921.
B. d’Harcourt: *Maurice de Guérin et le poème en prose.* Paris, 1932.

2131 Ernest Renan, 1823-1892.
Histoire générale et système comparé des langues sémitiques (1855); *Études d’histoire religieuse* (1857); *Vie de Jésus* (1863); *Les Apôtres* (1866); *Saint Paul* (1869); *La réforme intellectuelle et morale* (1871); *L’Antichrist* (1873); *Caliban* (1878); *L’eau de Jouvence* (1880); *Marc-Aurèle et la fin du monde antique* (1881); *Souvenirs d’enfance et de jeunesse* (1883); *Le prêtre de Nemi* (1885); *L’abbesse de Jouarre* (1886); *Histoire du peuple d’Israël* (1887/1893); *L’Avenir de la Science* (1890).
J. Pommier: *Ernest Renan. Essai de biographie intellectuelle.* Paris, 1923.
P. Lasserre: *La jeunesse de Renan.* 3 vols. Paris, 1925/1932.
M. Weiler: *La pensée de Renan.* Grenoble, 1945.

2132 René-François Armand Sully Prudhomme, 1839-1907.
Les solitudes (1869); *Les Destins* (1872); *Les vaines tendresses* (1875); *La Justice* (1878); *Le Prisme* (1886); *Le Bonheur* (1888).
E. Estève: *Sully Prudhomme, poète sentimental et poète philosophe.* Paris, 1925.
P. Flottes: *Sully Prudhomme.* Paris, 1930.

2133 Charles Leconte de Lisle, 1818-1894.
Poèmes antiques (1852); *Poèmes barbares* (1862); *Poèmes tragiques* (1884); *Derniers poèmes* (1895). – Traduções: Teócrito (1861); Homero (1866/1867); Hesíodo (1869); Ésquilo (1872); Horácio (1873); Sófocles (1877); Eurípides (1855).
E. Estève: *Leconte de Lisle, l’homme et l’oeuvre.* Paris, 1923.
J. Vianey: *Les “Poèmes barbares” de Leconte de Lisle*. Paris, 1933.
A. Fairlie: *Leconte de Lisle’s Poems on the Barbarian Races.* New York, 1947.

2134 Théodore de Banville, 1823-1891.
Les Cariatides (1842); *Les stalactites* (1846); *Odes funambulesques* (1857); etc.; *Petit traîté de versification française* (1872).
J. Charpentier: *Théodore de Banville, l’homme et l’oeuvre.* Paris, 1925.

2135 Jean Richepin, 1849-1926.
La Chanson des gueux (1876): *Les Blasphèmes* (1884); etc.

2136 François Coppée, 1842-1908.
Les poèmes modernes (1869); *Élégies* (1876); *Les paroles sincères* (1890).
L. Le Meur: *La vie et l’oeuvre de François Coppée.* Paris, 1932.

2137 Edmond Rostand, 1868-1918.
La princesse lointaine (1895); *Cyrano de Bergerac* (1897); *L'Aiglon* (1900); *Chantecler* (1910).
J. Haraszti: *Edmond Rostand.* Paris, 1913.
A. Lautier e F. Keller: *Edmond Rostand.* Paris, 1924.
J. W. Grieve: *L'oeuvre dramatique d'Edmond Rostand.* Paris, 1933.

2138 José Maria de Heredia, 1842-1905.
Les Trophées (1893).
E. Langevin: *José-Maria de Heredia.* Paris, 1907.
M. Ibrovac: *José-Maria de Heredia. Sa vie, son oeuvre.* 2 vols. Paris, 1923.

2139 L. Graziani: *La poesia moderna in Provenza.* Bari, 1920.
E. Ripert: *Le Félibrige.* Paris, 1924.
A. V. Roche: *Provençal Regionalism.* Evanston, all., 1955.

2140 Frédéric Mistral, 1830-1914.
Mirèio (1859); *Calendau* (1867); *Lis Isclo d'Or* (1875); *Nerto* (1884); *La reina Jano* (1890); *Lou pouèmo dou Rose* (1897); *Lou Trésor dou Félibrige* (1878/1886).
Edições: *Mirèio*, 52.ª ed., Paris Charpentier, 1920.
H. Schoen: *Frédéric Mistral et la littérature provençale.* Paris, 1910.
J. Vincent: *Frédéric Mistral.* Paris, 1918.
P. Lasserre: *Frédéric Mistral, poète, moraliste, citoyen.* Paris, 1918.
A. Thibaudet: *Mistral ou la République du soleil.* Paris, 1930.
L. Larguier: *Mistral.* Paris, 1930.
R. Lafont: *Mistral ou l'illusion.* Paris, 1954.

2141 Joseph Roumanille, 1818-1891.
Li margarideto (1847); *Li sounjarello* (1851); *La campano muntado* (1857); etc.
N. Welter: *Joseph Roumanille.* Diekirch, 1899.

2142 Théodore Aubanel, 1829-1886.
La maiougrano entre-duberto (1860); *Li filho d'Avignon* (1885).
J. Vincent: *Théodore Aubanel. La vie et l'homme, le poète.* Paris, 1924.
A. H. Chastain: *Théodore Aubanel.* Paris, 1929.

2143 A. Rubió y Lluch: *Lo Gayter del Llobregat.* Barcelona, 1902.
I. Amade: *Origines et premières manifestations de la renaissance littéraire en Catalogne.* Paris, 1924.

2144 Jacint Verdaguer, 1845-1902.
La Atlántida (1877); *Idillis i cants mistics* (1879); *Caritat* (1885); *Canigó* (1886) etc.
R. D. Peres: *Verdaguer y la evolución poética catalana.* Barcelona, 1913.

R. F. Güell: *Verdaguer y su obra.* San José de Costa Rica, 1915.
V. Serra i Boldu: *Mossèn Jacint Verdaguer.* 2.ª ed. Barcelona, 1932.

2145 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1818.

2146 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2882.

2147 Eduardo Bondal, 1835-1917.
Queixumes dos pinos (1886); *Os Coas* (1918).

2148 A. Schaffer: *The Genres of Parnassian Poetry. A Study of the Parnassian Minors.* Baltimore, 1944.

2149 Albert Glatigny, 1839-1873.
Vignes Folles (1857); *Les Flèches d'or* (1864).
J. Reymond: *Albert Glatigny. La vie, l'homme, le poète. Les origines de l'école parnasienne.* Paris, 1936.

2150 Léon Dierx, 1838-1912.
M. L. Camus-Clavier: *Le poète Léon Dierx.* Paris, 1942.

2151 Louis Ménard, 1822-1901.
Poèmes (1855); *Rêveries d'un païen mystique* (1886).
H. Peyre: *Louis Ménard.* 2 vols. Paris, 1934.

2152 Louise-Victorine Choquet, madame Ackermann, 1813-1890.
Premières Poésies, Poésies philosophiques (1874).
A. Citoleux: *La poésie philosophique au XIXe siècle. Madame Ackermann.* Paris, 1906.

2153 Ludvig Boedtcher, 1793-1874.
Digte (1856, 1875).
A. Schumacher: *Ludvig Boedtcher. Et digterliv.* Kjoebenhavn, 1875.

2154 Afanassi Afanassievitch Feth, 1820-1891.
Fogo da noite (1883), etc.
V. M. J. Briussov: *Perto e longe.* Petersburgo, 1911.

2155 Antônio Gonçalves Crespo, 1846-1883.
Miniaturas (1870); *Noturnos* (1882).
M. Vaz de Carvalho: *Estudo crítico de Gonçalves Crespo.* (Prólogo da 3.ª edição dos *Noturnos.* Lisboa, 1898.)

2156 Friedrich Rückert, 1788-1866.

2157 Pol de Mont (Karel Polydoor de Mont), 1857-1931.
Idyllen (1882, 1884); *Op mijn Dorpken* (1886); *Van Jezus* (1887); *Koppen en Busten* (1903); *vier legenden* (1904).
F. Francken: *Pol de Mont.* Amsterdam, 1927

2158 Janos Arany, 1817-1882.
Toldi (1847); *Bolond Istók* (1850, 1873); *Os ciganos de Nagyida* (1852); *A noite de Toldi* (1854); *Baladas* (1856); *Baladas* (1877); *O amor de Toldi* (1879).
F. Riedl: *Janos Arany.* 7.ª ed. Budapest, 1920.
A. Schöpflin: *Poetas, livros e recordações.* Budapest, 1925.
G. Vojnovich: *A vida de Arany.* 3 vols. Budapest, 1931/1938.

2159 Graf Carl Snoilsky, 1841-1903.
Italienska bilder (1865); *Sonetter* (1871); *Svenska bilder* (1886).
K. Warburg: *Carl Snoilsky.* Stockholm, 1905.
P. Hallstroem: *Carl Snoilsky*. Stockholm, 1933.

2160 Adolf Friedrich, Graf von Schack, 1815-1894.
Geschichte der dramatischen Literatur und Kunstin Spanien (1845/1846).

2161 Jaroslav Vrchlicky (pseud. de Emil Frida), 1853-1912.
Espírito e Mundo (1878); *Sinfonias* (1878); *Mitos* (1879/1880); *Vibrações* (1880); *Poemas épicos* (1880); *Hilarion* (1882); *Sphinx* (1883); *O que a vida me deu* (1883); *Perspectivas* (1884); *Twardowski* (1885); *Sonetos de um solitário* (1885); *Música da alma* (1886); *Fragmentos da Epopeia* (1886/1894); *Pó de ouro* (1887); *Borboletas em todas as cores* (1887); *O herdeiro de Tântalo* (1888); *Afrescos e gobelinos* (1890); *Vozes no deserto* (1890); *Vida e Morte* (1892); *A minha sonata* (1893); *Janela na tempestade* (1894); *Canções de um romeiro* (1895); *Bar-Kochba* (1898); *Deuses e homens* (1899); *O poema de Vineta* (1906); *Ilhas de coral* (1908); *A árvore da vida* (1908), etc., etc.
A. Jensen: *Jaroslav Vrchlicky.* Stockholm, 1905.
F. Krejci: *Jaroslav Vrchlicky*. Praha, 1913.
J. Weingart: *Jaroslav Vrchlicky*. Praha, 1920.

2162 Carel Vosmaer, 1826-1888.
Nanno (1883); *Inwijding* (1888).
J. P. Boyens: *Carel Vosmaer.* Helmond, 1931.

2163 Cf. “O fim do romantismo”, nota 2059.

2164 Heinrich Leuthold, 1827-1879.
Gedichte (1878).

2165 Hermann Lingg, 1820-1905.

2166 Victor Rydberg, 1828-1895.
Singoalla (1857); *Den Sidsta Atenaren* (1859); *Prometheus och Ahasverus* (1877); *Dikter* (1882, 1891).
K. Warburg: *Victor Rydberg*. 2 vols. Stockhom, 1900.

2167 Algernon Charles Swinburne, 1837-1909.
Poems and Ballads (1866); *Songs before Sunrise* (1871); *Poems and Ballads II* (1878); *Tristram of Lyonesse* (1882); – *Atalanta in Calydon* (1865); *Chastelard* (1865); *Bothwell* (1874); *Erechtheus* (1876); *Mary Stuart* (1881); etc. etc.
E. Gosse: *The Life of Algernon Charles Swinburne.* London, 1917.
T. E. Welby: *A Study of Swinburne.* London, 1926.
H. Nicolson: *Swinburne.* New York, 1926.
H. Hare: *Swinburne*. *A Biographical Approach*. London, 1949.
S. C. Chew: *Swinburne.* Boston, 1929.
W. R. Rutland: *Swinburne, a Nineteenth Century Hellene.* Oxford, 1931.
G. Lafourcade: *Swinburne, a Literary Biography.* London, 1932.
C. K. Hyder: *Swinburne's Literary Career and Fame.* Durham N. C., 1933.

2168 Juan Valera, 1824-1905.
Pepita Jiménez (1874); *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874/1875); *Asclepigenia* (1878); tradução de *Dafnis y Cloë* (1880); *Juanita la Larga* (1895); *Genio y Figura* (1897); – *Cartas americanas* (1889/1890).
J. A. Balseiro: "Don Juan Valera". (in: *Novelistas españoles contemporaneos.* New York, 1933.)
C. Bravo Villasante: *Don Juan Valera.* Barcelona, 1959.

2169 Ricardo Palma, 1833-1912.
Tradiciones Peruanas (1872/1910).
L. A. Sánchez: *Don Ricardo Palma y Lima.* Lima, 1927.
G. Feliú Cruz: *En Torno de Ricardo Palma.* Santiago, 1933.
V. García Calderón: *Ricardo Palma.* Paris, 1938.

2170 Alberto de Oliveira, 1859-1937.
Poesias completas (1900); *Poesias,* 2.ª série (1912); *Poesias,* 3.ª série (1913).
Fócion Serpa: *Alberto de Oliveira.* Rio de Janeiro, 1958.

2171 Vicente de Carvalho, 1866-1924.
Poemas e Canções (1908).
M. da C. V. de Carvalho e A. V. de Carvalho: *Vicente de Carvalho.* Rio de Janeiro, 1943.

2172 Olavo Bilac, 1865-1918.

Poesias (1888, 1902); *Tarde* (1919).
Af. de Carvalho: *Bilac.* Rio de Janeiro, 1942.
E. Pontes: *A vida exuberante de Olavo Bilac.* 2 vols., Rio de Janeiro, 1944.

2173 Raimundo Correia, 1860-1911.
Versos e Versões (1887); *Aleluia* (1891); *Poesias* (1898).
W. Ribeiro do Val: *Vida e obra de Raimundo Correia.* Rio de Janeiro, 1960.

2174 Manuel José Othón, 1859-1906.
Poemas rústicos (1902); *Himno de los bosques* (1908).
Alf. Reyes: "Los poemas rústicos de Manuel José Othón". (In: *Conferencias del Centenario.* México, 1910.)

2175 Gaspar Núñez de Arce, 1834-1905.
Gritos de combate (1875); *Visión de Fray Martín* (1880).
I. del Castillo y Soriano: *Núñez de Arce.* 2.ª ed. Madrid, 1907.
J. Romo Arregui: *Vida, poesia y estilo de Gaspar Núñez de Arce.* Madrid, 1946.

2176 Adam Asnyk, 1838-1897.
Poesias (1869, 1887, 1894).
J. Tretiak: *Adam Asnyk como representante de sua época.* Kraków, 1922.

2177 Antero de Quental, 1842-1891.
Odes modernas (1865); *Primaveras românticas* (1871); *Sonetos* (1881); *Sonetos completos* (1886; 2.ª ed., 1890). – *Causas da decadência dos povos peninsulares nos três últimos séculos* (1871); etc.
Antero de Quental. In Memoriam. Porto, 1896.
Fid. de Figueiredo: *Antero de Quental, a sua psicologia, a sua filosofia, a sua arte.* Lisboa, 1909.
Joaquim de Carvalho: *A evolução espiritual de Antero.* Lisboa, 1929.
Ant. Sérgio: "Os dois Anteros; sobre o socialismo de Antero". (In: *Ensaios*, Vol. V. Lisboa, 1936.)
A. J. da Costa Pimpão: *Antero. O Livro dos Sonetos.* Coimbra, 1942.
Rebelo de Betencourt: *O verdadeiro Antero.* Lisboa, 1942.
Ant. Ramos de Almeida: *Antero de Quental, infância e juventude.* Porto, 1943.
Ant. Ramos de Almeida: *Antero de Quental, decadência e morte.* Porto, 1944.
J. Br. Carreiro: *Antero de Quental, subsídios para a sua biografia.* 2 vols., Lisboa, 1948.

2178 Frédéric Amiel, 1821-1881.
Fragments d'un Journal intime (ed. por E. Schérer, 1882/1887).
A. Thibaudet: *Amiel on la part du rêve.* Paris, 1929.
L. Bopp: *Fréderic Amiel. Essais sur sa pensée.* Paris, 1931.

2179 Cf. “Romantismos em oposição”, nota 1898.

2180 Henri Murger, 1822-1861.
Scènes de la vie de bohême (1851).
G. Montorgueil: *Henri Murger, romancier de la Bohême.* Paris, 1929.

2181 Gustave Flaubert, 1821-1880.
Madame Bovary (1857); *Salammbô* (1862); *L'education sentimentale* (1869); *La tentation de saint Antoine* (1874); *Trois contes* (1877); *Bouvard et Pécuchet* (1881); *Correspondance générale* (1887/1893).
J. de Gautier: *Le génie de Flaubert.* Paris, 1913.
E. Seillière: *Le romantisme des réalistes; Gustave Flaubert.* Paris, 1914.
A. Thibaudet: *Gustave Flaubert.* Paris, 1922.
L. Bertrand: *Gustave Falabert.* Paris, 1923.
L. de Sidaner: *Gustave Flaubert, son oeuvre.* Paris, 1930.
D. L. Demorest: *L'expression figurée et symbolique dans l'oeuvre de Gustave Flaubert.* Paris, 1931.
W. Digeon: *Le dernier visage de Flaubert.* Paris, 1946.
F. Steegmuller: *Flaubert and Madane Bovary.* 2.ª ed. London, 1947.
Ph. Spencer: *Flaubert, a Biography.* New York, 1953.
A. Fairlir: *Flaubert, Madame Bovary.* London, 1962.
E. Starkie: *Flaubert, The Making of the Master.* London, 1967.
E. Starkie: *Flambert, the Master.* London, 1971.

2182 Ferdinand Fabre, 1830-1898.
Les Courbezon (1862); *L'abbé Tigrane* (1873); *Mon oncle Célestin* (1881); *Lúcifer* (1884).
E. Gosse: *French Profiles.* London, 1905.

2183 Alphonse Daudet, 1840-1897.
Le petit chose (1868); *Lettres de mon moulin* (1869); *L'Arlésienne* (1872); *Les aventures véritables de Tartarin de Tarascon* (1872); *Contes du lundi* (1873); *Fromont jeune et Risler ainé* (1874); *Jack* (1876); *Le Nabab* (1877); *Les rois en exil* (1879); *Numa Roumestan* (1880); *Sappho* (1884); *L'Immortel* (1888).
E. Fricker: *Alphonse Daudet et la société du second Empire.* Paris, 1938.
J. E. Clogenson: *Alphonse Daudet, peintre de son temps.* Paris, 1946.
G. Benoit-Guyod: *Alphonse Daudet, son temps, son oeuvre.* Paris, 1947.
G. V. Dobie: *Alphonse Daudet*. London, 1949.
M. Sachs: *The Career of Alphonse Daudet.* Cambridge, Mass., 1965.

2184 Cf. “Romantismos em oposição”, nota 1997.

2185 Cf. “Romantismos de evasão”, nota 1882.

2186 Alexei Ivanovitch Herzen, 1812-1870.
De quem é a culpa? (1847); *Do outro lado* (1850); *Kolokol* (1857/1869); *O meu passado e pensamento* (1875/1879).
K. Levin: *Alexei Herzen.* 2.ª edição. Moscou, 1922.
J. Steklov: *Herzen.* Moscou, 1923.
R. Larry: *Alexandre Herzen.* Paris, 1929.
E. H. Carr: *The Romantic Exiles.* London, 1933.

2187 D. Ovsianko-Kulikovski: *História da Intelligentzia russa.* Moscou, 1908.
Th. G. Masaryk: *Russland und Europa.* Jena, 1913.

2188 G. Zonta: *Storia della letteratura italiana.* Vol. IV. Cap. 2, Torino, 1932.

2189 Mikhail Aleksandrovitch Bakunin, 1814-1876.
P. Nettlau: *Das Leben Michail Bakunins.* 3 vols. London, 1896/1900.
E. H. Carr: *Michail Bakunin.* London, 1937.
B. P. Hepner: *Bakounine et le panslavisme révolutionnaire.* Paris, 1950.

2190 Nikolai Gavrilovitch Tchernichevski, 1828-1889.
Que fazer? (1863)
G. V. Plekhanov: *Tchernichevski.* 2.ª ed. Moscou, 1924.
J. Steklov: *Tchernichevski.* 2.ª ed. Moscou, 1928.
N. Beltchikov: *Nikolai Gavrilovitch Tchernichevski. Biografia crítica.* Moscou, 1947.

2191 Nikolai Alekseievitch Nekrassov, 1821-1876.
Poesias (1861, 1863); *Quem vive feliz na Rússia?* (1869, 1877); *Mulheres russas* (1872).
B. Lichenbaum: *Através da literatura.* Leningrad, 1924.
A. Kubikov: *A poesia de Nekrassov.* Moscou, 1928.
S. Jevgeniev-Maximov: *Nekrassov e seus contemporâneos.* Moscou, 1930.
Ch. Corbet: *Nekrassov, l'homme et le poète.* Paris, 1949.
S. Jevgeniev-Maximov: *Nikolai Alekxeievitch Nekrassov.* 3 vols. Moscou, 1950-1952.

2192 Nikolai Alekseievitch Dobroliubov, 1836-1861.
Dmitri Ivannovitch Pissarev, 1840-1868.
V. Zhdanov: *Dobroliubov.* Moscou, 1952.
A. Coquart: *Dmitri Pisssarev et l'idéologie du nihilisme.* Paris, 1947.

2193 Ivan Aleksandrovitch Gontcharov, 1812-1891.
Uma história trivial (1847); *Oblomov* (1857); *A queda* (1868).
A. A. Mazon: *Un maître du roman russe, Ivan Gontcharov.* Paris, 1914.
E. A. Liacki: *Gontcharov.* 4.ª ed. Stockholm, 1925.
E. A. Liacki: *Romance e Vida. A evolução da personalidade criadora de Gontcharov.* I. Praha, 1925.

V. E. Evgenev-Maksimov: *Ivan Gontcharov.* Moscou, 1925.
L. S. Utevski: *A vida de Gontcharov.* Moscou, 1931.
J. Lavrin: *Gontcharov.* New Haven, 1954.
A. & S. Lyngstad: *Ivan Gontcharov.* New York, 1971.

2194 Ivan Sergeievitch Turgeniev, 1818-1883.
Diário de um homem supérfluo (1850); *Diário de um caçador* (1852); *Rudin* (1855); *O ninho de Aristocratas* (1859); *Nas vésperas* (1860); *Pais e filhos* (1862); *Fumaça* (1867); *Um rei Lear da estepe* (1870); *Primavera* (1873); *Punin e Baburin* (1874); *Terra virgem* (1876); *Poemas em prosa* (1878/1882); *Clara Militch* (1882).
E. Haumant: *Turgeniev, la vie et l'oeuvre.* Paris, 1907.
N. N. Strachov: *Estudos críticos sobre Turgeniev e Tolstoi.* 5.ª ed. Petersburgo, 1908.
J. Ivanov: *Ivan Sergeievitch Turgeniev.* Petersburgo, 1914.
C. Garnett: *Turgeniev.* London, 1917.
M. Gerschenson: *O sonho e o pensamento de Turgeniev.* Moscou, 1919.
J. Nikolski: *Turgeniev e Dostoievski.* Sofia, 1921.
A. Yarmolinski: *Turgeniev, the Man, his Art and his Age.* New York, 1926.
E. Damiani: *Ivan Turgeniev.* Roma, 1930.
M. K. Kleman: *Ivan Sergeievitch Turgeniev. Vida e Obra.* Leningrad, 1942.
D. Magarshack: *Turgeniev.* London, 1954.

2195 Laza Lazarević, 1851-1890.
Seis Novelas (1886).

2196 Mikail Jevgrafovitch Saltykov (pseud.: N. Chtchedrin), 1826-1888.
Esboços da província (1856-1857); *Esses senhores de Tachkent* (1867/1881); *História de uma Cidade Conforme os Documentos Originais* (1870); *A Família Golovliev* (1877); *Além da Fronteira* (1880/1881); *Crônica de Pochekhonia* (1883.)
Edição crítica de obras escolhidas por A. Chebaiev e J. Eichenbaum, 6 vols., Moscou, 1926/1928.
N. K. Mikhailovski: *M. Chtchedrin.* Petersburgo, 1891.
A. M. Mendelson: *Michail Jevgrafovitch Saltykov.* Moscou, 1925.
N. Sthelsky: *Saltykov and the Russian Squire.* New York, 1940.
S. A. Makachin: *Saltykov-Chtchedrin.* Moscou, 1949.
A. S. Buchmin: *Satira Saltykove Chtchedrina.* Moscou, 1959.

2197 Leopoldo Alas (pseud.: Clarín), 1852-1901.
La Regenta (1884); *Novelas cortas* (1886); *Folletos literarios* (1886/1891); *Su único hijo* (1890); *Palique* (1893); *Cuentos morales* (1896); *El Gallo de Sócrates* (1901), etc.
Azorín: "Leopoldo Alas". (In: *Clásicos y Modernos.* Madrid, 1913.)
J. A. Balseiro: "Leopoldo Alas". (In: *Novelistas españoles contemporaneos.* New York, 1933.)
J. A. Cabezas: *Clarín. El provinciano universal.* Madrid, 1936.
C. Clavería: *Cinco estudios de literatura moderna.* Madrid, 1949.

A. Brent: *Leopoldo Alas and "La Regenta".* Columbia, Mo., 1951.

2198 Luis Coloma, 1851-1915.
Pequeñeces (1891); *Boy* (1895); *La reina mártir* (1901).
E. Pardo Bazán: *El padre Luis Coloma, biografía y e estudio crítico.* Madrid, 1916.

2199 Emilia Pardo Bazán, 1851-1921.
Los Pazos de Ulloa (1886); *La madre naturaleza* (1887); *Morriña* (1889); *Cuentos de Marineda* (1892).
A. Andrade Coelho: *La condesa Emilia Pardo Bazán.* Quito, 1922.
J. A. Balseiro: "Emilia Pardo Bazán". (In: *Novelistas españoles contemporaneos.* New York, 1933.)
G. Brow: *La vida y las novelas de doña Emilia Pardo Bazán.* New York, 1940.
E. González López: *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia.* New York, 1944.

2200 Matilde Serao-Scarfoglio, 1856-1927.
Fantasia (1883); *Il ventre di Napoli* (1884); *La conquista di Roma* (1885); *Vita e avventure de Riccardo Joanna* (1886); *Racconti napoletani* (1889); *Il paese di cuccagna* (1890); *Evviva la vita* (1909), etc.
R. Garzia: *Matilde Serao.* Rocca S. Casciano, 1916.
B. Croce: "Matilde Serao". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. III. 3.ª ed. Bari, 1929.)

2201 Neera (pseudônimo de Anna Radius Zuccari), 1846-1918.
Teresa (1886); *Anima sola* (1894); *La vecchia casa* (1900), etc.
B. Croce: "Neera". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. III. 3.ª ed. Bari, 1929.)

2202 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1804.

2203 Cf. "Origens do romantismo", nota 1694.

2204 Ida Graefin Hahn-Hahn, 1805-1880.
Graefin Faustine (1841)

2205 Frederik Paludan-Müller, 1809-1876.
Amor og Psyche (1834); *Adam Homo* (1841/1848); *Luftskipperen og Atheisten* (1853); *Ahasverus* (1853); *Kalamus* (1854); *Ivar Lukkes historie* (1866/1873); *Adonis* (1874).
V. Andersen: *Paludan-Müller.* 2 vols. Kjoebenhavn, 1910.
H. Martensen-Larsen: *Den virkelige Paludan-Müller.* Kjoebenhavn, 1924.

2206 Christina Georgina Rossetti, 1830-1894.
Goblin Market and Other Poems (1862); *The Prince's Progress and Other Poems* (1866); *A Pageant and Other Poems* (1881).

D. M. Stuart: *Christina Rossetti.* London, 1930.
E. Birkhead: *Christina Rossetti and Her Poetry.* London, 1930.
E. W. Thomas: *Christina Georgina Rossetti.* New York, 1931.
M. Zaturenska: *Christina Rossetti. A Portrait with Background.* New York, 1949.
M. Sawtell: *Christina Rossetti. Her Life and Religion.* London, 1955.

2207 Emily Dickinson, 1830-1886.
Poems (1890); *Further Poems* (1929); *Bolts of Melody* (1945).
Edição por M. Dickinson Bianchi e A. Leete Hampson, New York, 1937 (2.ª edição, aumentada. London, 1947).
M. Dickinson Bianchi: *The Life and Letters of Emily Dickinson.* New York, 1924.
G. Taggard: *The Life and Mind of Emily Dickinson.* New York, 1938.
G. F. Whicher: *This Was a Poet.* New York, 1938.
H. W. Wells: *Introduction to Emily Dickinson.* Chicago, 1947.
R. Chase: *Emily Dickinson.* Boston, 1952.
R. Patterson: *The Riddle of Emily Dickinson.* Boston, 1952.
M. Todd Bingham: *Emily Dickinson. A Revelation.* New York, 1954.

2208 Coventry Patmore, 1823-1896.
Poems (1844); *The Angel in the House* (1854/1856); *The Unknow Eros* (1877).
E. Gosse: *Coventry Patmore.* London, 1905.
O. Burdett: *The Idea of Coventry Patmore.* Oxford, 1921.
D. Patmore: *The Life and Times of Coventry Patmore.* London, 1949.
C. J. Oliver: *Coventry Patmore.* New York, 1956.
J. C. Reid: *The Mind and Art of Coventry Patmore.* London, 1956.

2209 Cf. nota 2144.

2210 Guido Gezelle, 1830-1899.
Kerkhofbloemen (1858); *Gedichten, Gezangen en Gebeden* (1862); *Tijdkrans* (1893); *Rijmsnoer* (1897); *Laatste verzen* (1899).
G. L. van Roosbroeck: *Guido Gezelle, the Mystic Poet of Flanders.* Vinton, Io., 1919.
A. Walgrave: *Het leven van Guido Gezelle.* 2 vols. Amsterdam, 1923/1924.
A. Schillings: *Guido Gezelle, de mensch en de dichter.* Antwerpen, 1930.
M. Willems: *Guido Gezelle.* Bruxelles, 1944.
H. Bruning: *Guido Gezelle, de andere.* Haag, 1954.

2211 Jules Amédée Barbey d'Aurévilly, 1808-1889.
Une vieille maîtresse (1851); *L'ensorcelée* (1854); *Un prêtre marié* (1865); *Les diaboliques* (1874); – *Les oeuvres et les hommes* (26 vols., 1860/1909).
E. Grelé: *Jules Barbey d'Aurévilly, sa vie et son oeuvre.* 2 vols. Paris, 1904.
E. Creed: *Le dandysme de Barbey d'Aurévilly.* Paris, 1938.
H. Quéru: *Le dernier grand seigneur: Jules Barbey d'Aurévilly.* Paris, 1946.

2212 Ernest Hello, 1818-1885.
Contes extraordinaires (1879), etc.
St. Fumet: *Ernest Hello ou le drame de la lumière.* Paris, 1928.

2213 Antonio Fogazzaro, 1842-1911.
Miranda (1874); *Valsolda* (1876); *Malombra* (1881); *Daniele Cortis* (1885); *Fedele* (1887); *Il mistero del poeta* (1888); *Piccolo mondo antico* (1896); *Piccolo mondo moderno* (1900); *Il Santo* (1906); *Poesia* (1908); *Leila* (1911).
T. Gallarati Scotti: *La vita di Antonio Fogazzaro.* Milano, 1920.
P. Nardi: *Fogazzaro.* Milano, 1929.
L. Portier: *Antonio Fogazzaro.* Paris, 1937.
E. Donadoni: *Antonio Fogazzaro.* 2.ª ed. Bari, 1939.
R. Viola: *Fogazzaro.* Firenze, 1939.
A. Piromalli: *Fogazzaro e la critica.* Firenze, 1952.

2214 Charles Baudelaire, 1821-1867.
Les Fleurs du Mal (1857, 1861, 1868); *Les paradis artificiels* (1860); *Petits poèmes en prose* (1868).
Edição de *Mon Coeur mis à Nu* e *Fusées* por Ch. Du Bos, Paris, 1930.
C. Mauclair: *Baudelaire.* Paris, 1916.
G. de Reynold: *Baudelaire*. Paris, 1920.
E. Raynaud: *Baudelaire et la religion du Dandysme.* Paris, 1922.
Ch. Du Bos: *Approximations.* Vol. I. Paris, 1922.
St. Fumet: *Notre Baudelaire.* Paris, 1926.
R. Vivier: *L'originalité de Charles Baudelaire.* Bruxelles, 1928.
Ph. Soupault: *Baudelaire.* Paris, 1931.
J. Pommier: *La mystique de Baudelaire.* Paris, 1932.
A. Ferran: *L'esthétique de Baudelaire.* Paris, 1933.
H. Stirnberg: *Baudelaire im Urteil der Mitwelt und Nachwelt.* Muenster, 1935.
J. Charpentier: *Baudelaire*. Paris, 1937.
F. Kemp: *Baudelaire und das Christentum.* Marburg, 1939.
J.-P. Sartre: *Baudelaire.* Paris, 1946.
G. Macchia: *La critica d'arte di Baudelaire.* 2 vols. Napoli, 1951.
J. Prévost: *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques.* Paris, 1953.
M. Turnell: *Baudelaire. A Study of his Poetry.* London, 1953.
M. A. Ruff: *L'Esprit du Mal et l'esthétique Baudelairienne.* Paris, 1955.
L. J. Austin: *L'Univers poétique de Baudelaire.* Paris, 1956.
J. P. Richard: *Poésie et profondeur.* Paris, 1956.
M. A. Ruff: *Baudelaire.* Paris, 1960.

Capítulo II

DO REALISMO AO NATURALISMO

"DO REALISMO AO NATURALISMO": o caminho parece em linha reta. O naturalismo teria sido um realismo mais radical. A evolução teria começado com o realismo, ainda moderado, de Balzac, radicalizando-se em Flaubert e chegando, enfim, ao radicalismo naturalista de Zola.

Mas esse esquema não resiste à análise. Pode Balzac ser chamado, em qualquer sentido que seja, de escritor "moderado"? Ele é o contrário disso. O próprio Zola foi menos "imoderado". Mas, antes de tudo: Flaubert não é o intermediário entre Balzac e Zola. Suas intenções não eram sociológicas, como as de Balzac e Zola; e não se pode imaginar um Flaubert construindo ciclos de romances. Aquele esquema não reflete fielmente os fatos. Na evolução percorrida do realismo ao naturalismo, devem ter agido outras influências mais que o radicalismo sociológico.

Encontramos, no meio do caminho entre 1840 e 1880, uma figura que não é possível colocar em qualquer ponto daquela suposta linha reta: é o poeta-músico Richard Wagner. É verdade que sua influência literária só se fez sentir mais tarde, na poesia do simbolismo; Wagner é, por volta de 1885, uma grande potência literária na França. Por outro lado, a obra de Wagner tem – o que ele, como nacionalista alemão, não pôde nem quis admitir – mais do que uma raiz no romantismo francês: na música de Auber, de Meyerbeer, de Berlioz, no romantismo social de Proudhon. Pois o

romantismo não deixou de agir depois de 1848, embora de maneira menos espetacular. Balzac ainda é meio romântico. Flaubert é romântico contra a vontade e às avessas. Zola, enfim, é mais romântico que os dois. Aquele germe que intensificou tanto o realismo, até ele virar naturalista, é o próprio romantismo. Mas será melhor falar em neorromantismo. E o maior dos neorromânticos é mesmo Wagner.

O fato só surpreende porque não estamos acostumados a colocar o alemão Wagner ao lado daqueles romancistas franceses. A literatura francesa é, entre 1840 e 1900, a primeira da Europa; a literatura alemã da mesma época é pobre e provinciana. Mas Wagner não é propriamente "literato": é o homem que impôs à literatura do seu século a influência da mais forte expressão artística dos alemães – a música. O fato não pode deixar de ter uma relação qualquer com o fato que impôs à Europa a predominância política da Alemanha. A vitória alemã em 1870 não chegou a criar uma nova civilização alemã; mas modificou o mapa espiritual da Europa.

O ano de 1870 marcou época na história europeia. Os contemporâneos, talvez com exceção do velho Carlyle, teriam protestado contra essa apreciação; a vitória da Alemanha sobre a França parecia-lhes devida simplesmente à força bruta, mecânica, do exército prussiano, sem significação alguma na história das coisas do espírito, nem sequer na ordem econômica. Mas não é tanto assim. Até 1870, o nacionalismo estava sempre aliado ao liberalismo e à democracia, aliança que veio dos dias da Revolução Francesa, quando "jacobinismo" e "patriotismo" eram sinônimos. A unidade nacional da Itália foi conseguida pelo liberalismo de Cavour, aliado ao democratismo de Garibaldi. Na própria Alemanha, os revolucionários de 1848 foram nacionalistas; mas fracassaram. A unidade nacional na Alemanha foi realizada por Bismarck e os Junkers prussianos. Em 1870, o nacionalismo perdeu o aspecto democrático; até na França vencida, o *chauvinisme* tornar-se-á monopólio da direita. Na Alemanha e na Inglaterra o nacionalismo revela os primeiros sintomas imperialistas. Começará a luta pelas colônias. O acontecimento principal da época, depois de 1870, é a industrialização rapidíssima da Alemanha, derrotando as potências de economia agrária e obrigando os países industrializados a esforços inéditos para manter o equilíbrio nos mercados.

As consequências eram de ordem geográfica, política e social. A concorrência alemã nos mercados internacionais arranca a Inglaterra da sua *splendid isolation* insular; desde então, a literatura inglesa será mais inclinada a acompanhar os movimentos literários no Continente do que na primeira metade do reinado da Rainha Vitória. Tampouco é acaso o aparecimento de novas literaturas no panorama europeu: as escandinavas e a russa. Durante a primeira metade do século os países escandinavos estavam dominados pela influência cultural da Alemanha. Mas quando, em 1864, a Prússia investiu contra a pequena Dinamarca, arrancando-lhe metade do seu território, as simpatias mudaram; e o pós-romantismo sonolento foi substituído pelas novos tendências francesas, despertando forças inesperadas. Em 1876 começou-se a movimentar a Rússia, nos Bálcãs e contra a Turquia; e os seus exércitos foram acompanhados de uma nova literatura, violentamente nacionalista. Deste modo, a Alemanha viu-se isolada no momento do seu maior triunfo, voltando à situação "atrás de muralhas chinesas" de antes de Lessing e Herder. Os outros países não lhe imitaram a estrutura política, a aliança dos poderes feudais com a grande burguesia industrial. Ao contrário, uma onda de liberalismo radical passou pela Europa de Gambetta, Gladstone e Crispi. A burguesia ocidental estava enfraquecida; e os intelectuais de origem pequeno-burguesa prometeram uma nova "Era das luzes", de "Enlightenment". Estavam eles, como a pequena burguesia inteira, gravemente ameaçados pela rápida industrialização; daí o conteúdo principalmente político e intelectual, mas pouco social, do seu radicalismo. Ao mesmo tempo, esse radicalismo acompanhava-se de um pessimismo cada vez mais grave, reflexo do determinismo econômico que o capitalismo industrial impôs ao mundo.

O pessimismo, depois de 1870, encontra-se igualmente na França de Taine e Zola e na Alemanha e Burckhardt e Wagner. Na França, os motivos eram evidentemente políticos: a derrota militar, considerada como sintoma de decadência nacional. Alegaram-se, porém, motivos semelhantes para justificar o pessimismo na Alemanha vencedora: a unificação nacional não fora feita pelas forças da liberdade, mas pelas do prussianismo; daí a insatisfação geral com o novo "Reich" de Bismarck, poderosíssimo, mas em que a civilização alemã entrou em decadência manifesta. Admitindo-se tudo isso, não é possível, no entanto, ignorar as consequências da

industrialização, a destruição das velhas estruturas sociais. Justamente com respeito à Alemanha foi acentuada a relação entre os progressos do capitalismo e a perda da "alegria de viver", entre o determinismo econômico e o fatalismo resignado dos que naqueles anos se tornaram leitores de Schopenhauer[2215].

Quando o Reich se construiu, o romancista alemão mais lido era Spielhagen[2216], cujo *Problematische Naturen* (*Caracteres Problemáticos*) foi traduzido para várias línguas: o pálido herói byroniano, com as ideias liberais de um "Jungdeutscher" de 1840, passou por exemplo de "profundidade alemã". Spielhagen empregava a técnica de Sue com certa habilidade; *In Reih' und Glied* (*Em Marcha),* biografia romanceada de Lassalle, é mesmo bom romance, apesar da incompreensão do autor pela questão social. Hoje, já ninguém é capaz de ler romances assim. Contudo, numerosos leitores alemães conservaram-se fiéis a Spielhagen até em pleno século XX, e esse fato revela o atraso quase incrível do gosto literário da Alemanha de então, julgando-se superior ao mundo inteiro do qual ela estava separada por aquela "muralha chinesa". Havia, porém, mais uma razão por que um numeroso grupo de alemães, contemporâneos de Zola, Tolstoi e Dostoievski continuavam leitores fiéis de Spielhagen: eram os liberais; e Spielhagen – fato raro – continuara liberal, depois do triunfo da Prússia em 1870. Leu-o a parte liberal da burguesia, enquanto leitores mais modestos preferiram o humorista Fritz Reuter[2217], antigo revolucionário, fisicamente destruído pela prisão de muitos anos; no saboroso dialeto dos camponeses de Mecklemburgo, o "Plattdeutsch", descreveu as experiências amargas da sua vida, consolando-se pelo álcool e pelo humorismo.

Ao mesmo tempo viveu na Suíça, fora das fronteiras do Reich orgulhoso, um modesto funcionário do governo cantonal de Zurique, solteirão mal-humorado e sarcástico. Só poucos iniciados sabiam do seu passado literário, abandonado havia decênios; mas, quando conseguiram vencer-lhe o pudor de fracassado na vida, arrancando-lhe a permissão de reeditar suas obras já esquecidas, a literatura de língua alemã tinha mais um grande escritor: Gottfried Keller[2218]. Fora, na mocidade, romântico entusiasmado e foi para Berlim, para estudar pintura. Lendo Feuerbach e frequentando os círculos dos "jovens hegelianos", perdeu a fé em Deus; a sua miopia e o desgosto da "grande" pintura histórica de então fê-lo perder, também, a fé

na sua arte; voltou para a sua terra, onde uma decepção erótica o fez perder a fé em si mesmo. O documento dessa evolução é o romance *Der grüne Heinrich* (*Henrique o Verde*), que ficou então despercebido. E Keller retirou-se da literatura, levando durante mais de vinte anos a vida silenciosa do "escrivão do Estado" do cantão de Zurique. *Der grüne Heinrich* é a *Éducation sentimentale* alemã; a história da derrota do romantismo. Mas, pertencendo à literatura alemã, é o último dos grandes "Bildungsromane", "romances de formação", gênero tipicamente alemão, que começara com o *Simplicissimus*, de Grimmelshausen, culminou no *Wilhelm Meister*, de Goethe, e acabou com o *Grüner Heinrich*.

Keller tinha renunciado ao romantismo e a toda a literatura; mas não aos seus ideais. Apenas pretendia realizá-los só no seu modo de viver: o racionalismo superior de um Lessing, o humorismo equilibrado de Goethe. Depois de 1870, voltou a escrever: remodelou aquele romance e alguns contos. Suas ideias artísticas destinaram-no para o classicismo, assim como a Alemanha de então estava cheia de epígonos de um goethianismo falso. Mas Keller não era alemão; era suíço. A sua gente descende de camponeses, é dura e algo pesada, gosta de exprimir-se com realismo franco e humorismo grosseiro, e revela – Gotthelf é o "tipo ideal" do escritor suíço – inclinação marcada para tendências pedagógicas. Keller também é assim. Realismo e humorismo, e uma pedagogia secreta, caracterizam as *Züricher Novellen* (*Novelas Zuriquenses*), contos que se passam em três séculos diferentes da história da cidade de Zurique: Keller nunca escreveu coisa melhor do que *Der Landvogt von Greifensee*, colocando no ambiente engraçado dos literatos zuriquenses de 1750 a dolorosa educação de um Keller de então, de namorador romântico a solteirão sereno, e do que *Das Faehnlein der sieben Aufrechten*, em que opõe aos revolucionários palavrosos de 1848 o democratismo calmo e congênito dos suíços. A arte de Keller não é absolutamente ingênua ou provincianamente antiquada; seu realismo é mais "real" do que o dos realistas contemporâneos da Alemanha quase todos eles algo fantásticos; pois Keller pisa o chão firme de uma sociedade tradicional, da democracia suíça. Tampouco é sua arte inofensivamente idílica, como os críticos naturalistas acreditavam. Um conto tão intensamente trágico como *Romeo und Julia auf dem Dorfe* basta para demonstrar o contrário, enquanto os outros contos da coleção *Die Leute von*

Seldwyla (*A Gente de Seldwyla*) são do mais saboroso humorismo, zombando da vaidade provinciana, da desonestidade comercial e da falsa cultura popular da gente de uma típica cidadezinha suíça – mas o ambiente geográfico-político desaparece atrás do estilo, inesgotável em inéditas metáforas humorísticas, cheio de verdades humanas em forma epigramática, de modo que *Kleider machen Leute*, *Pancraz der Schmoller* ou *Die drei gerechten Kammacher* não têm nada de contos provincianos; apresentam símbolos permanentes de conduta humana. O fundo é pessimista. Quase sempre, em Keller, os homens são fracos e as mulheres ruins, e todos aspiram às aparências falsas e vistosas. No último romance, este sim um romance regional, *Martin Salander*, a Suíça moderna aparece como o paraíso dos *faiseurs* e *brasseurs d'affaires*. Mas a vida tem força educadora – eis a última fé do ateu impertinente Keller – e os poucos bons sujeitos que existem ela os transforma, através de vicissitudes dolorosas, em estoicos serenos, "pequenos Goethes" de uma vida honesta, laboriosa e afinal feliz, enquanto há felicidade nesta Terra. Os outros não valem a pena da atenção, senão de um riso que mata.

Sem esse "presente dos deuses" – o humorismo – a época admitiu só um consolo: a lembrança melancólica de dias mais felizes. Outro "provinciano", isto é, um alemão fora da Alemanha, o austríaco Saar[2219], não tinha humor; os seus contos descrevem a Áustria depois da derrota de 1866, separada da Alemanha e procurando o seu caminho próprio, mas sem muita esperança. É como a continuação de Grillparzer. A técnica novelística de Saar é digna de nota: os destinos dos personagens revelam-se indiretamente, através de narrações de testemunhas dos acontecimentos passados; técnica que serve para atenuar a crueldade da vida, apresentando desgraças dolorosas como lembranças longínquas. Todos os personagens das *Novellen aus Oesterreich* (*Novelas Austríacas*) são vencidos. Saar amou à sua terra, mas sem esperança. As *Wiener Elegien* (*Elegias Vienenses*) são um quadro poético da grande cidade, outrora centro do imenso império dos Habsburgos, agora provincializando-se cada vez mais, sacudida pelo tremor das reivindicações sociais, mas ainda com o mesmo sol de outono sobre a paisagem e as cúpulas e torres de outros séculos. Poesia de outono. "Outono transfigurado" é toda a literatura alemã séria dessa época infeliz. Poesia de outono é a qualidade dos romances da baronesa turingiana Luise von

François[2220], que narrou a transformação dolorosa das famílias aristocráticas, caindo para o *standard* de vida pequeno-burguesa.

Toda a literatura de ficção na Alemanha, entre 1850 e 1880, é um documento histórico de transição social: no começo da época, os personagens são sempre condes e barões; no fim, pertencem à classe média[2221]. E o "Reich" alemão, enriquecendo-se enormemente, sofreu perda pavorosa de substância cultural, porque as novas classes dirigentes já não admitiam os valores do humanismo, entregando-se por completo ao materialismo econômico.

Os vencidos – as classes médias antigas, de formação humanística – leram Schopenhauer[2222], cuja repercussão começou nesse tempo; não a repercussão da sua metafísica romântica, mas a do seu pessimismo que confortava os desiludidos. Keller e Saar eram leitores assíduos de Schopenhauer; estudaram-no e imbuíram-se do seu espírito os Raabe e Richard Wagner. A repercussão de Schopenhauer tornou-se internacional[2223]. Leram-no Flaubert e Turgeniev, Tolstoi, Hardy e Machado de Assis. As traduções inglesa (por R. B. Haldane, 1883/1886) e italiana (por O. Chilosetti, 1888) acompanharam a introdução do naturalismo pessimista na Inglaterra e na Itália. A tradução francesa de A. Burdeau (1888/1890) tornou-se uma das bíblias do simbolismo decadentista. Havia schopenhauerianos poloneses como Asnyk, romenos como Eminescu; e vários escritores húngaros, como Kemény[2224], um dos últimos representantes do romance histórico à maneira de Scott, transformando-o em veículo de estudos psicológicos, marcados pelo pessimismo; e Madách[2225], cuja *Tragédia do Homem* acompanha o homem sofredor por todos os séculos da história. A introdução do pessimismo schopenhaueriano, essencialmente a-histórico, na filosofia da História deu quase sempre resultados infelizes. Pretendendo-se demonstrar a igualdade dos sofrimentos humanos em todos os tempos, os personagens históricos transformaram-se em manequins, fantasiados de romanos ou de italianos da Renascença ou de franceses da Revolução.

Os "provincianos" como Keller resistiam melhor a esse perigo do que os escritores de sucesso urbano. Assim também o mais provinciano de todos, Raabe[2226]. Nenhum outro escritor alemão é tão difícil, quase incompreensível para os leitores não alemães; até os títulos dos seus livros são

intraduzíveis. Mas também, na própria Alemanha, nunca foi muito popular; o seu alto valor só foi devidamente apreciado, por uma elite literária, cada vez menor em número. Hoje, porém, os seus romances e contos continuam também lidos por gente menos culta, que o prefere porque não tem nada de "moderno". Com efeito, Raabe é um escritor "antiquado". Narra os seus enredos vagarosamente, comentando-os por meio de digressões moralizantes ou humorísticas. A influência de Jean Paul é evidente. Como este é Raabe, numa época de prosperidade geral, o amigo dos pobres, humildes, ofendidos; menos dos proletários propriamente ditos – esses não existem no seu ambiente provinciano, atrasado – do que dos aristocratas e burgueses empobrecidos e mais cultos do que os *noveaux riches*; dos mestres-escolas incompreendidos entre gente bárbara; dos pequenos comerciantes, vítimas dos grandes; das criadas maltratadas e das crianças. A sua mistura de realismo e idealismo tem algo de Dickens. *Horacker*, o melhor dos seus contos, parece um idílio bucólico; mas os personagens são vagabundos, mendigos e criminosos. Raabe sintetizou o seu "ideal-realismo" na máxima: "Presta atenção às ruas e olha para as estrelas!" O que ele desprezava era o reino intermediário entre as ruas dos pobres e o céu dos ideais: o reino do sucesso material. Esse alemão alemaníssimo não se conformou nunca com o "Reich" de Bismarck, dos nacionalistas prussianos e dos industriais. Detestava a nova Alemanha barulhenta, em comparação com a qual a Alemanha antiga lhe parecia um idílio de verdadeira nobreza. Em *Abu Telfan*, um alemão que viveu muitos anos entre os selvagens da África central, sonhando da pátria, volta e experimenta a maior desilusão; é significativo que na obra de Raabe aparecem muitos reemigrantes assim. No mais conhecido dos seus romances, *Der Hungerpastor*, Raabe descreveu com compreensão surpreendente as transformações econômico-sociais que lhe mataram os ideais de conservador incurável. Mas o seu pessimismo não se limitava a uma determinada época. Escolheu, para teatro dos seus romances e contos históricos, as épocas de grandes desgraças na história alemã – sobretudo a época da Reforma e a Guerra de Trinta Anos – para chegar a conclusões sempre iguais: a vida é a grande inimiga dos homens. *Der Schuedderump* – expressão arcaica que dá o título à sua obra-prima – é a carreta na qual, em tempos de peste, o carrasco levou os cadáveres para a vala comum; para Raabe, é o símbolo da vida.

Grande leitor e admirador de Schopenhauer, Raabe tirou do seu conservantismo idílico as conclusões filosóficas mais negras. O fundo do seu pensamento não era antiquado, e sim antimoderno; e, pensando-se bem, não é tão antimoderno seu “mal-estar dentro da civilização”, expressão sua que Sigmund Freud tomará emprestada para título de um dos seus livros. Apenas, Raabe, embora descrente, tinha fé na possibilidade de uma ordem superior. Sentiu inveja dos homens de fé firme. Gostava do século XVI, tão sinistro na história alemã, porque foi o século da Reforma, do protestantismo militante. Raabe, como schopenhaueriano, não acreditava em nenhum dogma cristão; menos na doutrina de que a Terra é um vale de lágrimas. Raabe lembra algo a Jacob Boehme, o sapateiro místico da Silésia; gostava mesmo dos sapateiros que trabalham humilde e silenciosamente, pensando em coisas superiores, esmagados pela indústria moderna. Raabe sempre tomou o partido do homem antigo contra o homem moderno, do artesão contra o industrial. Os seus personagens lembram os mendigos, doentes e aleijados que, nas gravuras de Rembrandt, rodeiam o Cristo; é muito incerta a luz mística que transluz pelas trevas do claro-escuro. Não é fácil compreender a Raabe. Quando velho e já muito lido, mas continuando incompreendido, Raabe comparou-se a si mesmo a “um carteiro morto que leva cartas lacradas para desconhecidos”. Às vezes essas “cartas” de Raabe, escritas nas letras indecifráveis de séculos passados, revelam comentários permanentes da condição humana.

Raabe ainda não era lido, e já todo o mundo admirava os poemas do austríaco Hamerling[2227] com expressões do mais profundo pessimismo filosófico, seja porque se tratasse da aparição do Judeu Errante em meio das orgias e horrores da Roma imperial, seja porque cuidasse da revolução dos sectários anabatistas em Muenster. Poesia monstruosa e até grotesca, na qual se apreciava o colorido histórico.

A época apreciava a pintura histórica e o romance histórico. Scheffel[2228] continuava lidíssimo. Em Munique, a cidade dos pintores, reuniu-se em torno do epígono Geibel[2229] uma “escola” de poetas e escritores que se julgavam goethianos porque imitavam a Platen, usavam barbas, capas e chapéus característicos dos pintores de então, e viajavam cada ano para a Itália, paraíso dos estetas. Uma figura típica era Wilbrandt[2230]: em “grandes” tragédias apresentou as orgias e crueldades da Roma imperial.

A maior figura de Munique era Heyse[2231], até figura europeia, pelos elogios que Brandes distribuiu ao seu liberalismo religioso e moral. Com efeito, Heyse era livre-pensador nos dois sentidos; combateu a intolerância e a hipocrisia em questões morais. Mas a luta não era o seu lado mais forte, e a liberdade erótica parecia-lhe mais importante do que qualquer outra. Nos seus contos e novelas trata-se de situações complicadas entre amantes, problemas psicológicos que o autor resolve de maneira sempre engenhosa, mas nem sempre verossímil, sem muita profundidade. Para ocultar esse defeito – Heyse era artista muito consciente – empregou o recurso de fazer passar os acontecimentos, as mais das vezes na Itália moderna ou da Renascença, país em que se imaginavam as paixões mais fervorosas e no entanto serenadas pela beleza da paisagem e do ambiente artístico. Embora Heyse estivesse em casa na Itália, a "Itália" dos seus contos tem algo de irreal; não é a Itália dos italianos, e sim a Itália dos turistas estrangeiros. Esses contos têm hoje sabor especial das coisas agradavelmente antiquadas; Heyse morreu, octagenário, em 1914. Já os contemporâneos da segunda metade da longa vida de Heyse sentiam isso. O "poeta do Eros" tornou-se leitura para moças do colégio. Foi considerado como o último descendente da estirpe de Goethe; e em 1910 conferiram-lhe o Prêmio Nobel. Hoje em dia, Heyse já não é lido. Permanecem as suas excelentes traduções de poetas italianos, de Parini, Leopardi, Giusti, Belli.

Dois traços característicos dos epígonos-parnasianos de Munique são estes: a cultura formal do estilo segundo as normas de Platen, e o entusiasmo estético pela Itália. O conhecedor da literatura italiana lembra-se imediatamente de um contemporâneo dos muniquenses, nacionalista e humanista italiano e admirador tão assíduo de Platen que chegou a basear na métrica do poeta alemão a sua renovação da poesia italiana: Caducci. Em 1870, a Alemanha, antipatizada na Europa inteira, tinha perdido as regiões de influência cultural no estrangeiro: a Holanda, a Escandinávia, a Rússia. Em compensação, ganhou uma nova zona de influência na Itália. Porque os italianos se tornaram admiradores dos métodos científicos e técnicos, tão eficientes, dos alemães.

Na obra de Carducci[2232], essa influência é óbvia. Ao diletantismo estético dos seus patrícios o austero poeta, professor temido da Universidade de Bologna opunha o trabalho exato no terreno da história literária, as

edições críticas, a revisão dos textos. Mas o professor era poeta. Não sabia resistir à tentação de tirar conclusões sintéticas, esboçar panoramas históricos; e chegou a uma síntese da história literária, moral e civil da nação italiana, baseada, ao seu ver, integralmente na civilização clássica, greco-latina, e só deformada pela influência do cristianismo. Pretendendo acompanhar a renascença nacional da Itália por meio de uma renovação literária, o humanista Carducci voltou-se para as fontes; e a métrica de Platen, do qual traduziu várias poesias, forneceu-lhe modelo de uma poesia italiana em metros antigos, as *Odi barbare*. Não correspondia, porém, o novo reino aos seus ideais sublimes. Ao contrário. O professor de Bologna tornou-se poeta cívico, patriota extremado, republicano, anticlerical; o poeta da oposição. Depois, fez escândalo a sua apostasia política: a conversão do republicano, comovido pela beleza da Rainha Margherita e pelo liberalismo do Rei Umberto. Carducci acabou como "Poet Laureate" da Itália.

Daí os aspectos diferentes e até contraditórios da sua obra, elogiada até as alturas e censurada acerbamente. Carducci era um grande erudito e um grande professor. As suas edições críticas continuam modelos até hoje. Ninguém antes, e ninguém depois, dominava como ele a literatura italiana inteira, relacionando-a sempre à literatura latina e ao espírito grego. Daí ter sido ele um homem livresco, e a sua poesia, feita de citações e alusões, poesia de professor, "excellent scholar's poetry", retórica e retumbante. É poesia de epígono, poesia parnasiana; e as perspectivas históricas, desenvolvidas nas grandes odes como *Dinanzi alle Terme di Caracalla*, *Alle fonti del Clitumno*, *Su l'Adda, Su Monte Mario*, revelam, além da influência de Hugo, a de Leconte de Lisle. Justamente por isso foi Carducci tão admirado pelos professores e, depois, também pelos círculos oficiais da nova Itália; e foi esse lado retórico da sua poesia que aborreceu aos "jovens", aos estetas à maneira de D'Annunzio e aos partidários do futurismo de Marinetti. Talvez nunca um poeta cercado da admiração nacional tenha sofrido ataque tão mordaz como Carducci sofreu no livro de Enrico Thovez, cujo título *Il pastore*, *il gregge e la zampogna* já revela a tendência de denunciar o poeta como orador oco, sedutor da mocidade ingênua. O ataque atinge os imitadores numerosíssimos que devastaram, com efeito, a poesia italiana, mas não aparecia bem a origem da retórica carducciana. Esta origem encontra-se na sua situação social, que o aproxima, mais uma vez, dos parnasianos

alemães, platenianos como ele: intelectuais pequeno-burgueses, liberais por definição, decepcionados com o *lendemain* da unificação nacional. Até então, Carducci fora só humanista e poeta idílico. Foi a indignação que o transformou em poeta cívico, no satírico dos *Giambi ed Epodi*, moldados nos *châtiments* de Hugo. Mas vieram coisas piores. Àquela indignação juntou-se a teoria fantástica duma "terza Itália", puramente clássica, infelizmente deformada pelas nefastas influências do cristianismo. Então, o poeta das *Primavere elleniche* adotou o falso paganismo de Swinburne; acreditava ser baudelairiano, escrevendo um *Inno a Satana*. Apareceu como cantor furioso do republicanismo jacobino, do *ça ira*. E no *Saluto italico* dirigiu-se às regiões "irredente", ainda dominadas pela Áustria –

> "... in faccia a lo stranier, che armato acampasi
> su'l nostro soul, cantate: Italia, Italia, Italia!"

Carducci estava enganado. Tudo isso não era tão "satânico" como parecia. Todo mundo na Itália era partidário do "irredentismo", inclusive os círculos oficiais, que o dissimulavam por motivos diplomáticos. Nenhuma perseguição ameaçava aos republicanos na Itália liberal. E o anticlericalismo era doutrina oficial do Estado, ao qual o Vaticano recusou o reconhecimento diplomático. Carducci, quando se converteu à monarquia, não precisava retratar-se em nada. Mas os efeitos da sua poesia, acolhida em todos os manuais escolares, já estavam aí. Carducci criara mais do que uma consciência nacional, antes um mito coletivo da nova Itália, o do fascismo.

Vitória efêmera; e, mais uma vez, a culpa não é de Carducci mas dos seus imitadores e exploradores. Não era um hugoniano oco nem um retórico pré-fascista. As suas convicções eram profundamente humanitárias, de um grande cosmopolita de coração generoso; na Itália, ele amava o centro de uma civilização da qual ele esperava a libertação da humanidade inteira. Não foi o primeiro fascista; mas o último humanista. E no foro íntimo, ele tinha mesmo essa consciência de ser "último", epígono. Numa das grandes odes, *Nella piazza di San Petronio*, confessa escrever

"... il verso in cui trema
un desiderio vano della belleza antica."

"Desiderio vano"! Na poesia de Carducci é frequente uma melancolia pouco helênica e inesperadamente romântica. Na famosa ode *Alla stazione in una mattina d'autunno* confessa mais:

"Oh qual caduta di foglie, gelida,
continua, muta, grave, su l'anima!
Io credo che solo, che eterno,
Che per tutto nel mondo é novembre."

Como tantos outros parnasianos era Carducci um romântico secreto; e como tantos outros românticos ele também era um idilista irritado e exacerbado. Talvez se aplique bem a Carducci o que o seu admirador Benedetto Croce dizia de um outro poeta italiano, de Pascoli: um idilista que assumiu erradamente o papel do bardo, do vate nacional. Entre as peças mais belas de Carducci encontram-se as de poesia íntima e paisagística: "Il bove", "Transversando la Maremma toscana", "San Martino".

Aquelas grandes odes se salvam, porque se baseiam numa tradição humanitária que é bem italiana e que a mocidade d'annunziana e futurista não sabia continuar. Benedetto Croce, o último grande liberal da Itália, tinha razão, ao terminar um ensaio sobre Carducci com um verso de Tasso, citado bem a propósito:

"D'Italia grande, antica, l'ultimo vate."

Não há dúvida, porém, de que esta Itália do professor erudito não era a do povo. Carducci é um poeta incomensuravelmente maior do que todos os parnasianos franceses juntos; mas a sua posição era a mesma; e a ele também se opunha a voz modesta da resistência popular, a das províncias. Na

Itália, aliás, a oposição entre a poesia retórica e classicista, dos cultos, e a poesia provinciana e dialetal do "popolo minuto" é um fenômeno permanente, desde os dias dos marinistas e arcadianos e da *commedia dell'arte*. Verdadeira antítese de Carducci é Cesare Pascarella[2233], poeta em dialeto de Roma, dos proletários e pequenos-bugueses da mesma Roma que a Carducci significava a capital histórica da civilização europeia. Para Pascarella, não. O seu horizonte acaba na fronteira do subúrbio de Trastevere. A epopeia geográfica de Colombo, na *Scoperta dell'America*, é para ele assunto de conversas numa taberna romana, e o episódio heroico-patriótico de *Villa Gloria* torna-se a coisa mais antipatética do mundo.

O romano Pascarella apenas é poeta menor em comparação com o napolitano Di Giacomo[2234]. Durante mais de vinte anos, a sua poesia correu, admiradíssima, pelo mundo inteiro que lhe desconhecia por completo o nome. O caso é singular. Di Giacomo era um grande erudito, conhecedor íntimo do passado da sua cidade; as suas obras sobre o assunto são valiosas; o próprio Benedetto Croce é, a esse respeito, discípulo dele. Conhecendo como ninguém a vida popular de Nápoles, Di Giacomo participava das famosas festas folclóricas, escrevendo textos para as canções; e, com a música, esses textos, ora alegres, ora sentimentais, sempre saborosos, percorriam o mundo. O poeta-diletante não pensava em reuni-los, tampouco os contos folclóricos que publicou ocasionalmente em revistas locais. Croce revelou o poeta. À primeira vista, Di Giacomo parece o rei do lugar-comum napolitano; canta tudo aquilo que os turistas conhecem de sobra – os *lazzaroni*, as serenatas, as belas noites de luar no mar em face da cidade que é necessário ver antes de morrer:

"Questa bella mia sirena
Fa morirmi co' suoi canti."

Os contos de Di Giacomo bastam para desmentir essa apreciação. São dum naturalismo muito mais amargo do que os romances naturalistas de Matilde Serao-Scarfoglio. Os seus personagens preferidos são as pobres moças camponesas que vêm à cidade em busca de trabalho e caem na prostituição

suburbana; é *troubadour* dessas infelizes do amor físico. E atrás dessas vítimas levanta-se o grito de todas as criaturas infelizes da grande cidade, infelizes em face da natureza mais bela do mundo; e dessa desarmonia estridente tira o poeta Di Giacomo as harmonias perfeitas dos seus versos, verdadeiramente clássicas, grande arte em dialeto popular, música que desmente a arte dura e falsa dos poetas classicistas que viram Nápoles, sempre, apenas pelos óculos de Teócrito e Virgílio. Di Giacomo é hoje justamente apreciado; apenas o dialeto, algo difícil até para os italianos do resto da península, impediu-lhe a repercussão devida.

Em parêntese, poder-se-ia mencionar uma evolução quase análoga na Espanha. Lá desempenhou o papel de Carducci o autor dos *Ecos nacionales*, o hugoniano Ruiz Aguilera[2235]. Nem de longe pode ser comparado ao grande italiano; mas os contemporâneos dedicaram-lhe a mesma admiração, não apenas um Palacio Valdés, mas também o grande naturalista Pérez Galdós e até o renovador da Espanha em espírito democrático, o educador Francisco Giner de Los Ríos. A popularidade de Ruiz Aguilera só foi quebrada pelo poeta popular Salvador Rueda[2236], o cantor da Andaluzia, infelizmente um verbalista torrencial, da família hugoniana. A verdadeira renovação parecia caber a outro poeta regionalista, Gabriel y Galán[2237], paisagista emocionado –

“La dulce poesía de mis campos
Como el agua resbala por la piedra!” –

idilista sentimental, de sinceridade inegável, embora o seu “realismo” seja mais romântico do que se deseja. O sucesso de Gabriel y Galán foi tão grande que o compararam a Garcilaso de la Vega. Comparação absurda. A crítica conservadora tentou jogar Gabriel y Galán contra Darío e os “modernistas”; e a renovação da poesia espanhola não veio do regionalismo europeu e sim da América.

A renovação da literatura alemã veio realmente da província – e do pessimismo. O que faltava sobretudo a Heyse e a todos os epígonos-parnasianos era a atmosfera; aquilo a que os alemães chamam “Stimmung”: o

acorde entre a emoção e o ambiente, o lirismo. É tudo literatura livresca. "Stimmung" havia em Raabe, mas o humorismo algo esquisito a ocultava. "Stimmung", a da melancolia tipicamente austríaca, havia em Saar. É muito significativo que o lirismo, depois de 1870, só sobreviveu na província, nas margens do Reich, longe da nova capital industrializada. O austríaco Saar era um homem à margem, geográfica e humanamente. Da outra margem, do extremo Norte, veio Storm[2238], que ainda nascera como súdito dinamarquês. Escadinava é a sua grave melancolia, nas poesias e nos contos. Como contista, Storm sobrevive como retratista dos homens silenciosos e melancólicos que vivem no litoral dos mares nórdicos, acostumados à luta contra uma natureza hostil, fechando em si mesmos, com o máximo pudor, os seus sentimentos e tragédias íntimas. Em Storm há algo da arte severa de Brahms. Quem leu *Carsten Curator*, *Die Söhne des Senators*, *Hans und Heinz Kirch*, guardará lembrança inesquecível da terra e da gente de Theodor Storm, da pequena cidade cinzenta sobre a qual está zunindo, durante o ano inteiro, o vento frio do Mar do Norte; e nas noites lamentam no ruído desse vento as vozes das almas que passaram e que não encontram paz porque nunca foram capazes de se abrir. Storm condensou essa "Stimmung" num pequeno poema, com o verso-refrão que é como a epígrafe da sua obra inteira: "Querida cidade cinzenta à beira do mar" –

"Du graue Stadt am Meer."

A importância histórica do contista Storm reside, principalmente, na sua poesia lírica. Depois de um intervalo de duas gerações de prosa, Storm reencontrou o tom da poesia popular, a música romântica dos Brentano e Eichendorff; dir-se-ia Lenau, se Storm não fosse superior pela cultura cuidadosa, quase parnasiana, do verso. O elemento romântico é forte em Storm: aparece na sua melancolia, no gosto da solidão. Mas também é realista, encarando a realidade sem sentimentalismo; além do binômio romantismo-realismo, está a sua técnica novelística, que lembra a Saar. Quase nunca Storm narra diretamente os acontecimentos do enredo; um amigo conta, numa noite de conversa, coisas que viu na mocidade, há muitos anos

passados, ou então coisas que ouviu contar, naquela época, por um velho que as testemunhara na mocidade dele. Deste modo, tudo aparece refletido e mais uma vez refletido; tudo, em Storm, é lembrança longínqua. O mundo lírico de Storm é uma transfiguração de realidades passadas pela memória. Neste sentido, Storm é evasionista como Saar e Raabe. Mas, enquanto Raabe deformava as coisas pelo humorismo e Saar pela melancolia nostálgica, Storm deformava a realidade num sentido mais plástico: criou símbolos de significação permanente. Já a novela histórica *Ein Fest auf Haderslevhuus* destaca-se assim; ainda mais a última e mais forte das suas novelas, *Der Schimmelreiter* (*O Cavaleiro Branco*), em que um fantasma da superstição popular se revela como lembrança quase mítica de uma grande figura esquecida no passado: do homem que simboliza a luta daquela gente contra o mar. Aí, Storm, aproximando-se do tamanho e forma do romance, ultrapassou definitivamente o binômio romantismo-realismo; através da narração duplamente indireta aparece uma realidade superior, a da arte.

A poesia lírica de Storm não é comparável à sua arte narrativa; mas teve repercussão mais profunda. Libertou – e é este o mérito principal do poeta Storm – o seu patrício Liliencron[2239] da imitação epigônica; deu-lhe a coragem de falar imediatamente, com lirismo direto, da sua própria realidade pessoal. E assim Liliencron se tornou um dos maiores poetas líricos de língua alemã. No começo, encontrou resistência dura da parte dos conservadores que o consideravam como diletante e revolucionário inábil do verso. Depois, muito da sua poesia – Lilencron era fecundo e escreveu demais, muitos versos fáceis – entrou na memória dos menos cultos; e, então, começou a resistência dos "modernos". Os contemporâneos imediatos de Liliencron eram os decadentistas melancólicos e requintados, imitadores do simbolismo francês; a eles, o alemão algo grosseiro com a sua aparente alegria de viver era intensamente antipático; e, em parte, essa resistência continua porque Liliencron, pela sua situação social, não pode ser simpático ao mundo. Descendente de barões dinamarqueses, era aristocrata prussiano, da pequena aristocracia dos Junkers, e era oficial prussiano. Lembranças da guerra de 1870 e cenas da vida militar prussiana na paz são frequentes na sua poesia; até as poesias eróticas refletem aventuras de tenente. E há muita gente que não gosta disso. O "militarismo" em Liliencron é, porém, só uma lembrança nostálgica de dias mais felizes. O poeta foi, cedo, reformado; e

depois de uma experiência malograda no serviço público civil, tinha que viver miseravelmente como literato profissional, boêmio; desde então, a sua poesia, embora conservando os mesmos assuntos, tornou-se cada vez mais "moderna". Não parece assim, à primeira vista. É paisagista de estilo meio romântico, como Storm. Uma das poesias melancólicas desse gênero, "Auf dem Kirchhoff" ("No Cemitério"), é conhecida mundialmente pela música de Brahms. Além desse poema, o mundo ignora o poeta, que tem algo de regionalista: poeta do mar e das florestas sombrias da Alemanha setentrional, e sobretudo da estepe que ele descobriu poeticamente; e nesses *Heidebilder* é que Liliencron aparece em toda a sua "modernidade", dum realismo muito franco e tratamento muito pessoal, antitradicionalista, do verso.

Liliencron não pertence à "escola clássica" da poesia alemã; não tem nada com Klopstock e Hölderlin, pouco com Goethe e Mörike. Os seus antepassados poéticos são Matthias Claudius e Eichendorff, a "escola da poesia popular". Por isso sabia escapar do epigonismo; mas à música do *lied* juntou o realismo que faz o encanto de poesias como "Märztag", a sensibilidade impressionista dum oficial e caçador, acostumado a viver ao ar livre, observando as oscilações da atmosfera:

"Wolkenschatten fliehen ueber Felder,
Blauumdunstet stehen ferne Waelder…"

O horizonte poético de Liliencron era limitado: vida militar, caça, paisagens, fugitivas aventuras eróticas, boêmia, e muita nostalgia de ocasiões perdidas. Mas esse *junker* era poeta nato. A vida normal rejeitou-o. E ele reagiu com pessimismo cada vez mais negro. Quando, em *Wer Weiss wo*, pretendeu escrever a balada patriótica dos soldados mortos na batalha e enterrados, "quem sabe onde", ocorreram-lhe os versos finais –

"Und der gesungen dieses Lied,
Und der es liest, im Leben zieht
Noch frisch und froh;

Doch einst bin ich und bist auch du
Verscharrt im Sand zur ew'gen Ruh' –
Wer Weiss Wo."

Todos nós, que andamos pela vida, um dia estaremos enterrados – "Quem Sabe Onde".

Em toda a parte, em Liliencron, está a obsessão da morte, para a qual encontrou afinal o símbolo nos versos quase clássicos de *Acherontisches Frösteln*, a visão do rio Lete, que o levará para o silêncio frio:

"Durch kahle Aeste wird ein Fluss sich zeigen,
Der schläfrig an mein Ufer treibt die Fähre,
Die mich hinüberholt ins kalte Schweigen."

Do começo até o fim, a poesia de Liliencron apresenta um quadro completo da existência humana. Preparou-se assim a lírica naturalista do seu amigo Richard Dehmel, que devia editar-lhe as obras completas. Mas este, se bem que menos profundo, tem horizonte mais amplo: já está emocionado pela questão social, que Liliencron ignorava ou quis ignorar, limitado pelos preconceitos da sua casta.

Doutro lado, essa casta aristocrática prussiana, embora dirigindo o país, abrigava grande número de pequenos *terratenientes* e oficiais subalternos que, gozando de privilégios de aparência, não participavam da prosperidade geral. Os grandes aristocratas prussianos, sobretudo os da Silésia e da Renânia, tornaram-se sócios dos reis do carvão, do aço e da indústria química. Os pequenos viram-se reduzidos à condição de oficiais subalternos e funcionários públicos mal remunerados, mas cumprindo o dever com a mesma tenacidade e honestidade dos antepassados e ocultando, precariamente, a pobreza vergonhosa. Liliencron era dessa gente. Mas, em geral, eles não sabiam escrever. Acharam o cronista fiel num homem de outra estirpe, homem acima dos partidos de qualquer espécie, políticos, sociais e literários: Fontane.

A literatura alemã renovou-se pelo provincialismo; consumou-se essa renovação pelo escritor que descobriu a província em redor da capital e enfim a província dentro da própria capital. O ponto de partida de Fontane[2240] eram os romances nos quais Alexis glorificara a história modesta e contudo significativa de Brandemburgo. Numa obra na qual trabalhou durante vinte anos, publicando-a em pedaços, as *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, descobriu Fontane o encanto íntimo e as lembranças históricas daquela paisagem que fora considerada feia porque é sombria. Escreveu mesmo romances históricos, dos quais o mais importante, *Vor dem sturm*, descreve a corrupção moral na Prússia antes da derrota de 1806. Mas poucos o leram e ninguém lhe reconheceu as qualidades literárias. Fontane ganhava a vida como jornalista nos grandes diários berlinenses; e depois de 1870 foi ele, parece, o único que observava a transformação da pequena capital quase provinciana de outrora em grande cidade moderna. As observações do jornalista ensinaram-lhe o realismo. Mas o modelo imediato era Flaubert. Com o romance de adultério, *L'Adultera*, começou a série dos seus romances "modernos", realistas. Com o romance da sedução de uma pobre moça por um oficial, *Irrungen, Wirrungen*, conseguiu o primeiro sucesso. E o seu romance mais famoso, *Effi Briest*, é uma *Madame Bovary* prussiana. O sentido secreto dessas histórias, narradas com elegância despreocupada, é uma crítica ao conceito de honra da aristocracia prussiana: continuam idolatrando esse fetiche, em condições sociais que já não admitem o culto sincero, permitindo, porém, atos poucos honrosos contra gente inferior ou indefesa. Contudo, Fontane não considerava como melhor a nova burguesia. Não tinha censurado as atitudes aristocráticas; só tinha demonstrado, com objetividade imparcial, as consequências morais, desastrosas. Tampouco censurou a burguesia; preferiu o sorriso sarcástico; e *Frau Jenny Treibel* é um panorama altamente divertido das atividades de uma grã-fina berlinense. Fontane é mais humorista do que satírico. Em *Irrungen*, *Wirrungen* (*Equívocos, Confusões*), o oficial culpado é, afinal, um arrependido sem culpa propriamente dita; e Jenny Treibel é, apesar de tudo, muito razoável e simpática. Fontane não toma partido contra os seus personagens. Para atitudes partidárias falta-lhe o entusiasmo. Não gosta da nova época burguesa. Mas também duvida dos "bons, velhos tempos". Acha que todos os tempos foram ruins, que a Justiça e a Bondade nunca

tiveram oportunidade de vencer, e que ao homem honesto não resta outra solução do que a lei moral dos prussianos à antiga: cumprimento do dever sem esperança de recompensa. Ainda havia gente assim; e no romance magistral *Die Poggenpuhls* Fontane revelou-lhes a existência de oficiais pobres, residindo em bairros baratos de Berlim: província dentro da própria capital.

Fontane é mestre do colorido regional. Uma época da vida berlinense e brandemburguense fica fixada nos seus romances. Os enredos não são muito importantes. Os personagens revelam-se dialogando; o último romance, *Der Stechlin*, consiste só em diálogos e conversas, sempre deliciosas. "Em toda conversa precisa-se de um que se cala", reza uma das frases aforísticas de Fontane. Ele mesmo era o observador silencioso dos seus personagens, aos quais comunicava o seu próprio talento extraordinário de *causeur* espirituoso. Talvez se encontre nesse talento o segredo de Fontane. Era berlinense típico; mas descendia de huguenotes franceses, daqueles que emigravam para a Prússia no fim do século XVII, desempenhando desde então um grande papel na vida social e cultural de Berlim. Daí o *esprit* de Fontane e a sua capacidade de ignorar os preconceitos da sua gente, a sua imparcialidade que limitou a sátira ao sorriso complacente. "É preciso não exagerar as tragédias", dizia Fontane; e, com exceção de *Effi Briest*, os seus romances não terminam com desfecho trágico; mas tampouco com *happy end*. As soluções ficam indecisas, em suspenso. Eis o elemento de "compromisso vitoriano" em Fontane, mas também mais uma prova da sua imparcialidade objetiva em face da vida. O jornalista liberal, que glorificava a aristocracia prussiana, não pertencia a nenhum partido, tampouco a um partido literário. Tinha – como único crítico berlinense – a coragem de saudar os começos do naturalismo zolaísta na Alemanha; e com espanto e surpresa os jovens da vanguarda literária verificaram que esse velho já tinha realizado a parte melhor das suas próprias aspirações. Fontane foi celebrado pelos jornais liberais e ignorado pelos círculos oficiais. Numa pequena poesia humorística, descrevendo a festa do seu setuagésimo aniversário, Fontane comenta a ausência de todos os nomes aristocráticos que enchem os seus romances, consolando-se com a presença de tantos jornalistas judeus.

Por volta de 1875 ou até de 1880, Keller e Fontane eram desconhecidos; Raabe e Storm eram leitura dos "menos cultos" ou "atrasados". A todos eles negou-se o reconhecimento oficial, porque refletiram a Alemanha de antes de 1870, sem vontade de submeter-se ao novo estado de coisas. O divórcio entre o Reich alemão, a organização político-militar-econômica, e a civilização alemã era completo. Mas a linha de separação não acompanhava a fronteira entre os programas políticos. Os socialistas e os católicos, os inimigos mais decididos do Reich de Bismarck, não estavam representados dentro daquela "oposição literária". E liberais da velha estirpe como Freytag aderiram ao Reich, enquanto o "oposicionista" Raabe era conservador. A distinção entre "literatura da capital" e "literatura da província" é melhor, mas também inexata – Fontane era berlinense – sem conteúdo ideológico. Mas com respeito à psicologia dos personagens, os "provincianos" são mais realistas, livres da ambição de fantasiar as suas criaturas como bonecos históricos ou exóticos, o que caracteriza o epigonismo parnasiano. Quanto ao ambiente, também se limitam a coisas vistas e vividas – e foi esse realismo no qual o Reich não achou graça. Keller, Raabe, Storm, por mais arcaica que pareça a sua maneira de narrar, são os equivalentes alemães do realismo de Trollope; a diferença deve-se à situação fechada da civilização alemã, então separada das grandes correntes europeias. Os "novos senhores", porém, não podiam gostar desse realismo que cheirava a oposição. O gosto oficial continuou "histórico": a nova burguesia precisava de uma árvore genealógica, e os *junkers* de Bismarck, de um costume medieval.

Daí a nova onda de historiografia política na Alemanha, comparável à historiografia política de 1830 e 1840, de Guizot e Thiers, Macaulay e Gervinus; escreveu-se história para aludir, nas entrelinhas, à atualidade. O mau exemplo fora dado por um dos maiores historiadores de todos os tempos, Mommsen[2241]. Era um gigante da erudição, conquistando novos continentes da arqueologia, numismática, epigrafia e jurisprudência romanas. Um monumento também é a *Römische Geschichte* (*História de Roma*); mas aí já aparece a maneira de "atualizar" a História, representando-se Cícero como advogado nacional-liberal, Catilina como agitador lassalliano, os generais romanos como *junkers*. Mommsen, ligado ao seu conterrâneo Storm como amigo de mocidade, era e continuou liberal. Mas, conforme a sua

própria confissão, a *Römische Geschichte* é fruto das decepções de 1848, protesto contra o palavrório vazio dos oradores parlamentares, que não conseguiram a unificação nacional. Mommsen admirava a César; não gostava de Bismarck, mas, quanto à Antiguidade, revelou simpatias perigosas para com a "política da mão forte". Essas simpatias inspiraram, de todo, a historiografia de Treitschke[2242]. Ao julgá-lo, não se deve esquecer a sua atividade como publicista oficial de Bismarck, orador parlamentar, jornalista nacionalista e antissemita. A sua grande obra histórica, a *Deutsche Geschichte von 1815 bis 1848* (*História da Alemanha entre 1815 e 1848*), é um panfleto eloquente em favor da liderança prussiana na Alemanha. Esse precursor do pangermanismo era de longínqua descendência eslava; e já se comparou a sua eloquencia torrencial às canções de batalha dos lendários bardos eslavos. Treitschke é o maior nome da literatura oficial do novo Reich, tão pobre em valores culturais como rico em forças militares e econômicas e em trabalho científico a serviço daquelas. Não é fácil descobrir um só nome representativo da literatura oficial. O mais indicado parece ser Wildenbruch[2243], que glorificou as vitórias de 1870. Mas nem sempre agradou aos poderosos; Wildenbruch era parente da dinastia dos Hohenzollern, mas um caráter independente; o jovem Imperador Guilherme II detestava-o como a um oposicionista.

A distinção entre "oficial" e "oposição" é insuficiente. Na verdade, havia na Alemanha de 1880 três "classes literárias" diferentes, correspondentes às classes sociais dos burgueses-empresários, dos burgueses atrasados da província, e dos *rentiers*. A primeira dessas classes exprimiu-se através da literatura epigonista-parnasiana; a segunda, através da literatura dos realistas "provincianos"; e a terceira através do renascentismo italianizante. Os poetas de Munique também gostavam muito da Itália e, particularmente, da Renascença italiana, como de uma época de criaturas belas, inteligentes e fortes no ambiente de uma arquitetura suntuosa. Os burgueses ricos de 1880 gostavam de reconhecer os seus antepassados espirituais naquelas grandes figuras; e para a nação reconhecer geralmente o parentesco com as maiores épocas da História, mandaram construir palácios e edifícios em todos os estilos, com predileção no gótico das ricas cidades medievais e no estilo da Renascença italiana: aquele carnaval de arquitetura, que é o equivalente artístico da poesia parnasiana. Mas o chamado "Renascentismo"

tem outros motivos e outras raízes sociais: os seus portadores eram os *rentiers* cultos, até muito cultos, uma elite espiritual, filhos da antiga burguesia pré-capitalista, das cidades suíças meio aristocráticas, de Zurique e Basileia, e daquelas grandes cidades alemãs que sucumbiram menos à influência prussiana, como Frankfurt e Hamburgo. Entre eles, havia muitos judeus ricos, filhos de banqueiros, excluídos da vida pública pelo antissemitismo alemão, assim como os outros estavam excluídos da evolução capitalista pela particularidade da sua situação econômica. Mas o fenômeno não era, de modo algum, exclusivamente alemão. Havia "renascentismo" na França e, sobretudo, na Inglaterra. Em toda a parte, a "velha burguesia", base social dos esforços e atividades culturais, começava a perder a importância econômica; e com isso estava em perigo a própria civilização nacional, cedendo ao utilitarismo científico-técnico. Daí a nostalgia de épocas de civilização mais artística, mais completa, enquanto o interesse pela Renascença italiana se originou também do enfraquecimento do humanismo greco-latino. Quanto mais o humanismo clássico perdeu, tanto mais era preciso procurar outros modelos no passado: não apenas na Itália, como fizeram tantos alemães e ingleses, mas também no próprio passado nacional. De modo que o resultado do renascentismo italianizante foi, em muita parte, um renascimento de tradições nacionais, esquecidas ou abandonadas, e enfim o nacionalismo orgulhoso e agressivo. Neste sentido, o renascentismo é um fenômeno geral na Europa.

Pela decadência do humanismo, a Itália deixou de ser o país da arte greco-latina, transformando-se em país da arte renascentista. Esse processo foi bastante complicado. A interpretação do fenômeno "Itália" percorreu, até a formação do conceito "Renascença", um certo número de fases[2244], entre as quais se destacam duas hipóteses opostas: a primeira, literária e livresca; a segunda, artística e "existencial". Os romeiros medievais que se serviram dos *Mirabilia*, espécie de Baedekers religiosos, para conhecer e visitar os santuários de Roma, são os antepassados dos humanistas eruditos que na Itália só procuraram manuscritos, inscrições, achados arqueológicos. Do ponto de vista filosófico, não há diferença entre relíquias cristãs e relíquias pagãs. Os romeiros recitaram versículos bíblicos diante dos lugares famosos na história eclesiástica; e um Addison, nas *Remarks on*

several Parts of Italy, cita abundantemente versos de poetas latinos, quando avista os lugares famosos da história romana.

No polo oposto encontram-se os *chevaliers* dos séculos XVI e XVII, cuja formação terminava regularmente com uma viagem pela Itália, a "cavalier tour" ou "tour de chevalier"; procuraram na Itália aprender boas maneiras e experimentar aventuras eróticas. O último desses *chevaliers* foi Stendhal, fugindo da França "trivial e burguesa" para a Itália das "paixões selvagens". Um eco epigonístico desse conceito é a novela erótica de Heyse. Entre os dois polos situam-se os artistas plásticos, entusiasmados pelo passado com os humanistas, mas tão pouco livrescos como os *chevaliers*. Durante o século XVI, os artistas estrangeiros, na Itália, são simples aprendizes; até um Dürer sentiu-se assim. Mas os pintores franceses do século XVII, quando a arte italiana contemporânea já foi considerada decadente, só chegam para estudar o passado. Descobrem os palácios e vilas, os jardins de Roma, os logradouros públicos e a gente viva entre as ruínas, as osterias, o vinho e as moças. Ao lado da École Française de Roma vive a boêmia dos artistas franceses e, depois, a de outras nações. O mármore frio já não satisfaz. Procura-se, depois da arte greco-romana, a arte italiana, mas não a contemporânea – "Barroco" tinha sentido pejorativo – e sim a histórica. Evidentemente, conforme o gosto classicista dos franceses, prefere-se agora aquela arte italiana que mais harmoniza com a antiga: a do Cinquecento. Rafael é considerado o maior. O século XVIII consagrará essa escolha, acrescentnado o suave Correggio. O Quattrocento é desdenhado como época infantil da arte. Ainda Goethe passou por Florença sem ver nada. O romantismo modificou a perspectiva. Por volta de 1820, os pintores alemães em Roma estão cheios de entusiasmo religioso pela arte ingênua do Fra Angelico da Fiesole. Enfim, Ruskin e os pré-rafaelitas ingleses prestam a última homenagem a Rafael, chamando "pré-rafaelita" a arte italiana "antes dele", a do Quattrocento, à qual dedicam a maior admiração. Rafael é substituído por Botticelli. O século XX dará mais um passo para trás: entronizará a Giotto.

A literatura percorreu o caminho inverso. No século XVIII, a Itália, como país de cultura, merecia apenas a atenção dos grecistas e latinistas. Os românticos já preferem Dante e celebram as aventuras político-militares dos imperadores alemães medievais na Itália. Começa-se a falar da "eterna

nostalgia dos povos germânicos pelo Sul". Os italianófilos ingleses, os Byron, Shelley, Keats, Landor, Browning, justificam bem essa teoria. Landor e Browning já são contemporâneos dos pintores pré-rafaelitas: o século XV, o Quattrocento, é festejado como o maior período da civilização humana depois da Grécia; comparam Florença e Atenas. Talvez o mais belo eco literário dessa italianofilia encontre-se em Gregorovius[2245], filho da longínqua Prússia oriental, que passou a vida inteira no país dos seus sonhos nórdicos. Numa imensa *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* (*História da Cidade de Roma na Idade Média*), descreveu, com o colorido de um romance histórico, o período mais sombrio da história italiana: Roma na Idade Média, em ruínas, devastada pelos bárbaros e pela peste, governada por prelados ignorantes e fanáticos – em Gregorovius há muito preconceito de protestante. Mas era um poeta nato. A sua obra de medievalista é como o pedestal da magnífica Itália livre da Renascença. A sua emoção revela-se na epígrafe que escolheu para a obra máxima da sua italianofilia, os *Wanderjahre in Italien* (*Anos de Viagem na Itália*): o verso virgiliano "Deus nobis haec otium fecit". A Itália era como o dia-santo da humanidade.

As dúvidas surgiram quando a italianofilia passou para as mãos dos *rentiers*. A decadência do humanismo já não lhes permitia outra atitude em face da Itália que a renascentista; mas ao seu passadismo meio pessimista de epígonos faltava a vitalidade dos artistas. A Renascença foi uma época genial, pensavam, mas genial demais, corrompendo-se a si mesma pelo excesso de individualismo. O problema que ocupava os *rentiers* foi a explicação da derrota da Renascença. Neste sentido escreveu Gobineau[2246] as cenas históricas La Renaissance, espécie de "diálogos dos mortos" ou "imaginary conversations" entre os gênios daquele grande tempo, quando já moribundo. Gobineau preferiu o século XVI, não por motivos estéticos, mas porque na Renascença o interessava principalmente o fim em corrupção moral, crimes, degradação e derrota. Era pessimista. Como diplomata, tinha visto o mundo inteiro – as *Nouvelles asiatiques* são uma lembrança deliciosa disso; mas o mundo inteiro o aborrecera. Em toda a parte encontrou só decadência. O seu orgulho aristocrático, ilimitado, explicava esse fenômeno pelo aburguesamento, que ele identificava como uma deterioração da raça, chegando, assim, à teoria racista que é o motivo principal da

sua sobrevivência e o estigma do seu nome. À raça nórdica, pretenso berço da alta aristocracia francesa, atribuiu todos os feitos e méritos da história e civilização; responsabilizou as raças inferiores, os "sublatinos", "levantinos", "semitas", pela decadência da humanidade. Considerava a isso como "filosofia da História", e procurava demonstrá-la, apresentando os momentos "críticos" da História, quer dizer, aqueles que revelam a "morte" de uma raça e de uma civilização. Eis o sentido de *La Renaissance*. A teoria na qual a obra se baseava, sem exprimi-la diretamente, só encontrou atenção muito mais tarde. A época dos grandes quadros históricos admirava a obra como "panorama", e admirava-a demais, porque não tomou conhecimento de outra interpretação da Renascença, mais profunda e mais artística: a de Conrad Ferdinand Meyer, baseada em doutrina imensamente diferente e, no entanto, de conteúdo psicológico parecido.

Conrad Ferdinand Meyer[2247] era o último rebento de uma grande família de Zurique, da burguesia aristocrática já decadente das cidades suíças; ele mesmo era mais do que decadente, sofrendo de ciclotimia, passando a mocidade inteira numa espécie de letargia sonolenta. Só com quarenta anos de idade tornou-se capaz de começar atividades literárias; e na velhice caiu novamente em graves distúrbios mentais. Se este homem gostava de escrever novelas históricas cujos personagens são, de preferência, super-homens de instintos violentos, o caso já parece explicado: um burguês decadente, fantasiando-se de trajes históricos para satisfazer mentalmente os instintos mórbidos. Com efeito, grande parte da obra de Meyer pertence ao parnasianismo dos epígonos; e o patriotismo suíço do romance histórico *Jürg Jenatsch* não esconde os motivos da admiração pelo herói amoral. Apenas, Meyer é um artista muito maior do que todos os outros parnasianos de língua alemã. Empregou a técnica novelística indireta de Storm na maior das suas novelas, e Storm aparece ao lado do suíço como um pobre-diabo provinciano: na *Hochzeit des Mönchs* (*O Casamento do Monge*), Dante, exilado na corte de Verona, é molestado pelos cortesãos que o querem obrigar a contar uma história; o poeta conta uma novela sinistra na qual se repetem e entrelaçam os destinos reais dos presentes – enfim, todos estão estupefatos, e Dante sai da sala noturna, uma tocha solitária iluminando-lhe o início do amargo caminho solitário pelos séculos. Meyer

tem o senso das grandes cenas dramáticas, apresentando-as em estilo muito elaborado – "Meyer", disse Gottfried Keller, "é como brocado."

Muitas dessas novelas são só "brocado", decorativas, já menos legíveis hoje em dia. O valor permanente de Meyer reside na sua poesia lírica: é como um diamante de muitos reflexos, expressões da alma complicada de um suíço e burguês decadente, artista requintado e cristão angustiado, esse último ponto é de importância. Meyer conservou-se fiel ao calvinismo rigoroso dos seus antepassados. Conseguiu até o que nenhum poeta antes conseguira, isto é, exprimir numa fórmula de simplicidade comovente o terrível dogma da predestinação, das rimas monótonas do *Säerspruch*, sobre os "grãos da semente de Deus" –

"… und keines faellt aus dieser Welt,
und jedes faellt, wie's Gott gefaellt."

O calvinismo ortodoxo de Meyer corresponde ao orgulho aristocrático de Gobineau. O cristão sincero, porém, é incapaz de acusar aos outros; só pode acusar a si mesmo. E os meios de auto-acusação do calvinista, que não tem oportunidade para confessar-se, são limitados. Meyer tinha que acusar-se, a si mesmo, de instintos recalcados. No seu calvinismo sobreviveu a "vontade do poder" dos antepassados. Exprimiu-a na novela *Der Heilige* (*O Santo*), cujo herói, o arcebispo-martir Thomas Beckett, é o tipo da imperiosidade clerical e ao qual Meyer deu os traços característicos de um intelectual moderno; exprimiu-a na admiração pelos super-homens meio geniais, meio criminosos da Renascença. Mas tremeu em angústia pascaliana – era grande leitor de Pascal. Aproximou-o do francês a comunidade da doença física e mental. Para relevar o caráter dos seus personagens, Meyer colocou-os no momento de grandes crises históricas, nas quais se aproxima do homem a tentação de agir contra a vontade de Deus, contra a sua predestinação, para desviar o destino, o destino individual e o da época. Uma tentação assim ataca na *Versuchung des Pescara* (*A Tentação de Pescara*) um herói exemplar da Renascença italiana; Guicciardini, tipo do intelectual corrompido, pretende explorar as ambições ideais do nobre, já mortalmente

ferido. Mas Pescara vence a tentação; morre puro como vivera. E a sua viúva, Vittoria Colonna, acabará em reclusão e desespero, e o mundo da Renascença, já sem heróis, acabará em degradação. O próprio Meyer venceu uma tentação como a de Pescara. Lutaram na sua alma o individualismo amoralista e a timidez mórbida perante o destino. Venceu talvez, menos pela consciência cristã do que pela consciência do peso inelutável da história.

Essa consciência histórica encontrou a sua expressão máxima em Burckhardt[2248], professor da história das artes plásticas na Universidade de Basileia, de uma grande família da "burguesia aristocrática" da cidade de Erasmo e dos humanistas; velho solteirão, vivendo com egoísmo as suas predileções artísticas e históricas. Além da *Kultur der Renaissance in Italien* (*A Civilização da Renascença na Itália*), livro fundamental do renascentismo, publicou pouco em vida; e as publicações póstumas ficaram quase despercebidas, até o século XX reconhecer em Burckhardt um dos espíritos "cruciais" do nosso próprio tempo. Pelas origens e condição social e pelo gosto do "brocado", Burckhardt parecia-se com Conrad Ferdinand Meyer. Mas não era cristão, e sim um céptico, acreditando em nada senão na arte como único valor e justificação da existência humana. Era humanista, da estirpe de Erasmo; e Goethe era o seu modelo, um Goethe aburguesado do fim do século XIX. Sentindo-se desterrado no seu tempo utilitarista, só podia encontrar os seus ideais no passado, e com preferência no país das "nostalgias germânicas pelo Sul", na Itália. Aos tesouros artísticos da Itália dedicou uma grande obra, uma espécie de guia, o *Cicerone*. Mas sabia da fragilidade do seu ideal em face das forças brutas políticas e econômicas. A notícia, aliás falsa, da destruição do Museu do Louvre na ocasião do sítio de Paris, em 1870 comoveu o velho até às lágrimas. Naquele ano repetiu, na Universidade de Basileia, o curso que os seus herdeiros editaram, postumamente, como A *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (*Considerações sobre a História Universal*), um dos maiores livros do século, reflexões sobre a relação entre a força e a cultura, sobre as grandes crises históricas, sobre a sorte e a desgraça na História. O passadismo de Burckhardt baseava-se nas suas experiências políticas: na mocidade fora jornalista, partidário das velhas famílias conservadoras de Basileia, opondo-se em vão à democratização da cidade. Desde então, Burckhardt era conscientemente "apolítico", e

nesse espírito criou uma nova espécie de historiografia que, dando atenção menor aos acontecimentos políticos, considerava em primeira linha os fenômenos culturais; A "Kulturgeschichte". A *Kultur der Renaissance in Italien* é um panorama: uma obra de arte, só comparável aos grandes panoramas de Michelet, mas mais serena, embora comovida pela luta íntima em Burckhardt, em face das grandes figuras da Renascença, entre admiração artística e horror moral: todo poder é mau, por definição. Daí o pessimismo histórico de Burckhardt, leitor assíduo de Schopenhauer. Enfim, o humanista encontrou o seu próprio pessimismo nos gregos, descobrindo o "lado noturno" da civilização helênica, martirizada pela tirania política da "pólis" totalitária. Burckhardt morreu como profeta.

No seu tempo, Burckhardt tinha só um discípulo que o compreendeu: Nietzsche; e este, isento dos escrúpulos morais do velho basileense, o compreendeu mal. Burckhardt, como pessimista, tinha destruído o conceito tradicional de uma Antiguidade idílico-harmoniosa; o discípulo, filólogo e helenista entusiasta, pretendeu lançar as bases de uma nova civilização. A tradição humanista, decadente desde muito, sofreu em 1870 uma derrota pavorosa; no novo Reich estava relegada à condição de preparatórios escolares para estudos "mais úteis". A nação alemã entrou no seu novo período histórico sem tradição alguma, como bárbaros. A decadência cultural era tão rápida como o desenvolvimento econômico. A tradição antiga, conservada pelas elites, estava "apolítica", impotente. Foi então que Nietzsche concebeu a ideia de lançar as bases de uma nova civilização, invertendo o pensamento de Burckhardt: o poder não é o inimigo, mas o fundamento da cultura, da qual o jovem filósofo acreditava ver a aurora na música de Richard Wagner.

Wagner[2249], o grande músico, ocupa na história da literatura alemã e europeia um lugar eminente, embora não justificado pelo valor literário das suas obras. Quando um admirador apaixonado o comparava a Goethe e Beethoven, um céptico respondeu: "Está certo, Wagner faz música melhor do que Goethe e melhores versos do que Beethoven." Na verdade, Wagner não era poeta. Os seus versos são lamentáveis; vivem só em função da música que os acompanha, mas que é, por sua vez, inseparável do texto. Wagner não era poeta; era compositor. Mas fora das partes sinfônicas das suas obras, só é compositor num sentido especial, sem precedentes na

história da música. Pôs as duas artes, a música e a poesia, a serviço do teatro. Wagner é um grande dramaturgo; mas isso também num sentido especial. *Tristan und Isolde* e *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Os Mestres Cantores de Nuremberg*) têm, inegavelmente, verdadeira força dramática. Mas assim como os textos de Wagner não são nada sem a música, assim as suas peças dramáticas não vivem fora do palco. Não era por acaso que Wagner sonhava do "Gesamtkunstwerk", isto é, da colaboração de todas as artes no palco. Não conseguiu de todo esse fim, que teria degradado a poesia e a pintura a meros auxiliares da música. Mas conseguiu o suficiente para ser chamado, com razão, o maior "teatromonarca" do século XIX. Nasceu mesmo para o teatro; era ator, inclusive na vida, fazendo com o maior sucesso o papel do gênio; e no seu "caso" estudou Nietzsche "o elemento de ator na psicologia do artista". Daí a falsidade evidente de tantas atitudes e gestos de Wagner; mas esse elemento teatral correspondia ao gosto da época pelo costume pitoresco e pelas poses patéticas. Foi assim que Wagner se tornou o artista oficial do novo Reich: o imperador e os príncipes apareceram na ocasião da inauguração do teatro de festivais wagnerianos em Bayreuth.

Essa aliança tinha motivos profundos. Wagner entendia de teatro como ninguém. Reconheceu como razão da fraqueza do teatro moderno a falta de uma fé comum de público e do dramaturgo. Sem uma fé comum assim, que existia em todas as grandes épocas da história do teatro, o dramaturgo só pode apresentar, em vez de convicções coletivas, opiniões particulares; o que não se harmoniza com a índole coletiva da arte teatral. Por isso, Wagner pretendeu ressuscitar o "mito", quer dizer, um sistema de símbolos nos quais todos acreditam. A ideia veio do romantismo, da mitologia romântica de Schelling, Görres e Creuzer; e Wagner, na mocidade, fora romântico. Nos anos de luta em Dresden, tornou-se materialista revolucionário, partidário de Feuerbach e dos "jovens hegelianos"; também leu muito Proudhon. O conceito do "ouro", do dinheiro, que, no *Ring des Nibelungen* (*Anel dos Nibelungen*), gera todos os males, é um vestígio dessa fase; Shaw acreditava reconhecer nisso o "socialismo de Wagner". Mas este já tinha encontrado, naquela época, a fonte inesgotável da sua nova fé teatral: o mito germânico. Só foi preciso substituir o otimismo materialista de Feuerbach pelo pessimismo espiritualista de Schopenhauer – Wagner

converteu-se a Schopenhauer depois da desilusão de 1848 – para chegar ao neorromantismo teutônico de Bayreuth: seria como se Burckhardt fosse interpretado no sentido do nacionalismo de Treitschke. Foi isso em que Nietzsche acreditava descobrir o fundamento de uma nova civilização alemã: A "Kultur" como "Gesamtkunstwerk", a serviço da nação.

O idílio durou poucos anos; Nietzsche passou a denunciar com a maior violência o nacionalismo romântico e o romantismo pessimista de Wagner. Esses dois elementos amalgamaram-se no mestre de Bayreuth duma maneira bem estranha. Embora nacionalista, Wagner olhou com a preocupação pessimista da sua época inteira o futuro dos alemães que lhe pareciam decadentes. Explicou a decadência pelo racismo de Gobineau; publicou panfletos antissemitas; perdeu-se, interpretando Gobineau pelo pessimismo schopenhaueriano, num niilismo religioso de diletante, espécie de budismo cristão-germânico. Reuniu em Bayreuth grande número de partidários fanáticos da sua arte e das suas ideias, os "wagnerianos". O diretor do teatro tornou-se profeta e fundador de seita.

Foi um episódio dos mais desagradáveis na história do espírito alemão. Temos, no século XX, assistido à repetição desse episódio, com violência desdobrada, quando os herdeiros dos "wagnerianos" se apossaram da Alemanha, proclamando o racismo e o mitologismo de Wagner como doutrina oficial do Terceiro Reich. O fim dessa falsa "Renascença", em sangue e vergonha, ao som da marcha fúnebre do *Crepúsculo dos Deuses*, revelou mais uma vez o caráter episódico daquele wagnerismo, sem importância alguma na história do espírito europeu.

Mas também foi mero episódio a forte influência de Wagner nos começos da poesia simbolista e no decadentismo da *fin du siècle*: na França de Mallarmé e Barrès, na Inglaterra de George Moore, na Itália de D'Annunzio. A importância histórica de Wagner não pode ser determinada pelas suas ideias pseudofilosóficas, nem pela influência estética que exerceu, hipnotizando o público e, sobretudo, os literatos. Devemos ter a coragem de determinar a importância de Wagner na história literária pelos valores da sua música.

Como músico, Wagner é a figura central do neorromantismo. As raízes de sua arte estão no romantismo alemão. Schelling já tinha antecipado a ideia do teatro como "Gesamtkunstwerk". Fouqué tinha antecipado o

entusiasmo teatral pelo Nibelungen. Wackenroder e Tieck tinham criado a fascinante imagem da Nuremberg medieval, da cidade de Dürer e Hans Sachs, que será o cenário dos *Meistersinger von Nürnberg*. Novalis tinha criado a "poesia da noite", essência do "sonhos de desejo" do romantismo que encontrarão sua plena realização – o testamento do romantismo – em *Tristan und Isolde*, o "opus metaphysicum" de Wagner. É o ponto mais alto do romantismo alemão; e é seu fim trágico.

Mas Wagner não é só um fim. O "*élan* vital" e a força revolucionária da sua obra vieram do romatismo francês; não é por acaso que os neorromânticos franceses, os poetas simbolistas, se tornarão wagnerianos apaixonados. Até o "anti-Wagner" francês, Debussy, não escapará a essa influência avassaladora: o "reino de acordes da nona", *Pelléas et Mélisande*, não teria sido possível sem o cromatismo desenfreado de *Tristan und Isolde*, obra em que a harmonia romântica entra em plena crise: os herdeiros e superadores dessa crise são Debussy, Schönberg e Webern. O passadista Wagner também foi uma força do futuro.

Mas essas crises não se podiam prever por volta de 1870, quando o "episódio Wagner" só teve, por enquanto, repercussão na Alemanha. Wagner criou naquele tempo um estilo da vida artística e um estilo da vida pública. As casas burguesas guarneceram-se de mil enfeites e enfeitezinhos em estilo "Renascença alemã" de Nuremberg; e o jovem Imperador Guilherme II, na sua couraça brilhante, julgava-se novo Lohengrin ou Siegfried. O nacionalismo cultural tornou-se a religião dos intelectuais pequeno-burgueses da província, reagindo contra o cosmopolitismo liberal das camadas tradicionais e da capital. O porta-voz desse radicalismo provinciano era um obscuro panfletário, Langbehn[2250]: em livro anônimo, dedicado a Rembrandt, sem revelar compreensão alguma pela arte profunda do "maior artista de raça germânica", Langbehn, o "Rembrandtdeutsche", denunciou a falta de estilo na vida alemã, exigindo uma nova *Kultur*, antiutilitária; já sendo sem tradição humanista, esse antiutilitarismo só pôde ser nacionalista; e foi assim, violentamente. Langbehn era um espírito confuso, homem que fracassou lamentavelmente; acabou convertido ao catolicismo, como vagabundo, que os seus novos correligionários, iludidos, chamavam de "franciscano". O seu livro, sem originalidade nem muito sentido, editado em 1890, foi publicado no mesmo ano em 18ª. edição. A consequência

imediata do sucesso era uma reação literária, dirigida igualmente contra o parnasianismo muniquense e contra o naturalismo, como "estilos estrangeiros". Os literatos provincianos dedicaram-se às "fontes da vida nacional", aos costumes e paisagens regionais. Essa "Heimatkunst" produziu, as mais das vezes, só obras de nível inferior, leitura das classes médias menos cultas. Nos poucos regionalistas de importância literária revelam-se as tendências iniciais do movimento. Assim, no fino narrador Emil Strauss[2251], o pessimismo do humanista em face da civilização capitalista; e Wilhelm Schäfer[2252], o apelo angustiado às forças criadoras do passado nacional. Strauss e Schäfer acabaram no mais radical dos nacionalismos. O wagnerianismo e o langbehnismo provinciano aliaram-se ao espírito revolucionário das organizações da juventude; e a "grande renovação da *Kultur* alemã" levou ao nacional-socialismo.

A evolução "renascentismo – renovação nacional – nacionalismo" parece um fenômeno particularmente alemão. Mas foi um movimento europeu. Apenas, nem sempre é fácil diagnosticá-lo, porque aparece combinado com outros movimentos e estilos, até com o naturalismo e o corrrespondente radicalismo político. É possível estudar e analisar esses mesmos elementos contraditórios num movimento de aparências muito diferentes e no outro polo da Europa: no movimento português da "Escola de Coimbra".

O papel petrificador do parnasianismo foi desempenhado em Portugal pelo pós-romantismo de Castilho; e contra ele reagiram os estudantes da geração de 1870 da Universidade de Coimbra, exigindo a modernização e europeização da vida portuguesa[2253]. O precursor dessa renovação era um modesto poeta lírico, João de Deus[2254]. A sua popularidade notável é especificamente portuguesa; nenhum crítico estrangeiro ainda descobriu um grande poeta em João de Deus. Mas será acessível a todos os leitores, justamente o que distingue esse pós-romântico elegíaco do pós-romantismo dos castilhistas: a musicalidade do seu verso.

O popularismo de João de Deus foi o que lhe ganhou os corações da mocidade: ao otimismo grandiloquente dos "trovadores" castilhistas opôs um nacionalismo ingênuo, seduzindo até o positivista e hugoniano Teófilo Braga[2255], então ligado ao movimento de Coimbra.

Os outros, embora logo separados de Braga, adotaram o seu radicalismo político. O pessimista parnasiano Quental[2256], a figura principal entre os coimbranos, aderiu ao socialismo da Primeira Internacional. Ramalho Ortigão[2257], um dos maiores jornalistas do século XIX, empreendeu uma campanha admirável de "limpeza" do país, criticando o falso tradicionalismo e a rotina em todos os setores. Mas será difícil definir com exatidão o seu programa político. E as mesmas dúvidas permanecem com respeito ao grande romancista Eça de Queirós, que traduziu em ficção a crítica do seu amigo.

Eça de Queirós[2258] é uma das figuras mais proteicas da literatura universal. Brilha em muitos reflexos como o seu Fradique Mendes; e qualquer definição que pretende ser exata, será incompleta e unilateral. A velha guarda e a grande maioria dos ecianos revoltou-se, com muita razão, quando Antônio Sardinha fez a tentativa de definir o romancista como "renovador" e precursor do nacionalismo lusitano, integralista. Mas essa interpretação não teria surpreendido tanto se não tivesse sido tão geralmente aceita a interpretação precedente que apresentara o romancisca como radical, inimigo da monarquia, da Igreja e dos *bien-pensants*.

Esta última opinião baseia-se num argumento fortíssimo: corresponde de todo ao primeiro romance de Eça. *O Crime do Padre Amaro*. É uma sátira terrível contra a corrupção do clero português; e a última cena do romance – os dois padres infames e o aristocrata reacionário, confraternizando e congratulando-se porque Portugal sonolento não sucumbe às tentações do liberalismo e socialismo – já justifica por si só aquela interpretação. *O Crime do Padre Amaro* é o romance mais divulgado de Eça de Queirós; está traduzido para todas as línguas, assim como vários outros romances seus estão traduzidos para o espanhol e francês, em edições baratas, às vezes escandalosamente ilustradas, revelando logo a espécie de interesse que prende os leitores a essas obras: além do radicalismo subversivo – e mais do que este – as cenas eróticas, bem desenvolvidas, que lembram imediatamente o naturalismo francês. A classificação de Eça de Queirós como naturalista é tão usual como a afirmação do seu radicalismo. Mas radicalismo e naturalismo de Eça de Queirós ficam sujeitos à mesma dúvida.

O Crime do Padre Amaro é de 1876; e *La faute de l'abbé Mouret* de Zola, romance um pouco parecido, é de 1875. Mas a obra de 1876 só é a

segunda versão, muito remodelada, do *Crime do Padre Amaro*, já publicado no mesmo ano de 1875 na *Revista Ocidental*, órgão da "Escola de Coimbra". O português não deveu nada a Zola; e não o imitou em nenhuma das suas obras seguintes. Eça estava sem dúvida muito afrancesado, sem que essa observação signifique censura alguma. A influência francesa era forte em Portugal, servindo as mais das vezes só de enfeite duma sociedade decadente e atrasada. Eça aproveitou-se melhor das leituras francesas: revolucionou a língua portuguesa, petrificada pelos gramáticos, dando-lhe a famosa "flexibilidade eciana", o seu estilo pessoal, irônico. Justamente isso não pôde aprender em Zola. Aprendeu-o antes em Flaubert, cuja influência se nota no segundo romance, *O Primo Basílio*, obra de admirável construção novelística e caracterização dos personagens. É um romance altamente dramático, à maneira de Balzac. E Balzac, esse sim, era a maior admiração francesa de Eça de Queirós. Com um pouco menos de diletantismo e um pouco mais de força construtora, Eça teria sido capaz de escrever a *Comédie humaine* da sociedade portuguesa. Só nos deu fragmentos dessa epopeia satírica. Mas um dos fragmentos é grande: o romance *Os Maias* recompensa pela perda daquela epopeia. É o máximo do que se podia esperar, um panorama da sociedade lisboeta de 1880, povoado de caracteres tão bem definidos que se tornaram representantes típicos da nação portuguesa. Eça é um grande realista; o seu panorama de Portugal difere muito das cenas violentamente sentimentais do romântico Camilo Castelo Branco. Mas por isso não está provado que o quadro de Eça seja mais fiel, mais verdadeiro. Eça também viu a Portugal "à travers un tempérament", temperamento de um irônico mordaz, aborrecido da vida portuguesa e ironizando o que aborrecera. Ao mesmo tempo houve, nesse antipatriotismo, uma secreta saudade. É o processo de Proust. Daí a composição "proustiana", algo incoerente, de *Os Maias*. Na ironia de Eça age como força deformadora o sentimento. Ao ataque falta a última coragem destrutiva, substituída pelo sorriso de superioridade de um cavaleiro muito viajado e um pouquíssimo nostálgico da vida lisboeta, por pior que se lhe afigure. Eça de Queirós não matou nem melhorou a sociedade portuguesa; mas melhorou o estilo dos jornalistas portugueses e brasileiros. Só isso lhe podiam imitar. O que fora arma terrível contra a burguesia tornou-se o sal das crônicas dominicais nos jornais burgueses.

A burguesia é o objeto do ódio de Eça de Queirós; sobretudo aquela burguesia que usa as frases-feitas e trajes da Monarquia e da Igreja, do tradicionalismo, para cobrir as suas misérias permanentes. A indignação de Eça é de ordem estética; daí a aparência da superficialidade. Como seu Fradique Mendes, é Eça um céptico *blasé*, abusando de leituras de Renan e usando bigode, bengala e monóculo. Os *dandys* de 1880 eram todos assim; mas entre eles havia só poucos artistas. E Eça de Queirós foi um grande artista.

O esteticismo de Eça de Queirós explica a sua pouca fidelidade aos ideais do radicalismo. Nas suas últimas obras aparece como regionalista português, com pruridos tradicionalistas. Tinha visto e experimentado tudo o que Paris ofereceu, e voltou-se para Portugal como um turista, ávido de novas sensações exóticas. Por isso, a última fase de Eça de Queirós não constitui base suficiente para a reinterpretação de Antônio Sardinha[2259], que teria gostado de poder apresentar Eça e a escola coimbrense inteira como "nacionalistas renovadores". Nem basta para isso a referência a Camões e à glória perdida de Portugal naquela cena final do *Crime do Padre Amaro*; nem o parentesco puramente literário de Eça com Balzac. Mas, por mais arbitrária que seja aquela reinterpretação, não deixa de conter um grão de verdade: Eça de Queirós era uma natureza aristocrática; e todos aqueles coimbrenses eram aristocratas intelectuais e nacionalistas. O nacionalismo do positivista e republicano Teófilo Braga está fora de dúvidas. E como último comprovante está aí a carreira do historiador Oliveira Martins[2260], estilista brilhante que começou como republicano socialista, para acabar glorificando a monarquia portuguesa e as suas virtudes tradicionais. A tentativa de renovar uma civilização, renovando-se a cultura de uma elite, levou ao nacionalismo.

A discussão em torno do verdadeiro sentido da Escola de Coimbra poder-se-ia repetir – e repetiu-se – a propósito do grande precursor espanhol Ganivet[2261]. Seu *Idearium español* forneceu à geração de 1898 os motivos: a análise da decadência ibérica e a necessidade da renovação radical da Espanha. O livro desse gênio malogrado contém, porém, algo mais do que só pessimismo e radicalismo. Fornece uma tipologia da história espiritual da Espanha: o senequismo como filosofia nacional espanhola; Don Quixote como herói nacional; a doutrina de *Vida es sueño* como ideologia

ibérica. São os temas de Unamuno, do "antieuropeu"; a tentativa de Ganivet de escrever um drama calderoniano, *El escultor de su alma*, é mais uma prova do seu tradicionalismo literário. Será, no entanto, difícil identificar – como já foi tentado – esse tradicionalismo de Ganivet com o nacionalismo totalitário. Os seus romances filosóficos, cheios de sátira violenta e anarquismo subversivo, bastam para desmentir a tentativa.

Discussões desta espécie nunca terminam com conclusões definitivas. O que se pode concluir é só uma tipologia daqueles movimentos paralelos na Alemanha, Portugal, Espanha e, também, na Inglaterra e na França. O primeiro elemento característico é o pessimismo. Em todos esses casos está no início a convicção pessimista de um fim dos séculos, de uma decadência da nação. Mas esta decadência não é considerada irremediável. Procura-se um modelo histórico; e do ponto de vista da tipologia não importa se esse modelo é encontrado na Renascença italiana ou na tradição medieval da própria nação; ou então, no mito germânico, como em Wagner, ou no Barroco, como em Ganivet. Tampouco importa, do ponto de vista da tipologia, se o radicalismo, que constitui a última conclusão e a proposta prática para a renovação, é um radicalismo democrático e socialista, ou um radicalismo nacionalista e reacionário. Mais do que uma vez – como no caso da Escola de Coimbra – as duas interpretações são possíveis; e o que parecia radicalismo revolucionário no século XIX pode parecer radicalismo reacionário no século XX. Taine, renascentista à maneira de Burckhardt, parecia radical subversivo à gente de 1880; mas já antes de 1900 tornara-se mestre do tradicionalismo francês.

Por volta de 1880, é fundamental a diferença entre a zona alemã, monárquica e conservadora, da Europa, e, por outro lado, a zona ocidental na qual se nota um enfraquecimento da burguesia e uma forte corrente democrática. Democrática não apenas no sentido político; trata-se de um ataque geral da *intelligentzia* pequeno-burguesa contra as convenções da sociedade burguesa; no mundo anglo-saxônico, particularmente, de um ataque contra as convenções de ordem sexual. Mas não é possível uma separação nítida: Dante Gabriel Rossetti, o pré-rafaelita, foi incluído por Robert Buchanan entre os "criminosos" da "escola da poesia carnal". Não é possível nem preciso enrijecer os esquemas, que só servem de fios através de um labirinto.

A literatura vitoriana, estudada de perto, revela-se quase inteiramente antivitoriana. Todos os grandes vitorianos têm protestado contra o espírito dominante da sua época; mas nem todos protestaram contra as mesmas expressões desse espírito: há uma oposição contra os abusos da economia burguesa, a de Carlyle, Dickens e Ruskin; há uma oposição de estetas contra o utilitarismo, a dos pré-rafaelitas; há uma oposição de europeizantes contra o puritanismo e o espírito de insularidade, a de Matthew Arnold. Em geral, essas oposições não são radicais: vão até certo ponto; e depois se conformam, aderindo ao "compromisso vitoriano". O melhor critério dessa timidez dos grandes vitorianos é a diferença entre a sua prosa e a sua poesia; e o melhor exemplo é Matthew Arnold: na prosa, um liberal impenitente, e na expressão mais imediata da poesia tão melancólico e resignado como Tennyson. A exceção é a poesia otimista de Browning.

Robert Browning[2262] é um dos poetas mais poderosos de língua inglesa. No começo havia resistência: os leitores, acostumados à música de Tennyson, acharam Browning duro e incompreensível. Respondeu-se-lhes, porém, que a aparente obscuridade do poeta reside apenas na sua riqueza em alusões eruditas, de modo que só leitores cultos o podem compreender; e constituíram-se Browning Societies para divulgar os conhecimentos necessários e comentar as obras do poeta. Ignorância é uma coisa que ninguém gosta de confessar. Começaram todos a fingir admiração por Browning; e esse esnobismo tornou-se tão forte que sobreviveu a várias mudanças do gosto literário, encontrando-se enfim com a admiração de muitos "modernistas" ingleses de 1920: estes como que reconheceram-se em Browning, na sua obscuridade hermética, na amplitude do seu horizonte cosmopolita, na *harshness* inconvencional do seu verso, enfim, no seu otimismo. Otimistas eram os jovens, aborrecidos com o pessimismo oficializado de Tennyson e as elegias melancólicas dos poetas georgianos. Só recentemente uma nova crítica, baseando-se em princípios sociológicos e em rigorosos critérios estilísticos, duvida da qualidade do otimismo browninguiano. Salienta que Browning era um grande burguês, passando a vida em palácios em Florença e Veneza, dedicado só aos estudos, leituras e à arte. Não se lhe nega o entusiasmo de idealista; mas teria sido um idealismo impotente, incapaz de escapar ao seu tempo. Daí a relativa incapacidade de expressão, a

obscuridade confusa. Browning teria sido um parnasiano sem cultura da forma.

O otimismo de Browning não harmoniza com a classificação como parnasiano. Mas o poeta era, como os epígonos, um "scholarly poet".

"This man decited no to Live but Know", diz Browning em "A Grammarian's Funeral"; e o verso se lhe aplica bem. A sua poesia é a de um inglês rico que viajou muito e conhece todas as literaturas e a arte de todos os países. Os índices das matérias dos seus volumes de versos são de natureza enciclopédica: "Soliloquy of the Spanish Cloister"; "The Laboratory, Ancien Régime"; "Saul"; "Cleon"; "Abt Vogler"; "Rabbi Ben Ezra"; "A Toccata of Galuppi's" – quase um carnaval histórico de "dramatis personae", assim como nos quadros da época. Como os ingleses ricos do seu tempo, Browning prefere a Itália –

> "Open my heart and you will see
> Graved inside of it: 'Italy'." –

mas menos a Itália viva, com a qual simpatizaram Byron, Shelley e Landor e a sua própria mulher Elizabeth, do que a Itália da Renascença: a dos grandes artistas ("Andrea del Sarto"; "Fra Filippo Lippi"), dos grandes humanistas ("A Grammarian's Funeral"), dos bispos descrentes e estetas ("The Bishop Orders His Tomb at. St. Praxedis' Church"), das paixões de homens fortes ("The Statue and the Bust"). Browning é renascentista. Comparando-se, porém, essas poesias com os objetos que as inspiraram, ligeira decepção é inevitável. Da beleza harmoniosa das obras de arte italiana entrou pouco nos versos do inglês, e não é possível afastar de todo aquela suspeita de incapacidade de expressão. Uma análise compreensiva revela, no entanto, que as aspirações de Browning não visaram à harmonia plástica. O seu renascentismo não é prazer estético sem luta nem esforço. A Renascença o interessava como momento histórico em que homens fortes e geniais se defrontaram com crises perigosas da moral pública e particular. Nas poesias de outro assunto, não italiano, Browning também prefere tempos de crise, situações extraordinárias, homens esquisitos. Escolheu a forma e o

tom conforme os assuntos; nem sempre foi possível evitar expressões obscuras e prosaicas, e às vezes nem tentou dizer coisa alguma: existem várias interpretações divergentes do famoso poema "Childe Roland to the Dark Tower Came"; mas o próprio poeta confessou o intuito de apenas sugerir a atmosfera de pavor misterioso. Esse autor de duros versos filosóficos preferiu entre todas as artes a menos acessível à razão: a música; a sua poesia "Abt Vogler" conferiu ao esquecido organista alemão uma auréola como o pobre Vogler nunca a possuíra, quase como a um Beethoven:

> "The C Major of this life..."

O fundo de "Abt Vogler" é uma profissão de fé: um credo de panteísmo artístico. Nem sempre, mas quase sempre Browning pretende afirmar alguma coisa, proclamar uma mensagem; com razão, foi chamado "ensaísta em versos". A sua poesia é a de um grande intelectual; e um crítico moderno comparou-lhe os monólogos dramáticos com a maneira dialética dos "metaphysical poet's" do século XVII. Resta definir-lhe a metafísica. Qual foi a mensagem de Browning?

O panteísmo luminoso de "Abt Vogler" baseia-se numa grande confiança no mundo e na natureza humana.

> "Schemes of life, its best rules and right uses, the courage that
> gains."

Browning viu o mundo em harmonia; e a mais famosa das suas obras, o pequeno drama *Pippa Passes*, culmina num grito de júbilo:

> "God's in His heaven –
> All's right with the world!"

Não poderia ser maior a oposição ao pessimismo grave de Tennyson; os dois maiores poetas vitorianos constituem contraste completo. Em "Caliban upon Setebos, or Natural Theology in the Island", o liberal Browning zombou da ingenuidade dos teólogos antidarwinistas; e "Bishop Blougram's Apology" é o esboço de uma teologia muito modernista. Neste último poema encontra-se o *leitmotiv* de Browning:

"Enthusiasm's the best thing, I repeat."

O otimismo do liberal Browning era algo sentimental como o de Pippa, otimismo de um homem rico e feliz que sofreu pouco na vida. Daí a relativa falta de profundidade da sua "mensagem": e Chesterton teve a coragem de enfrentar os Browning Societies de dois continentes, negando que Browning tivesse sido filósofo ou poeta filosófico.

Mas se não foi isso, o que foi? Não foi poeta lírico, esse autor de versos tão duros e tão pouco acessível. O hermetismo de Browning não tem nada com o hermetismo de Mallarmé ou da poesia moderna. Browning é difícil, porque não quer falar diretamente. Fala através de máscaras deliberadamente assumidas: como nos seus famosos monólogos poético-dramáticos. Revela almas (menos a sua própria). Não é profeta nem lírico, mas psicólogo; como um romancista, embora em versos. E sua maior obra, *The Ring and the Book* é um romance em versos.

The Ring and the Book é a história, bastante melodramática, de um crime passional, meio sórdido, na Itália do século XVII, de enredo parecido com os contos de Stendhal; mas a técnica de narração do poema inglês é outra: os diferentes personagens contam, dos seus diferentes pontos de vista, o que aconteceu; e o resultado é um panorama, composto de vários quadros subjetivos. Cada um no grande drama da vida, tem a sua parcela de razão; e o liberalismo vital de Browning não quer julgar e sim compreender. Há nessa grande generosidade algo do sentimentalismo do século XVIII – e esse ponto é fundamental na interpretação do liberal-entusiasta – mas também há certa indecisão e até confusão. Viveram várias almas dentro da alma de Browning; cada uma desejava exprimir-se, assim como na

Odisseia as almas dos heróis mortos desejam beber do sangue para poder falar a Ulisses – às vezes, a poesia de Browning é como uma sinfonia mal orquestrada de muitas vozes, confusa e obscura. Assim também se explica aquela forma singular da maioria das poesias de Browning: são monólogos dramáticos – um volume se intitula *Dramatis Personae* – de força shakespeariana de caracterização. Browning orgulhava-se dessa invenção poética, falando de "inquiries into especies of Mankind". Não se contenta com a apresentação de personagens pitorescos; estuda os motivos psicológicos, as consequências morais. Os resultados nem sempre harmonizam bem com o otimismo das afirmações. E na verdade, Browning só acredita na vida porque acredita na transfiguração da vida pela arte. Eis o tributo que Browning pagou ao espírito parnasiano da época. Mas não é um parnasianismo frio, e sim um renascentismo, expressão artística de um grande liberalismo, religioso e laicista. Não é em nada vitoriano. O esteticismo de Browning é a sua arma para proteger-se contra o caos do mundo para escapar à tragédia. Neste último ponto, porém, ele também continuou vitoriano.

O *pendant* de Browning é a arte novelística de George Eliot[2263]. Assim como Browning iniciou – técnica e ideologicamente – uma poesia nova, assim a crítica inglesa fala, a propósito de George Eliot, da "new novel": na história do romance inglês, ela desempenhou o papel de Flaubert na França. Parecem tão imensamente diferentes porque o conservatismo inglês ligou a romancista à arte novelista do século XVIII; por isso, é ela grande humorista, que aprendeu muito em Jane Austen. E o seu ponto de partida não era o romantismo, como no caso de Flaubert, mas o protestantismo sectário. Daí a gravidade da luta religiosa e a alta seriedade das preocupaçõs morais da romancista, verdadeiro oráculo ou "sibila" do seu tempo.

A arte de George Eliot não nos parece tão "moderna" como aos seus contemporâneos. Desde então, as mudanças dos costumes e da opinião pública foram tão radicais que mal compreendemos a indignação da sociedade inglesa contra a escritora que traduziu a herética *Vida de Jesus*, de David Friedrich Strauss, e viveu durante anos com um homem casado e não divorciado. É preciso dizer que essas atitudes corajosas não se revelam claramente na obra de George Eliot. Sobretudo os grandes romances são antes tradicionais, estão na tradição de Fielding, romancista do realismo

onisciente. Na época vitoriana, porém, a franqueza de Fielding parecia, novamente, quase sensacional; e as convicções e a coragem da romancista revelam-se nas conclusões que ela tirou de enredos meio sérios, meio humorísticos: aconteceu, até, aquela coisa inédita no ambiente vitoriano, o fim trágico em vez do *happy end* costumeiro.

George Eliot começou onde George Sand acabara: com novelas rústicas. Mas a mentalidade que concebeu as *Scenes of Clerical Life* é diferente. Aí já se encontra a mistura de elementos humorísticos e trágicos, característica do espírito dramático do romancista: *The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton* é uma comédia de inspiração fieldinguiana. O ambiente é o da écloga à maneira de Wordsworth; mas o sentido é a saída do sectarismo protestante em que a escritora fora criada. Agora, ela será livre-pensadora. Mas o realismo inato não lhe permite fazer obra propagandística à maneira de Sand; assim como nos romances de George Eliot não entrará nada de defesa do amor livre. A liberdade íntima da escritora em questões religiosas exprime-se, nos romances, só como reflexo, determinando o julgamento dos acontecimentos e personagens. Revela-se isso até o idílio rústico de *Silas Marner*, num humanitarismo menos espetacular do que o de Dickens, e no romance trágico *Adam Bede*, que escandalizou a sociedade vitoriana. Para nós outros, hoje, o valor de *Adam Bede* reside, principalmente, na apresentação fiel da vida na *countryside* inglesa. Mas George Eliot não é idilista; é uma grande intelectual. Nem sempre conseguiu manter puro e livre de tendências o seu realismo. A propaganda de ideias estragou-lhe duas obras de vulto: *Daniel Deronda*; e *Felix Holt*, o romance político, embora F. R. Leavis possa destacar o episódio altamente dramático de Mr. Transom e seu filho. Os romances de George Eliot são, em geral, compridos demais para o nosso gosto; a leitura torna-se, às vezes, torturante. *Daniel Deronda* é uma das obras mais tediosas da literatura inglesa, mas nesse romance também pôde F. R. Leavis destacar o episódio trágico em torno de Gwendolen Harleth. O lado forte de George Eliot revela-se no romance meio autobiográfico *The Mill on the Floss*, em que, num ambiente descrito com fino humorismo, o desfecho trágico decorre, com a maior naturalidade, do caráter rebelde da heroína Maggie Tulliver. E sobretudo na obra-prima da autora, *Middlemarch*, romance de uma vida frustrada ou antes, de várias vidas frustradas; mas é muito mais do que isso. É o

panorama completo da existência numa pequena cidade inglesa por volta de 1830. O panorama é compreensivo e rico como a própria vida. Os destinos dos numerosos personagens entrelaçam-se de maneira complicada; George Eliot sempre preferiu, um pouco como George Sand, os enredos melodramáticos. Também desempenham papel muito grande, e grande demais para o gosto moderno, o acaso e as coincidências. Mas não há, também, acasos e coincidências na realidade? A fidelidade do realismo está garantida pela psicologia: desde Shakespeare e Jane Austen, ninguém criou tantos personagens inesquecivelmente vivos, Dorothea e o velho Brooke e o pseudo-intelectual Casaubon e o casal Lydgate e Rosamond e tantos outros; e toda essa multiformidade da obra está seguramente dirigida, dir-se-ia governada pelo infalível senso moral da escritora que sabe tudo e sabe tudo bem. *Middlemarch* é um dos grandes romances panorâmicos da literatura universal.

Apesar de tudo isso e apesar da crescente admiração da crítica moderna, George Eliot ainda está pagando, postumamente, o preço pela admiração excessiva que lhe dedicaram os contemporâneos. Leitores modernos, leitores jovens sobretudo, ainda a acham "antiquada". Mas esse preconceito já não impede a apreciação do extraordinário papel que George Eliot desempenhou na evolução histórica do romance inglês. O grande tamanho dos romances eliotianos explica-se pela necessidade de preparar cuidadosamente e tornar compreensível a conclusão trágica de acontecimentos num ambiente cuja descrição exigiu realismo humorístico. É por isso que George Eliot voltou ao realismo do romance inglês do século XVIII; e na época vitoriana, esse realismo, abandonado havia tanto tempo, já foi sentido como novidade, até como novidade audaciosa. Mas George Eliot não era um Fielding feminino. Adotando a técnica da onisciência, sem ceder ao sentimentalismo dickensiano, ela ia mais longe do que o grande humorista na compreensão das possibilidades trágicas da vida humana. O elemento vitoriano na romancista era a forte consciência da responsabilidade moral, resíduo da sua educação religiosa; daí também as reticências com respeito ao problema sexual. O elemento novo, da *new novel*, é que ela evitou toda grandiloquencia sentimental. Com firmeza tanto maior sabia salientar o sentido moral das suas histórias de gente humilde e pouco importante. Nenhum grande romancista da literatura universal é tão modesto, na atitude

literária, como George Eliot. Mas atrás dessa modéstia encontra-se uma curiosidade dramatúrgica e um senso de crítica moral tão forte como no grande poeta intelectualista, em Browning. Apenas George Eliot, menos complicada e menos confusa, compreendeu a incompatibilidade desse moralismo com a religiosidade tradicional da época vitoriana. Daí a preferência que dá aos desfechos trágicos. Estava plantado o problema religioso, sem cuja solução o renascentismo inglês não teria sido capaz de ultrapassar as fronteiras de um esteticismo vago.

A solução demorou muito; e as fases da evolução foram dolorosas. Um poeta como Clough[2264], amigo de Matthew Arnold, nato para evocações musicais e paisagens nórdicas e elaboração artística de metros complicados, perdeu o equilíbrio em dúvidas religiosas, que Tennyson, em *In Memoriam*, conseguira tranquilizar. Mais um passo para a frente foi dado por White[2265], que usou o pseudônimo Mark Rutherford para assinar os seus fortes romances autobiográficos, histórias da libertação religiosa e moral de um puritano da classe-média provinciana. Todos esses "libertadores" ingleses lutam com dificuldades, quase dom-quixotescamente, porque são almas e inteligências bastante complicadas. Mas para dar com coragem o passo decisivo, precisava-se de certa ingenuidade: eis o mérito do romance *Story of an African Farm*, da sul-africana Olivia Schreiner[2266]; o tom feminino e meio pietista dessa obra de libertação de uma escritora-diletante não ocultou o fato central: Olivia Schreiner, descrevendo a luta de uma moça contra as doutrinas religiosas e convenções morais do puritanismo, afirmou claramente o que nos romances de George Eliot ficara reservado à consciência da romancista. O *pendant* da diletante Olivia Schreiner nos círculos da alta inteligência era Mary Ward[2267], cujo *Robert Elsmere*, história das dúvidas religiosas e perda da fé de um teólogo, causou sensação enorme. Como escritora, Mary Ward não é menos diletante do que Olivia Schreiner; e o realismo das suas descrições da sociedade até é mais superficial. Mas Mary Ward dizia coisas das quais a outra nem sabia. Era uma mulher intelectualizada, a sobrinha daquele Matthew Arnold que fora o amigo de Clough. Em torno de Arnold, filho do teólogo liberal Thomas Arnold, fecha-se um ciclo.

Thomas Arnold (1775/1842), "headmaster" e reformador da famosa escola de Rugby, fora um dos maiores pedagogos ingleses, talvez o maior

desde os dias de Colet e Erasmo. Seu filho, Matthew Arnold[2268], também foi um grande mestre, um professor de cultura para uma nação inteira. Em dias mais calmos teria sido um educador seguro; o tempo em que nasceu, angustiou-o de tal maneira que o seu classicismo majestoso nos parece hoje uma tentativa permanente de auto-educação, daquele *self-control* que o pai Thomas Arnold ensinara em Rugby. Matthew Arnold não era um vitoriano completo. O tempo colocou-o entre seu amigo Clough e sua sobrinha Mary Ward; e essa situação é simbólica. Como Clough, Arnold era um espírito de inquietação religiosa; doutro lado, o tio de Mary Ward é o tio-avô de Aldous Huxley e Julian Huxley, da gente mais cosmopolita da Inglaterra, netos do agnóstico Thomas Henry Huxley. O próprio Matthew Arnold estudava em Oxford, parecia destinado a um helenista de estilo mais puro. O seu primeiro ensaio, *On Translating Homer*, já é obra de um grande *scholar* e humanista. Mas não de um humanista ortodoxo. Discute a "questão homérica", lembra Herder; e herderiana é a sua tentativa de ressuscitar uma literatura esquecida: *On the Study of Celtic Literature*. Herderiana é a tentativa de chamar a atenção para literaturas estrangeiras, discutindo a ironia de Heine, o classicismo de Maurice de Guérin, o cepticismo de Renan. Na Inglaterra vitoriana, ilha quase hermeticamente fechada às correntes literárias do continente, era isso trabalho de apóstolo. E Arnold era um apóstolo da civilização. A sua função oficial de inspetor do ensino forneceu-lhe oportunidade para quebrar o isolacionismo inglês, chamar a atenção para as vantagens do ensino superior à maneira europeia, sobretudo na Alemanha. Notou, porém, dois grandes obstáculos da europeização dos ingleses: o utilitarismo econômico, que acreditava poder comprar tudo por dinheiro, tudo, até cultura; e o puritanismo, com o seu moralismo estreito, hostil à beleza. Atacou esses dois inimigos na mais importante, se bem que não melhor, das suas obras, *Culture and Anarchy*.

Demonstrou que a civilização material, por mais próspera que seja, degenera em anarquia espiritual, se não for acompanhada de cultura pessoal. E esta, Arnold não era capaz de encontrá-la na Inglaterra, cuja população lhe parecia dividida em três grupos: "barbarians", "philistines" and "populace". Contra a suficiência inglesa, Arnold pretendeu definir o que é cultura – é esta a pretensão de todos os renascentistas, mesmo quando o seu supremo ideal não é a Renascença mas o modelo da própria Renascença: a

Grécia. O aluno de Rugby e Oxford era discípulo de Goethe: cultura não existe sem a harmonia que se exprime através da beleza grega. Aproveitando-se de uma distinção de Heine, Arnold tomou o partido do "espírito helênico" contra o "espírito hebraico", quer dizer, contra o puritanismo inglês. Mais uma vez lembra a Herder a sua tentativa de demonstrar a beleza literária da Bíblia. Só assim, acreditava, a Bíblia poderia salvar-se numa época de irreligiosidade crescente que acabará admitindo só uma religião: a da arte. O ponto final da atividade de Arnold, filho do teólogo liberal Thomas Arnold, é o ataque ao dogma ortodoxo.

Até aí, Matthew Arnold parece bastante rebelde. Mas não é assim a sua poesia. Não é poeta de primeira ordem, mas poeta sincero. Poeta culto e até poeta erudito. A poesia de Arnold é algo fria, professoral, "excellent scholar's poetry". Mas também dispõe de autênticos acentos líricos, e uma vez em *Requiescat* achou uma das expressões permanentes da poesia inglesa:

> "The vasty hall of Death".

Arnold é tão melancólico como Clough. A luta íntima entre as dúvidas religiosas e a fé nos valores espirituais, entre o cosmopolitismo estético e a respeitabilidade do professor e grande burguês, produziu em Arnold uma espécie de "mal du siècle", muito típico nos melhores entre os vitorianos. Em Arnold havia fortes resíduos românticos: o admirador de Wordsworth também era leitor infatigável de Sénancour. Os maiores documentos do romantismo arnoldiano são dois poemas da angústia: "Dover Beach" e "The Scholar-Gypsy". Angústia do intelectual perante a visão de tempestades terríveis –

> "... confused alarms of struggle and flight,
> Where ignorant armies clash by night." –;

mas a inquietação espiritual do *scholar-gypsy* calma-se na atmosfera humanista de Oxford. A última impressão que a poesia de Arnold sugere é

harmonia perfeita entre o sentimento romântico e a forma clássica. Na poesia como na atitude em face da religião, Arnold é parnasiano; um crítico francês lembrou-se, a seu respeito, de Leconte de Lisle. O espírito vitoriano de Arnold não chega, porém, aos extremos da cultura meramente formal e do anticristianismo. Acredita na arte como um cristão em Deus, mas com a severidade de um puritano. Arnold é, em primeira linha, um grande moralista. Julgava-se "grego"; mas era muito "hebraico". Um apóstolo entre infiéis que pretendeu converter, iluminar. O filho de Thomas Arnold também foi um educador.

A primeira lição de Arnold que os intelectuais ingleses escutaram foi o esteticismo cosmopolita; aceitaram-na com o mesmo fervor religioso com o qual Carlyle tinha abraçado a harmonia moral da Idade Média. Para transformar o evangelho medievalista de Carlyle em evangelho renascentista dos pré-rafaelitas, as condições estavam dadas: no esteticismo de Keats, na italianofilia de Shelley e Landor e de toda a burguesia culta da Inglaterra, procurando o paraíso italiano para fugir da atmosfera de fumaça das fábricas inglesas.

"Open my heart and you will see
Graved inside of it, "Italy",

cantou Browning, e o pintor Edward Burne-Jones comentou: "Meu corpo está passando pela neblina das ruas de Londres, mas o meu espírito está em Florença." Burne-Jones, junto com os pintores William Holman Hunt e John Everett Millais, fundara a *Pre-Raphaelitic Brotherhood*, associação de monges da arte, dedicados ao culto da beleza italiana, sobretudo do Quattrocento, "antes de Rafael"; da arte de Fra Angelico, Perugino e Botticelli, que o crítico Ruskin lhes interpretou. Porque só naqueles pintores "ingênuos" ainda havia a pureza moral, condição de suprema beleza física, que merecia o culto quase religioso. O movimento pré-rafaelita[2269] contava entre os seus adeptos muitos pintores e alguns poetas. Na história literária, esse movimento artístico entra como influência difusa, presente na poesia de Browning e de muitos poetastros que desacreditaram, depois, o pré-

rafaelitismo como evasionismo superficial e insincero, “romantismo de ricos” (Meredith). Mas houve, entre tantos pintores e poetas evasionistas, um pintor-poeta autêntico; talvez porque foi, entre tantos italianizantes, o único italiano autêntico: Dante Gabriel Rossetti.

Rossetti[2270], filho de um patriota italiano, protestante e poeta, exilado na Inglaterra, era artista nato; a sua condição contribuiu para entranhá-lo, cada vez mais, no sonho de um renascimento de Florença em meio da neblina de Londres. O pré-rafaelitismo, artifício para os outros, era o seu clima natural; mas prejudicou antes o seu talento. Sem ser um pintor de primeira ordem, teria bastante força para fazer ilustrações muito poéticas para edições de Dante e Petrarca; em vez disso, elaborou essas ilustrações como grandes quadros, simbólicos, sensuais, enfim fantasias históricas ao gosto da época. Em compensação, contribuiu para a poesia inglesa um realismo pictórico, até então desconhecido; o mundo de Dante e Beatrice parecia revelar-se logo nos primeiros versos da *Blessed Damozel*:

“The blessed Damozel leaned out
From the golden bar of Heaven;
Her eyes were deeper than the depth
Of waters stilled at even;
She had three lilies in her hand,
And the stars in her hair were seven.”

A força sugestiva dessas imagens é “moderna”: não tem nada que ver com o simbolismo intelectualista da *Vita Nuova*, que Rossetti traduziu magistralmente. Simbolismo forçado é o único defeito, ocorrendo casualmente, dos sonetos do *House of Life*, que estão entre os mais belos de uma literatura que possui os de Shakespeare, Donne, Milton, Wordsworth e Keats. O simbolismo de Rossetti parece destinado a esconder, antes do que a revelar, a sua doutrina da união mística entre as almas e os corpos, doutrina “carnal”, altamente escandalosa aos críticos vitorianos. E a sensualidade de Rossetti foi bastante mórbida. Colocou o manuscrito ainda inédito da *House of Life* no caixão de sua mulher, Elizabeth Eleanor Siddal;

sete anos depois, mandou exumar o corpo da amada para poder publicar a obra. Parece um conto fantástico de Poe, ou uma loucura sentimenal de poeta "noturno" do tempo de Young. E ninguém definiu melhor do que o próprio Rossetti essa morbidez poética:

> "Under the arch of life, where love and death,
> Terror and mystery, guard her shrine, I saw
> Beauty enthroned…"

Nisso não há nada de Renascença, nem de italiano. Rossetti descende do esteticismo de Keats e Poe; foi capaz de redescobrir Blake e antecipar o Simbolismo. A sua poesia já revela todo o encanto musical e vago dos simbolistas célticos, cumprindo uma profecia do crítico Arnold. Como este, mas com franqueza maior, é Rossetti uma natureza romântica, quebrada pelo vitorianismo ("The lost days of my life until today..."). A perfeição de Rossetti é menos poética, do que artística; e foi artística demais para o seu tempo. Os pré-rafaelitas, espíritos e corpos pálidos, não aguentaram tanta intensidade, fosse mesmo mórbida.

Por mais paradoxal que pareça, o pré-rafaelitismo não é a contradição e sim o último refúgio do vitorianismo: o seu disfarce esteticista, a fuga da responsabilidade. Reagiram, então, as duas forças que estavam reunidas no mestre Arnold: o moralismo e o racionalismo antirromântico. Daí as duas verdadeiras oposições que pretenderam "limpar" a civilização da burguesia inglesa: a de Ruskin e Morris; e a de Meredith e Butler.

Ruskin[2271] não é o mesmo para os europeus continentais e para os ingleses. No continente, sobretudo na França, foi entendido como um dos maiores estetas do século XIX; como o prosador insuperável que tinha descrito, nos *Modern Painters*, os quadros de Turner, de tal modo que o leitor acredita vê-los; que tinha reconstruído, em palavras, nas *Seven Lamps of Architecture*, as catedrais da Idade Média; e em cujos *Stones of Venice* se respira a escuridão mística do interior da basílica de São Marco. Nesse sentido foi Ruskin uma grande influência na França de Mallarmé, Barrès e Proust. Aos ingleses, Ruskin parecia, antes, um iconoclasta, querendo

colocar a arte acima dos lucros e destruir a sociedade moderna em favor de sonhos utópicos; é o homem da eloquencia torrencial e confusa de *Unto this Last* e de *Fors clavigera*. Parte da confusão é culpa do próprio Ruskin, espírito pouco claro, mais orador do que pensador, confundindo problemas da arte e problemas da vida, valores estéticos e valores morais. Apesar disso, existe na sua evolução uma lógica quase rigorosa. Arnold tinha exigido uma nova civilização, sem definir-lhe o conteúdo. Ruskin indicou aos pré-rafaelitas o caminho da Itália. Mas fez logo uma restrição: não é a Renascença do século XVI, arte independente da vida, nem sequer a Renascença do século XV, mas sim a arte gótica, expressão existencial da vida dos artistas. Daí os ataques contra os pintores classicistas, como Poussin e Claude Lorrain, nos *Modern Painters*; daí os ataques contra a arte mentirosa, de fachada, da alta Renascença, nos *Stones of Venic*e. Ruskin chega a reconhecer o mal, a mentira, na própria consciência artística que visa a fins fora das necessidades vitais do homem. Opõe ao artista o artesão, que serve em vez de dominar. Ruskin apresenta uma doutrina coerente de fé, sacrifício e obediência, nas *Seven Lamps of Architecture*: o elogio entusiasmado do estilo gótico. Isso parece, à primeira vista, muito vitoriano. A época vitoriana gostava imensamente do gótico, construindo nesse estilo o novo Parlamento e inúmeras prefeituras e estações de estrada de ferro, até a de Calcutá. Ruskin, artista nato e puritano até a raiz dos cabelos, reconheceu a mentira neogótica. Responsabilizou justamente o técnico que não é um artesão, servindo a Deus, mas um criado do mamonismo. A conclusão lógica desse medievalismo antiburguês à maneira de Carlyle – a filiação era consciente – é o ataque ao mundo moderno, quer dizer, à organização social que impede a verdadeira expressão artística. A arte, conforme Ruskin, está intimamente ligada à vida; exprime mesmo a estrutura social da época. Nessa ideia revela-se Ruskin como contemporâneo de Marx, em cuja vizinhança – as casas estavam separadas por poucos quarteirões – foram escritos livros como *Munera Pulveris*, *Sesame and Lilies*, *The Crown of Wild Olive*, ataques terríveis ao liberalismo econômico; contra a liberdade de economia, para salvar a liberdade da arte. Sobretudo *Unto this Last*, panfleto poderoso contra o individualismo capitalista, contra o coletivismo escravizador da máquina, em favor de um socialismo espiritualista.

Ruskin exerceu influência enorme; mas não aquela que desejara. Despertou em inúmeros corações a fome da beleza, mas não converteu nenhum capitalista ao cristianismo e nenhum operário ao artesanato gótico. O seu medievalismo era impotente, porque um medievalismo sem fé dogmática é meramente estético. Também era estético o "socialismo" de Ruskin, socialismo idílico e romântico dum descendente de Wordsworth. Com efeito, a influência de Ruskin na Inglaterra acabou com o pré-rafaelismo que ele mesmo criara; mas não o substituiu por doutrina social coerente. Não era possível resolver os problemas sociais por meio de aulas de pintura e de história das artes plásticas. Mas à pintura deu Ruskin uma nova base, uma doutrina social. À pintura e a todas as expressões artísticas; então a arte – não é um caso isolado – repercutiu na vida, produzindo uma nova maneira de agir.

William Morris[2272] vive na história inglesa como uma das figuras mais singulares e mais poderosas do século XIX. Mas a sua personalidade está mais viva do que a sua obra. Os seus grandes poemas narrativos, coleções enormes de imagens fantásticas, já não encontram leitores; as suas realizações nas artes gráficas e decorativas pertencem a um gosto já antiquado; o seu socialismo era militante, mas utópico.

A injustiça contra o poeta Morris é grande, embora pareça irremediável. Não é um artista tão perfeito como Rossetti, mas dotado de poder muito maior de imaginação, um verdadeiro visionário de imagens. Não eram imagens originais, isso é verdade, mas originalidade poética é rara no século XIX inteiro; e, afinal, toda a literatura, desde o Barroco ou já desde a Renascença, viveu de imagens emprestadas. Morris, que não era italiano e sim um inglês típico, preferiu ao "Trecento" italiano o "Trecento" inglês; em vez de Dante, escolheu Chaucer como modelo, romantizando-o ao gosto do século XIX, tratando-lhe os assuntos como se fossem de Spenser. A fórmula "Chaucer-Spenser" forneceu-lhe a possibilidade de transformar os temas medievais pelo romantismo pré-rafaelita, sejam temas da lenda céltica (*Defense of Guenevere*), sejam temas nórdicos (*Sigurd the Volsung*). Em Chaucer (e em Froissart), Morris aprendeu o requinte da sua arte poética: tratar assuntos da Antiguidade grega como se fossem romances de cavalaria medievais. A Idade Média fizera assim, com toda ingenuidade, os seus romances de Troia e de Alexandre, o Grande; Morris escreveu assim,

com arte consumada, sua obra capital, o *Earthly Paradise*, em que se enquadram 12 novelas de assunto grego e 12 novelas de assunto nórdico ou normando, sempre no mesmo estilo medieval. É arte que lembra as maravilhosas tapeçarias medievais do museu do Hotel Cluny, mas também as decorações suntuosas, de gosto pouco certo, das casas grande-burguesas de 1880. Morris, como poeta, colocou-se, de propósito, fora da realidade industrial e comercial da Inglaterra moderna; evasionismo que devia degradar a arte a mero enfeite sem função vital. Morris estava consciente desse perigo. Explicou-se na famosa "Apology" do *Earthly Paradise*, poesia que merece comentário como uma das produções poéticas mais significativas, mais reveladoras, do século inteiro. Morris começa confessando a impotência vital da sua arte.

"Of Heaven or Hell I have no power to sing,
I cannot ease the burden of your fears,
Or make quick-coming death a little thing,
Or bring again the pleasure of past years,
Nor for my words shall ye forget your tears,
Or hope again for aught that I can say,
The idle singer of an empty day."

Depois dessa declaração de falência do pós-romantismo vitoriano, tennysoniano, Morris explica numa comparação extraordinariamente bela o fim do seu poema e do medievalismo-renascentista dos pré-rafaelitas:

"Folk say, a wizard to a northern king
At Christmas-tide such wondrous things did show,
That through one window men beheld the spring,
And through another saw the summer glow,
And through a third the fruited vines a-row,
While still, unheard, but in its wonted way,
Piped the drear wind of that December day.

So with this Earthly Paradise it is…”, –

arte de lanterna mágica, criando “a shadowy isle of bliss” no meio do Oceano nórdico, frio e terrível,

“Whose ravening monsters mighty men shall slay,
Not the poor singer of an empty day.”

A grandeza de Morris reside na sua coerência, superior à de Ruskin. Tirou as conclusões, enfrentando a realidade. Venceu o vazio, o “empty day”, realizando com as mãos, literalmente, aquelas imagens mágicas. Criou, como sócio e diretor artístico de uma fábrica de móveis e tapeçarias, a nova arte decorativa que devia dominar o fim do século; fundou a Kelmscott Press, publicando edições maravilhosas de livros de poesia antigos e modernos, uma nova arte gráfica, de repercussões até hoje. E enfim, o autor da utopia *News from Nowhere* resolveu alistar-se entre os “mighty men”, combatendo os “ravening monsters”: em 1881, tornou-se membro da Social Democratic Federation, do partido socialista ao qual pertenceu a atividade dos últimos anos de sua vida: para construir a nova Jerusalém do socialismo “in England’s green and pleasant land”.

O preço que tinha de ser pago por isso foi a destruição do “compromisso vitoriano”, ao qual os semipuritanos Arnold e Ruskin ficaram ligados, ao passo que Morris se tornou socialista. A grande burguesia, mesmo na sua parte mais culta, não podia acompanhar esse passo que lhe destruiria os fundamentos econômicos da existência. Justamente os grandes intelectuais, como as famílias Arnold e Huxley, preferiram a atitude, de menor responsabilidade, da aristocracia do século XVIII: deixar de lado as questões sociais e reservar-se os privilégios do livre-pensamento – e de algumas outras liberdades menos puritanas. Figura típica é o grande *scholar* Leslie Stephen[2273], estudioso dos *free-thinkers* deístas do século XVIII, defensor de um agnosticismo não materialista contra as reivindicações teológicas de

Newman; um Swift sem amargura nem misantropia, o precursor do antivitoriano Lytton Strachey.

Da mesma família de espíritos foi Meredith[2274], anticristão decidido, darwinista sem conclusões materialistas e, nesse pormenor, ainda um vitoriano, algo confuso, incapaz de expressão direta. Um dito muito conhecido afirma que "Meredith não escreveu em inglês, e sim em meredith". Mas é justamente isso o que negam os últimos críticos e reabilitadores do romancista, elogiando-lhe a imperecível frescura juvenil do estilo, sobretudo nas descrições da Natureza. Meredith é o "poet's novelist". E é mesmo poeta. Na poesia de *Modern Love* e *Poems and Lyrics of the Joy of Earth* – os títulos são significativos – conseguiu um estilo direto, vigoroso, lembrando a Wordsworth, mas professando doutrinas opostas: um panteísmo pagão, antipuritano, alegre e intenso, sem o verbalismo de Swinburne nem a morbidez de Rossetti. Opôs desmentido vigoroso ao pessimismo do seu amigo Hardy: ao passo que Hardy viu nas mulheres as vítimas do determinismo biológico, Meredith as considerava como as últimas criaturas instintivas, filhas de Pan. A sua famosa frase – "Woman will be the last thing civilised by man" – não é de desprezo e sim de esperança. Meredith tirou na literatura as consequências que George Eliot só ousara tirar na vida.

Meredith revela alguns pontos de contato com George Eliot e até com George Sand. Meredith acredita reconhecer a identidade de sentimentalismo erótico e egoísmo estreito. "Sentimentalismo quer o prazer sem as consequências": esse egoísmo é o grande inimigo contra o qual Meredith luta. Seu esforço de desiludir os sentimentalismos românticos lembra a Flaubert. Bem flaubertiano é o primeiro grande romance de Meredith, e conforme a opinião de muitos o melhor: *The Ordeal of Richard Feverel*, história de um moço, estragado por uma educação puritana, apaixonando-se sentimentalmente pela primeira jovem que encontra, e acabando desiludido. "As mulheres são o nosso ordálio." Assim se inicia a longa série dos romances-comédias de Meredith, passando-se, todos eles, na alta sociedade – "upper middle class" e aristocracia – que vive de terras e renda, divertindo-se com golfe, críquete e arte pré-rafaelítica, fazendo e desfazendo casamentos, disputando eleições para a Casa dos Comuns; conversam muito e falam por aforismos espirituosos que são o meio preferido de expressão de George Meredith: assim, *Evan Harrington*, *Sandra Belloni*,

The Adventures of Harry Richmond. Um título como *Lord Ormont and His Aminta* é simbólico: são "romances pastoris" da sociedade vitoriana, mas sem falsas ilusões. Em *Diana of the Crossways* chega a certa crueldade da observação; e flaubertiano, mais uma vez, é o maior dos seus romances, *The Egoist*, o desmascaramento completo do "herói" eterno de Meredith.

Todos esses romances são notáveis; dão ao leitor a impressão de pertencer, durante as horas da leitura, àquela sociedade brilhante e exclusiva. As comédias de Wilde dão a mesma impressão; mas facilitam a entrada. Meredith, não. O seu senso social não é bem desenvolvido. Em *Beauchamp's Career* zombou dos políticos radicais, e *The Tragic Comedians* é um panfleto contra Lassalle; radicalismo e socialismo também seriam sentimentalismos. É uma concessão ao espírito vitoriano. Em relação com isso está a pouca habilidade estilística do prosador Meredith, pelo menos nas análises psicológicas; tudo o que diz é complicado, talvez por relutância de dizê-lo diretamente. O flaubertianismo moderado de Meredith evita os desfechos trágicos, enquanto for possível; evita o *chocking*. Evita a sátira direta, ficando no humorismo satírico. Tem mais de Sterne do que de Swift. O humorismo – definido como "luz oblíqua", no admirável ensaio *The Idea of Comedy and the Uses of the Comic Spirit* – é a grande arma de Meredith contra egoísmo e sentimentalismo. É o espírito da comédia como força social. Mas é comédia, ligada aos costumes de determinada classe e época, por isso condenada a envelhecer; e os romances de Meredith já envelheceram muito.

O humorismo desempenhou papel bastante grande no trabalho de minar o espírito vitoriano. A revista humorística *Punch* fez contribuições notáveis para esse fim. Críticos modernos chamaram a atenção para o fato de que William Schwenk Gilbert[2275], autor de libretos de operetas burlescas como *The Pirates of Penzance* e *The Gondoliers* para o compositor Sullivan, antecipou boa parte da sátira antiaristocrática e antiesnobística de Shaw. "I don't think much of my profession", diz o pirata de Gilbert, "but contrasted with respectability it is comparatively honest". O mais engenhoso e o mais encoberto desses humoristas foi "Lewis Carroll"[2276], cujas *Alice's Adventures in Wonderland* continuam sendo a delícia de todas as crianças de raça anglo-saxônica; mas não só das crianças. O autor, Charles L. Dodgson, era um erudito professor de matemática, não gostando de confessar a

paternidade daqueles divertimentos em literatura infantil. *Alice in Wonderland* fez uma carreira espantosa e abre perspectivas extraordinárias. No seu uso de combinações engraçadas e deliberadamente absurdas de palavras, os "portmanteau words", que revelam então sentido inesperadamente simbólico, descobriu a crítica moderna o processo estilístico de Joyce, em *Ulysses* e *Finnegan's Wake*; a intenção de zombar da linguagem científica e técnica, talvez fosse isso o que o cientista Dodgson gostasse de ocultar. Sua obra fez carreira oposta à de *Gulliver's Travels*: a grande sátira de Swift transformou-se em livro infantil, e o livro infantil de Carroll passa hoje por clássico da língua e precursor da literatura "absurda" do século XX, cheio de mistérios que só a psicanálise sabe revelar. E aquilo a que Dodgson só aludiu, disse-o francamente Butler.

Samuel Butler[2277] é o *enfant terrible* da literatura vitoriana. Enquanto a teologia liberal lutava pela liberdade da exegese bíblica, chegou Butler a ressuscitar uma hipótese de certos *free-thinkers* do século XVIII, afirmando que Cristo não morreu realmente na cruz, sendo a ressurreição um erro ou uma fraude das testemunhas. Enquanto os pré-rafaelitas se entusiasmavam por Florença e Veneza, afirmou Butler ter descoberto maravilhas da arte numa província tão pouco visitada como o Piemonte. Os shakespeariólogos tinham que indignar-se com a sua hipótese sobre o sentido secreto dos sonetos, e os filólogos com as suas teorias sobre a origem da *Odisseia*. Enfim, Butler ousou o incrível: atacou o santuário científico dos vitorianos, o darwinismo, exigindo uma finalidade espiritual da evolução biológica, uma futura super-raça, livre dos antigos preconceitos e capaz de começar uma nova era da humanidade.

No diletantismo científico de Butler existe muita coisa séria, como por exemplo a descoberta da arte barroca no Piemonte; diletantes e autodidatas, livres dos preconceitos dos especialistas, têm sempre sorte assim. Mas há, em Butler, uma grande porção de *blague*. E, enfim, muita sátira mordaz contra a mistura vitoriana de progresso racionalista-utilitarista e puritanismo suficiente. Não é mero acaso a identidade de nomes entre Samuel Butler, o autor de *Erewhon*, e Samuel Butler, o autor de *Hudibras*. "Erewhon" é o anagrama de "Nowhere"; mas não daquele "Nowhere" do qual o socialista Morris trouxe notícias de Utopia. O "Nowhere" de Butler é a Inglaterra vitoriana caricaturada: tudo o que existe na Inglaterra da Rainha

Vitória é exagerado e levado a extremas consequências, absurdas: como o culto da máquina. Mas nem tudo é absurdo em Erewhon; algumas coisas que lá existem antecipam o socialismo de Shaw e o imoralismo de Nietzsche.

No fim de sua longa vida de estudioso e criador de ovelhas na Nova Zelândia, Butler voltou a fazer uma visita em Erewhon. Mas *Erewhon Revisited* apresentou-se diferente, corrompido por uma religião falsa, que é uma caricatura maliciosa do cristianismo. Butler, teólogo apostasiado, fora discípulo de Voltaire; na velhice, a sátira anticristã tornou-se ódio de um misantropo isolado, de um pessimista exilado da sociedade como Swift. Butler é o mais radical dos antivitorianos. Tentou destruir o vitorianismo pelo menos em si mesmo; mas com sucesso duvidoso. A emigração para a Nova Zelândia não dera o resultado de livrar-se do vitorianismo. Butler estava perseguido pelo fantasma do puritanismo e, enfim, resolveu eliminá-lo no seu berço, na família inglesa. *The Way of all Flesh* representa essa tentativa de destruição: emprego do instrumento novelístico de Thackeray para a desmoralização de um ambiente que Butler conheceu tão bem que o romance tomou feição autobiográfica, enchendo-se de vida e vigor inéditos. *The Way of all Flesh* seria só um grande documento psicológico, se não o tivesse inspirado a fé idealista que Butler depositara nos seus inesgotáveis *Notebooks*: fé num fim ideal da evolução biológica, espécie de lamarckismo espiritualista; mística sem Deus. Butler não conseguira libertar-se de todo da teologia. Ficou teólogo até na sua sátira antiteológica, que o coloca ao lado de tantos teólogos maledicentes, como Erasmo, Rabelais, Swift, Sterne e o abbé Jérôme Coignard, de Anatole France.

Butler exerceu influência considerável no século XX. Bernard Shaw descobriu o esquecido, explorando-lhe largamente os paradoxos provocadores; Wells tomou-lhe emprestados vários humorismos e propostas utópicas; Arnold Bennett ficou impressionado com o quadro cinzento da vida familiar inglesa; Gide fortaleceu na leitura de Butler a sua versão de adolescente permanente contra as leis morais da família; D. H. Lawrence continuou com radicalismo maior na linha do sexualismo espiritualizado. Só hoje, tendo desaparecido na própria Inglaterra os últimos vestígios do puritanismo, *The Way of all Flesh* começa a envelhecer sensivelmente: como documento pessoal e como "period piece". Agora já se pode melhor

situar, historicamente, o livro: pertence às primeiras décadas do século XX, embora escrito no século XIX. Butler, o lutador destemido, tinha tido a coragem de atacar abertamente a mais fundamental das instituições puritanas. *The Way of All Flesh* só foi publicado como obra póstuma, no começo do século XX, colocando-se, deste modo, fora do seu tempo e dando a impressão de que Butler tivesse sido um fenômeno isolado na sua época. Contudo, não é tanto assim. Há contemporâneos autênticos de Butler – Melville, Multatuli, de Coster; e todos eles, mesmo fora da Inglaterra, pagaram mais caro do que ele a indepenência do espírito.

O mais estranho entre esses "contemporâneos" de Butler é o americano Melville[2278]. Tinha escrito alguns bons romances da vida marítima, *Reburn, White Jacket*, para cair depois em esquecimento completo, sobrevivendo quase 40 anos à sua atividade literária; a pausa corresponde à grande distância, na obra de Butler, entre *Erewhon* e *Erewhon Revisited*. Por volta de 1920, quando Butler já estava glorioso, também redescobriram Melville. Conservaram-se-lhe sempre fiéis alguns leitores românticos, gostando da sua obra como documento do tempo em que os veleiros americanos navegavam pelo Pacífico, antes de a guerra civil acabar com a marinha mercante dos Estados Unidos. Agora descobriu-se nesse romântico "atrasado" um grande poeta épico e nas aventuras do capitão Ahab contra a baleia, em *Moby Dick*, a epopeia do espírito de aventura americano. Mas a descoberta ia mais longe. Não foi voluntariamente que Melville interrompera as atividades literárias. A sua vida foi quebrada pelo escândalo provocado pelo seu romance *Pierre*, confissão de um amor incestuoso. Agora estava aberto o caminho da interpretação psicanalítica. *Moby Dick* seria o monstro, surgindo do subconsciente de um puritano, revoltado contra o ambiente que Hawthorne descrevera. Melville seria um caso de "pessimismo por frustração".

Com isso estão bem definidos os motivos psicológicos da arte de Melville; mas só os motivos e não os resultados. Melville não é apenas um "caso". De cada um dos seus motivos de revolta contra o calvinismo novo-inglês encontra-se um paralelo em Butler. Numerosas alusões nos seus romances demonstram a sua curiosidade e vastos conhecimentos filosóficos e literários, sobretudo da literatura elisabetana e da romântica. Melville é – o que Butler não era – artista. Prova disso é a veemência lírica do seu estilo,

absolutamente pessoal, estilo capaz de maravilhas extraodinárias da arte de narrar, como na novela "Benito Cereno", nos *Piazza Tales*. Parece um *thriller* de elaboração artística. Mas a ambição dessa arte era muito grande. Melville pensava, por um momento, ser o Shakespeare do romance americano, um Shakespeare romântico visto através de Poe, parecendo-se com John Ford, o dramaturgo do incesto, e com John Webster, o dramaturgo da decomposição moral. Com as peças jacobeias parece-se *Moby Dick*, obra antivitoriana porque a vitória cabe, no desfecho, ao espírito do Mal. O romantismo de Melville, alimentado por motivos subconscientes, por assim dizer "impuros", não é, porém, autêntico, assim como o seu pessimismo só é reação contra o rousseauanismo inicial dos idílios no Pacífico, *Typee* e *Omoo*. As intenções são das mais sérias. As ambições são grandiosas, desmesuradas. Também foi desmesurado seu sucesso póstumo, devido, em parte considerável, ao interesse psicológico do seu "caso" e ao desejo dos norte-americanos de possuir um grande poeta épico. Quase sempre em Melville, a realização fica atrás da intenção; menos, talvez, nas novelas curtas e em *Billy Budd*, baseado em experiência trágica. Melville não se realiza completamente quando não se baseia em experiências vividas. "Subconsciente" disso, procurava apoiar-se numa documentação quase de naturalista; *Moby Dick* é um manual da pesca das baleias. Isso aproxima-o de Zola e, mais, de Multatuli. Como este, era um romântico ao qual as circunstâncias exteriores e interiores impuseram o realismo. Dessa contradição nasceu, nos dois casos, uma atitude semelhante à de Butler: a atitude satírica. Em Butler e Multatuli, a sátira é de natureza social. Em Melville, ao qual devemos um romance satírico contra o charlatanismo na vida americana, *The Confidence-Man*, também existem motivos sociais da arte, expressão da transição da vida americana para a racionalização capitalista; daí a nostalgia do "tempo dos veleiros". Mas ele era artista. Os motivos sociais perderam-se, como em Swift, numa grande visão – dir-se-ia, visão de místico – da existência humana: de *Typee*, idílio entre antropófagos – até *Moby Dick*, epopeia dos esforços inúteis da humanidade contra as forças da Natureza talvez a primeira obra de literatura universal em que no centro dos acontecimentos não está colocado o homem, mas a realidade objetiva das forças extra-humanas do mar, do Destino como peso material. Contra esse inimigo só vale a atitude cervantina. Assim, em "Benito Cereno", a atitude

do capitão, parecendo louco mas agindo assim porque age como prisioneiro de piratas, é um símbolo da escravização do homem pelo destino: expressão simbólica do dogma puritano da predestinação, e alusão ao "way of all flesh".

Casos ideologicamente parecidos são os de dois escritores dos Países-Baixos, menos conhecidos, de modo que, até agora, não se tentou a aproximação: Multatuli, na Holanda, e Charles de Coster, na Bélgica. Multatuli[2279], quer dizer "sofri muito", é pseudônimo que Eduard Douwes Dekker adotou por motivos justificados.

Romantismo ou ambição, ou antes ambição romântica levou-o para as Índias Holandesas onde esperava encontrar um idílio rousseauano; e encontrou a exploração implacável dos servos javaneses pela aliança vergonhosa do governo colonial com os régulos indígenas. O conflito de Dekker, quando "residente", isto é, governador do distrito de Lebak, com os seus superiores foi violento; levou à sua destituição, à volta forçada para Europa; e desse choque entre romantismo e realidade nasceu o maior romance da literatura holandesa, *Max Havelaar*. A forma é paródia de muitos romances históricos do romantismo, apresentados como transcrições de manuscritos antigos. Batavus Droogstoppel, comerciante no ramo de café em Amsterdam, encarnação do espírito mercantil e hipócrita dos holandeses, encontra por acaso o manuscrito em que Max Havelaar, residente demitido de um distrito nas Índias Holandesas, conta a história das suas experiências na colônia. Droogstoppel está curioso de saber pormenores sobre produção e comércio do café; e encontra, em vez dessas informações, uma acusação violenta contra a sua estirpe e contra si mesmo. *Max Havelaar* é, antes do que um romance, uma coleção de documentos, interrompidos por episódios inventados, dos quais o mais famoso, a história de Saidjah e Adinda, reúne os elementos principais da arte de Dekker. Em primeira linha, o romantismo: amor rousseauano da natureza tropical, sentimentalismo rousseauano também na apresentação dos amantes, separados pela brutalidade dos governantes e exploradores, e um humorismo alusivo à maneira de Dickens na caracterização maliciosa da hipocrisia holandesa, que se aproveita do suor dos servos, sufoca em sangue e as suas rebeliões, e dá graças a Deus "que lutou mais uma vez ao lado dos exércitos cristãos". Eis já o segundo elemento, a eloquencia de um grande propagandista das ideias humanitárias,

eloquencia de fervor oriental, como convinha ao assunto; Multatuli foi um dos maiores oradores-pensadores-estilistas do século XIX e o renovador da prosa holandesa. Ao assunto também convém o terceiro elemento, oposto aos dois outros: os episódios, como a história comovente e revoltante de Saidjah e Adinda e tantos outros, baseiam-se em documentação minuciosa, apresentada pela transcrição de processos oficiais do governo colonial; toda a história de Max Havelaar é, afinal, uma autobiografia, tão bem documentada do que um romance de Zola. A esse método naturalista ligam-se o sucesso imediato e a importância histórica da obra: é o primeiro romance colonial em que as tendências sociais importam mais do que os encantos do exotismo. Foi mais a documentação irrefutável do que a tendência que sacudiu as consciências na Holanda; o resultado foi uma reforma completa da administração colonial, ao passo que o "culpado" dessa reforma, Dekker, se transformou em Multatuli, atacado por todos como caluniador e inimigo da pátria, caçado de lugar para lugar, vivendo em miséria perpétua e terminando a vida no exílio.

Eis a segunda fase na vida e obra de Multatuli: a sua revolta integral contra todas as convenções sociais, o abandono da mulher e o "casamento livre" com outra, os ataques furiosos, nas *Minnebrieven* e *Ideën*, contra toda autoridade política e social e contra o cristianismo, a defesa do amor livre e do anarquismo; e todo esse furor romântico indignado exprime-se em *Ideias*, isto é, coleções de contos, parábolas, aforismos, crônicas jornalísticas sobre atualidades do dia, interpretadas como a documentação de um naturalista-idealista. "Sou um Don Quixonte ou um santo?", perguntou o próprio Dekker. Foi Don Quixote do romantismo e santo do radicalismo naturalista. Sua influência moral, como germe subversivo de um idealismo revolucionário, ainda não acabou na Holanda de hoje, meio puritana, meio socialista.

Multatuli é um radical dos anos de 1860, numa época de radicalismos agitados e na qual o radicalismo obteve muitos triunfos. As ideias radicais de Multatuli também triunfaram, num setor limitado: na administração das colônias. Mas ele mesmo não foi reconhecido, tampouco como foram reconhecidos Butler e Melville. Entre eles e o radicalismo está o romantismo inato que não conseguiram afastar das suas almas, e que os desviou da sátira social para o exotismo e o erotismo. Somente na vizinhança desses

radicais *sui generis* se compreende a figura singular de Charles de Coster[2280], tão isolado que o seu nome mal aparece nas histórias da literatura francesa, e que até nas histórias da literatura belga de expressão francesa só lhe cabe um lugar de precursor. Mas a glória dos decadentistas belgas – Maeterlinck, Rodenbach – já empalideceu, e Verhaeren, grande poeta, não voltará à atualidade sem ter passado por discussões difíceis. Charles de Coster, porém, é o maior e o mais original escritor da literatura franco-belga, que, depois de uma interrupção de séculos, com ele ressuscitou. Contudo, não era de origem francesa; era flamengo, e a essência germânica de sua obra impediu até hoje o pleno reconhecimento do seu valor pela crítica francesa, ao passo que a língua que adotou o exclui da literatura flamengo-holandesa. Charles de Coster é o *pendant* de Conscience: este, francês de origem, escolheu a língua flamenga para se tornar passadista romântico; Coster passou-se para o lado francês, fugindo do romantismo nacional, do qual os seus *Contes brabançons* e *Legendes flamandes* ainda dão testemunho. Coster tornou-se escritor francês para revoltar-se contra as convenções literárias, românticas, e as convicções político-religiosas, católicas, da sua gente. Imitando com habilidade extraordinária a língua arcaica de Rabelais, adotou ao mesmo tempo algo do espírito rebelaisiano, da abundância erótica e culinária da França pré-clássica, para evocar a Flandres "pré-católica": o herói do *Ulenspiegel*, personificação lendária do espírito popular belga, é no romance de Coster o herói das guerras contra a opressão espanhola, com marcada tendência anticlerical. É discutível se a reconstrução da época é tão fiel como a da língua. *Ulenspiegel* talvez traduzisse menos o espírito flamengo do século XVI – o tempo já não era o de Walter Scott – do que o espírito belga permanente através de todos os séculos, "le coeur de la mère Flandre", ainda vivo, e sempre vivo no ambiente arcaico e pitoresco das cidades belgas, cujos palácios municipais estão em pé como outrora e cujas ruas ainda ressoam do barulho das mesmas paixões políticas. "*Ulenspiegel* est notre Bible nationale", dizia Camille Lemonnier; e isso se refere igualmente à forma do livro, série de quadros nem sempre coerentes, mas sempre vivos, pitorescos, emocionantes, como quadros de Brueghel ou Metsys – "tous les belges sont des peintres-nés". Charles de Coster foi pintor nato e anarquista nato, e assim, com independência admirável do espírito, morreu na miséria.

Essa aliança entre romantismo e radicalismo, erotismo e anarquismo, continuou em plena época naturalista; porque se trata antes de um estado de espírito do que de uma ideologia ou de um estilo; e nada é mais fácil do que confundir os produtos desses espíritos com a literatura naturalista, no sentido de Zola, ao passo que se trata de expressões de um naturalismo diferente, de um naturismo desenfreado, seja de rebelião sexual, seja de política anarquista. Considerava-se como naturalista o norueguês Hans Jaeger[2281], porque em toda literatura do século XIX não existe expressão mais franca do amor livre do que nos seus romances, literariamente fracos, *Fra Kristiania-bohême* (*Boêmia de Oslo*) e *Syk kjaerlighed* (*Mocidade Doente*). O próprio Jaeger acreditava ser socialista; militava no partido social-democrático norueguês. Só depois do escândalo provocado pelos seus romances, e já meio esquecido, confessou-se anarquista. De valor heurístico é, aliás, a palavra "boêmia" no título do primeiro romance: a própria ideia do amor livre tem origem na boêmia romântica, assim como o propósito de reabilitar a prostituição, como protesto contra as convenções sexuais da burguesia. Talvez uma das últimas expressões dessa ideia seja a *Magdalena*, do checo Machar[2282], novela em versos, em estilo romântico; Machar, poeta satírico à maneira de Heine, adotou a distinção de Heine e Arnold entre espírito helênico e espírito hebraico para justificar a sua atitude rebelde, ele, anticlerical como Charles de Coster, socialista e nacionalista checo ao mesmo tempo; acabou como versificador patriótico, poeta oficial da República Checo-Eslovaca.

O afrouxamento das convenções sexuais é um dos objetivos mais importantes dos radicais, para minar a burguesia; e tem as raízes no espírito antiburguês da boêmia romântica, da *Lucinde*, de Friedrich Schlegel; até às *Fleurs du Mal*, de Baudelaire – a diferença dos valores literários não importa na análise da evolução histórica. A porta de entrada das ideias boêmias para a literatura burguesa é um gênero de valor literário reduzido: o teatro burguês de Paris do Segundo Império. Ainda será preciso apreciar devidamente o papel histórico da peça, cuja representação só parece hoje oportunidade para arranjar um papel brilhante a atrizes vaidosas: *La dame aux camélias*, de Dumas Filho. A árvore genealógica da "pecatriz penitente" e justificada pelos sofrimentos é muito antiga: o historiador dessa ideia lembrar-se-á, além das Madalenas do teatro religioso espanhol, da

Francesca da Rimini, de Dante; e parece mesmo que outra Francesca da Rimini representa o "missing-link" entre Lucinde e Marguerite Gauthier: a heroína da tragédia *Francesca da Rimini*, do romântico italiano Silvio Pellico[2283]; de modo que o patriota sofredor das *Mie prigioni* e cristão resignado da prisão de Spielberg seria o precursor de Dumas Filho e até de Ibsen, criador das Nora e Rebekka West. A evolução realizou-se no palco de Paris, dentro do gênero "drama burguês", que deveu a Scribe a técnica habilíssima e a Augier[2284] a *thèse* burguesa e antirromântica. *La dama aux camélias* de Dumas Filho[2285], filho do famoso romântico, é a antítese das ideias de Augier: este advertiu os pais contra as perigosas aventuras eróticas dos filhos, corrompendo a família francesa; Dumas Filho defendeu a liberdade erótica dos filhos contra as convenções rigorosas da família francesa, das quais a "prostituta virtuosa" se torna a vítima. Há nisso muito de George Sand e da "jeunesse dorée"; e mais da boêmia de Musset do que da de Murger. Assim como Scribe reduzira os acontecimentos históricos, "explicando-os" como complicações de natureza pessoal, assim Dumas Filho, discípulo de Scribe com respeito à técnica dramatúrgica, reduziu os problemas sociais a conflitos entre gerações, conflitos de natureza erótica ou financeira, enfim conflitos menos da sociedade do que da "sociedade" parisiense à qual pertenceu e que o público parisiense e do mundo inteiro admirava com esnobismo ingênuo. A palavra "social", em Dumas Filho, tem o sentido desse termo na crônica social dos jornais. Sempre o dramaturgo se esforçou para dar certo relevo "sociológico" às suas peças: sobretudo os prefácios falam em tom grave de perigos que ameaçam a família francesa, das forças que estão corrompendo a moral da nação – mas as próprias peças, compostas de *causeries* espirituosas e efeitos cênicos retumbantes, desmentem a seriedade daquelas preocupações moralistas e sociológicas, meros recursos para ocultar a frivolidade vazia dos "problemas" e das "soluções". Dumas Filho é um continuador de Scribe; e o teatro parisiense seguiu-lhe os caminhos, acabando na habilidade frívola e divertida de Sardou[2286]. Na evolução das ideias literárias na França, esse teatro deixou de ser um fator decisivo, de modo que desde então a renovação do teatro francês dependia do rompimento completo com a tradição scribiana; rompimento que foi realizado por Becque e pelo "Tréâtre Libre" de Antoine. Mas, fora da França, a técnica dramatúrgica de Scribe, Augier e Dumas

Filho podia servir para acabar com as inatualidades românticas e chamar a atenção do público inadvertido para os problemas da realidade social, apresentados no palco; eis a intervenção da "técnica francesa" na carreira dramatúrgica de Björnson e Ibsen[2287].

O problema da boêmia não podia, por enquanto, ser debatido com seriedade em teatros que dependiam do público burguês. A discussão continuou no romance, ao qual Flaubert tinha conquistado a liberdade de apresentar a corrupção documentada; sobretudo naquela parte da produção novelística que permaneceu à margem do grande mercado parisiense de livros; romances escritos por artistas profissionais para os letrados profissionais. É assim a "novelist's novel" dos irmãos Edmond e Jules de Goncourt[2288], descobrindo ambientes e corrupções desconhecidas e descobrindo a mesma corrupção no ambiente burguês bem conhecido. Desta maneira revelou-se, em *Charles Demailly*, o ambiente dos "hommes de lettres" profissionais; em *Soeur Philomène*, o mundo dos hospitais; em *Rennée Mauperin*, a vida das moças da alta sociedade; em *Germinie Lacerteux*, o mundo das criadas; e em *Manette Salomon*, o dos artistas. O resultado foi desolador: aquela corrupção moral que os burgueses denunciaram na boêmia, é comum a todas as classes, de modo que a "questão da boêmia" se transforma em questão social, no sentido mais amplo da palavra. Também no sentido sociológico: porque, sendo aquela corrupção independente dos níveis da educação e de credos de qualquer espécie, tampouco depende dos indivíduos, que são meros bonecos das convenções e instintos; a corrupção é fruto de todos os ambientes sociais, diferindo só pelos pretextos morais e pelas expressões verbais. Daí resultaram as obrigações do romancista: basear suas obras numa experiência fidedigna, documentada; e apresentar essa documentação sociológica na linguagem do ambiente descrito e com os pormenores característicos do respectivo meio social. Tudo isso já estava desenvolvido ou em germe, em Flaubert; mas este só aplicara o processo a questões de ordem pessoal. "Madame Bovary, c'est moi", dizia Flaubert; mas Madame Bovary, como tipo, e o "bovarysmo", como doença social, são criações da crítica literária que tinha passado pelas lições de Taine e Zola. Os irmãos Goncourt parecem intermediários nessa evolução: depois do realista Flaubert, são eles os primeiros naturalistas.

Essa opinião sobre os irmãos Goncourt, como meros precursores, está hoje tão firmemente enraizada que ninguém, quase, já lhes lê os romances. É uma das mais graves injustiças literárias: não são, decerto, obras-primas permanentes, mas são romances de grande valor e do mais alto interesse. A crítica moderna já tem dito isso. Mas o sucesso do trabalho de reabilitação é duvidoso. Continuam mais lidos os brilhantes estudos dos irmãos Goncourt sobre a arte e a sociedade do Rococó, mas a maior glória literária dos Goncourts é seu *Journal*, vasta crônica social, literária e artística do Segundo Império, um dos grandes documentos da história da civilização francesa. A leitura do *Journal* não revela, nos autores, interesses de sociologia científica; antes são contemporâneos do Parnasse, estetas requintados, preocupadíssimos com sutilezas estilísticas e sintáticas. O moralismo dos Goncourts não é o moralismo político de Taine, nem o moralismo social de Zola, nem sequer o moralismo romântico e, ao mesmo tempo, antirromântico de Flaubert; antes o moralismo sentimental do século XVIII, em que os Goncourts estavam em casa. Continuam a tradição novelística do abbé Prévost, de Laclos, de Restif de la Bretonne. Daí a sua "estética do feio", apresentando os vícios e as perversões, com todas as nuanças, num estilo complicado, altamente impressionista. O moralismo dos Goncourts é o de estetas que sentem a sua existência ameaçada pela decadência da sociedade; assim como os seus precursores do tempo do Rococó, esperam e temem uma catástrofe moral. O seu "rococoísmo" é o equivalente do "renascentismo" alemão nas suas últimas fases; ao mundo parisiense de antes de 1870 apresentam um modelo de civilização autêntica, complemento do seu naturalismo novelístico.

O romance dos Goncourts não teria, talvez, dado como último resultado o naturalismo de Zola, se não sobreviesse a sua preocupação; em 1870, a sociedade decadente do Segundo Império desmoronou. O pessimismo que já precedera à "année terrible" revelou-se como previsão "superestrutural". Uma geração inteira morreu em 1870 – Sainte-Beuve, Mérimée, Jules de Goncourt. Os sobreviventes desesperaram – Renan aconselhou não perturbar a agonia da França. Três soluções eram possíveis e foram encaradas: a reação política, preconizada por Renan na *Réforme intelectuelle et morale*; o abandono de todas as ilusões, voltando-se para os fatos positivos, solução de Comte; e o radicalismo revolucionário – na política o da Commune, na

literatura o de Rimbaud. Todas as três correntes encontram-se em Taine, que é algo como a figura central da literatura francesa da segunda metade do século XIX.

Taine[2289] já é menos lido hoje em dia; daí a necessidade de repetir a afirmação de que é um escritor muito grande. A crítica censurou asperamente o seu estilo retórico, cheio de metáforas; e quase se esqueceu o poder de evocação nas caracterizações da pintura veneziana e holandesa, na explicação de Racine pelo ambiente do "grand siècle", na comparação das Ifigênias de Racine e Goethe. Talvez ainda maior do que essa "beleza de trechos seletos" seja, em Taine, a força construtiva: as obras historiográficas de Renan são coleções de quadros encantadores, acompanhados de reflexões espirituosas; Taine escreveu a epopeia da literatura inglesa, a epopeia da monarquia e da revolução francesas, e foi justamente esse poder de composição que prejudicou o pensador: porque Taine exigiu que as suas obras fossem aceitas como resultados rigorosamente científicos; e isso já não é possível admitir. A *Histoire de la littérature anglaise* é importante para o conhecimento de Taine; como obra científica, ressente-se de lacunas inexplicáveis de informação, além da deformação violenta de certos fatos e personagens para justificar um esquema preconcebido. Acontece o mesmo com a história da Revolução, cuja documentação parece abundante, mas foi cuidadosamente selecionada para chegar a determinadas conclusões políticas; depois dos estudos de Aulard, Mathiez e Soboul, a obra ainda pode ser lida, mas já não consultada. Unamuno não estava longe da verdade quando chamou a Taine "falsificador genial".

Apenas, Taine não pode ser julgado como pesquisador, apesar de uma vida de pesquisas. Essa grande alma não era seca; não conseguia ser meticulosa, exata. O reino de Taine fica em alguma parte entre a ciência e a arte, lá onde Montesquieu acredita ser historiador e Zola acredita ser sociólogo. O positivismo de Taine está tão cheio de "arrière-pensées" artísticas como está cheio de "arrière-pensées" místicas o positivismo de Comte que dera o nome ao programa de abandonar as ilusões metafísicas para estudar só os fatos palpáveis. Taine tornou-se positivista assim como Flaubert se tornou antirromântico; e as duas atitudes revelam mais do que uma analogia. *Les Origines de la France contemporaine* é um romance histórico, tão bem ou tão mal documentado como *Salammbô*, mas com o realismo pessimista de

uma *Éducation sentimentale* dos franceses depois da derrota. Assim como Flaubert, Taine é pessimista, porque ambos não acreditam no resultado definitivo da educação; Flaubert acabou no pan-imbecilismo de *Bouvard et Pécuchet*; e Taine confessou a sua convicção mais íntima: "A proprement parler, l'homme est fou." Dois pessimistas: Flaubert, porque acredita na incurabilidade da natureza humana; Taine, porque acredita na incapacidade do homem de vencer o ambiente, que é o Destino. O romancista preferido de Taine não é Flaubert, e sim Balzac – tê-lo compreendido, contra os preconceitos de Sainte-Beuve, é um dos grandes méritos do crítico Taine. Balzac é, para Taine, mais do que o fundador do romance realista; é o fundador da sociologia. Balzac, como primeiro, compreendeu as relações sociais e descobriu o sangue que circula nos tecidos da sociedade: o dinheiro. E Taine deu um passo mais adiante: substituiu o determinismo econômico, que era a fé não confessada do seu tempo, pelo determinismo mesológico, que será, como naturalismo, a fé dos últimos decênios do século XIX.

A primeira conclusão refere-se à psicologia, agora subordinada ao estudo do ambiente social e das correspondentes reações no terreno psicofísico. O modelo da análise dessas reações e relações já estava em *Le Rouge et Le Noir*; e a descoberta de Stendhal é outro grande feito crítico de Taine. Essa volta à psicologia materialista do século XVIII foi entendida, no século XIX, como altamente revolucionária, destrutiva – assim a censurou Bourget no *Disciple*; e esse equívoco é da maior importância para compreender a interpretação usual de Taine por volta de 1880: como um dos grandes ideólogos do radicalismo. Mas não era tanto assim. Taine, isso é verdade, continuou uma revolução; mas, sendo profundamente hostil ao "romantismo social" e a todo romantismo, continuou uma outra revolução, anterior, a pré-romântica. Taine, como crítico, é o continuador de Herder, ao qual chegou através de Madame de Staël. Assim como Herder, Taine não fala de psicologia individual – já o Shakespeare de Herder é "o tipo da dramaturgia germânica" – e sim de psicologia coletiva. Taine é o contemporâneo de Burckhardt e Gobineau. Em todas as suas caracterizações de almas coletivas, de nações e épocas, através das expressões artísticas, revela-se Taine como representante francês do "renascentismo", para cuja bibliografia contribuiu com duas obras capitais, a *Voyage en Italie* e a

Philosophie de l'Art. Mas não são menos "renascentistas" as suas evocações da civilização grega, da arte holandesa, até – apesar da antipatia íntima – a do "Grand Siècle": são modelos de civilizações completas, apresentadas a uma época de civilização fragmentária, de decadência. Aliás, já Stendhal considerava como decadente a França, quando fugiu para a Itália, país da arte viva e das paixões mais fortes. E outro grande renascentista ocidental, Matthew Arnold, não foi menos pessimista quanto à situação da civilização inglesa. Arnold, como anglo-saxão, acreditava no poder da educação. Taine, embora antijacobino, continuou a acreditar em revoluções. Em Stendhal, mais uma vez, encontrou a fórmula: a "energia". Taine chegou à pretensão de ressuscitar as energias nacionais, anestesiadas pela desilusão antirromântica. Nesta sua última fase, Taine já era antirrevolucionário, quer dizer, hostil à revolução jacobina, mas favorável à contrarrevolução. Intervirá a influência do "Burckhardt francês", Fustel de Coulanges[2290], revelando a influência da religião sobre a "Cidade" antiga. E o naturalismo mesológico de Taine, que parecera tão subversivo, prestar-se-á para fundamento do nacionalismo pseudocatólico, racial e geográfico de Barrès.

Numa interpretação da literatura moderna[2291], Taine é apresentado como continuador legítimo de Lessing, Herder e Madame de Staël, como o *spiritus rector*, dessa literatura moderna; teria feito para o futuro o que Sainte-Beuve fizera com respeito ao passado. A apreciação está certa enquanto se dá conta da natureza das ideias de Taine: não são criações de ficção, nem conceitos científicos, mas símbolos de um reino intermediário entre arte e ciência, o da crítica literária. São "ideias literárias", capazes de interpretações diferentes, todas "justas" e todas "erradas", porque naquele reino não vigora o axioma do terceiro excluído. Pelos princípios do início do século XX, Taine aparecia principalmente como ideólogo da contrarrevolução nacionalista. Aos seus contemporâneos, duas outras interpretações pareciam mais evidentes: aos escritores, a interpretação positivista que levou ao naturalismo de Zola; aos pensadores filosóficos e políticos, a interpretação materialista que enquadrou Taine no movimento do novo radicalismo europeu.

O jovem Zola[2292] viu as ideias de Taine através da fisiologia pessimista de Claude Bernard[2293], que lhe forneceu um fio de orientação psicológica

no caos das relações sociais, perturbadas pela corrupção do Segundo Império e pela derrota. Quer dizer, a influência de Bernard sobre Zola, por maior que fosse, não foi decisiva. A diferença fundamental entre os Goncourts e Zola provém da influência de Taine. Sob essa influência, o jovem romancista modificou os seus projetos de um grande romance flaubertiano que devia passar-se no sul da França; *La Conquête de Plassans*, revelando analogias bastante grandes com *Madame Bovary*, é um fragmento conservado do projeto original[2294]. Depois, Zola abandonou a psicopatologia pseudorromântica de *Thérèse Raquin*, a mais "claude-bernardiana" das suas obras. Afastou-se até de Flaubert, voltando-se para Balzac, que Taine lhe revelara, retomando o fio da *Comédie Humaine*, projetando a "histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire", antecipação novelística das *Origines de la France Contemporaine*. A intenção não era revolucionária; a revelação duma decadência não pode ser revolucionária. Até em 1877, quando das críticas hostis da imprensa republicana contra *L'Assommoir*, Zola não quis ser chamado "écrivain démocratique et quelque peu socialiste", negando qualquer intuito político da sua obra que seria puramente objetiva. O Zola de 1871 e 1877 ainda não é o da *affaire* Dreyfus e dos *Quatre Évangiles*. Mas intuito é uma coisa e interpretação é outra. Na França, a obra de Zola repercutiu principalmente pela forte impressão das cenas eróticas sobre as massas dos leitores; Zola parecia um revolucionário escandaloso; e os protestos dos republicanos de 1877 só pretenderam defender "l'honneur des classes ouvrières" contra o caluniador dos costumes populares. E fora da França, em ambientes literários mais atrasados, Zola foi fatalmente interpretado como radical, assim como Taine.

Um dos fatos característicos da época de 1870 é certo enfraquecimento da grande burguesia nos países ocidentais, ou antes a transição para uma fase mais democrática da evolução capitalista. É a época na qual a figura do socialista elegante Lassalle empolga o mundo, o anglicano ortodoxo Gladstone se converte à democracia, e Gambetta aparece como última encarnação do demagogo jacobino. Constituiu-se uma espécie de *Intelligentzia* europeia. "Tudo o que agora tem valor na Europa milita sob a bandeira da liberdade e do progresso", declarou Georg Brandes aos seus ouvintes, em Copenhague; e, em breve, esse docente-livre dinamarquês será um porta-voz da Europa radical. A mudança da atmosfera é realmente radical.

Há pouco, o representante daquela "liberdade e progresso", na Itália, fora o romântico Mazzini. Agora é o pós-hegeliano Francesco De Sanctis[2295], cujo evolucionismo discutível, estabelecendo analogias entre a "storia letteraria" e a "storia civile", não o impediu de tornar-se o intérprete extraordinário de Dante, Maquiavel, Manzoni e Leopardi, o intérprete mais genial de obras literárias no século XIX; o seu radicalismo dera-lhe a liberdade de uma crítica conforme princípios puramente estéticos sem perder de vista as relações da arte com a vida. Assim escreveu a *Storia della letteratura italiana* como uma espécie de "Origines de l'Italie contemporaine". A doutrina estética, hegeliana, de De Sanctis, atacada por Carducci e os positivistas, foi logo esquecida, para ressuscitar só muito mais tarde, graças aos esforços de Croce; mas as atividades de De Sanctis na vida universitária e à frente do Ministério da Educação da Itália contribuíram para transformar o anticlericalismo oficializado do novo reino naquele clima de liberdade espiritual que fez da Itália de 1900 um paraíso da *Intelligentzia* europeia. Esse novo radicalismo celebrou triunfos notáveis na Inglaterra vitoriana. Enquanto Leslie Stephen se mantinha na atitude reservada da *Hours in a Library*, desceu Huxley[2296] para a arena, transformando o darwinismo em grande máquina de guerra contra os teólogos, revelando-se como tribuno mais eloquente – com exceção de Brandes – do novo radicalismo. Os "positivistas" e agnósticos ingleses não conheciam os embaraços filosóficos da formação hegeliana de De Sanctis. Buckle[2297], o "Taine inglês", ignora os "preconceitos metafísicos", escrevendo história sem e contra a "filosofia" desprezada. Lecky[2298], pesquisador das superstições anticientíficas e dos conflitos entre a teologia e o progresso, é – com exceção dos seus trabalhos sobre história irlandesa – menos historiador do que um grande jornalista do progressismo racionalista. Enfim, Spencer[2299], sistematizando os resultados da ciência e antropologia conforme um esquema evolucionista, deu ao positivismo de Comte e Mill uma feição radical; o darwinismo, que tinha servido de apoio ao capitalismo implacável dos "hard times", vira em Spencer a base duma doutrina de liberalismo principalmente individualista, que chega, em *The Man versus the State*, às fronteiras do anarquismo; é o polo oposto à doutrina política de Hegel, revelando por que esse neorradicalismo era incapaz de aliar-se ao marxismo. Todos esses ingleses são escritores notáveis,

sobretudo Huxley. Em todos eles vive algo da eloquencia clara e elegante, sem ênfase, dos ensaístas ingleses do século XVIII. Por meio de inúmeras traduções, essa prosa antirromântica conquistou a Europa, decidindo em toda a parte a vitória do radicalismo, até na Rússia de Tchernichevski; menos, porém, na Alemanha, então fechada no seu prussianismo suficiente e provincianismo melancólico, sonhando de Renascença. Com o desaparecimento da repercussão de Hegel, a Alemanha perdeu, em favor do radicalismo, as suas esferas de influência cultural fora das fronteiras políticas. Perdeu a influência na Holanda, país de Multatuli, onde agora Allan Pierson, pastor apostasiado, podia defender as ideias de Renan, e Busken Huet[2300] podia realizar uma verdadeira revolução intelectual: distinguir entre valores morais e valores estéticos na literatura, distinguir entre valor permanente e valor histórico; condenar, do primeiro ponto de vista, os romances de Wolff e Deken, e, do segundo, metade dos "clássicos" holandeses, sobretudo Cats; rejeitar a literatura retórica e patriótica dos Tollens e Van Lennep; salientar, como bom "renascentista" e poeta parnasiano nas suas horas livres, a harmonia da civilização holandesa do século XVII, e procurar uma nova idade áurea das letras por meio do radicalismo renovador. E, com efeito, o "movimento de 1880", a maior revolução na história da literatura holandesa, já bateu às portas.

Sobretudo, a civilização alemã perdeu a sua influência nos países nórdicos. Os dinamarqueses Baggesen e Oehlenschlaeger escreveram parte das suas obras em alemão, ou traduziram as suas próprias obras para a língua falada em Schleswig, província alemã da Dinamarca. Os problemas discutidos pelos Heiberg, Goldschmidt, Kierkegaard, Paludan-Mueller, eram problemas da civilização alemã. Até na Suécia, mais afastada, o pós-romantismo alemão continuou a dominar. "Alemão" é o fino-sueco Runeberg[2301], o poeta mais popular da língua sueca, cantor da paisagem finlandesa e da vida dos suecos neste país então sob dominação russa. *Fänrik Staals Sägner* (*As Histórias dos Alferes Staal*), epopeia da guerra desesperada dos fino-suecos contra os russos em 1809, tornou-se o poema nacional da Suécia. São baladas à maneira de Uhland; e será difícil dizer se elevam o sentimento patriótico ou corrompem o gosto poético da mocidade escolar. Contribuem para os mesmos fins os contos populares, popularíssimos, de outro, fino-sueco, Topelius[2302], contos históricos, contos humorísticos e

contos de fadas, produtos de um pós-romantismo despretensioso em que se formará a arte de Selma Lagerlöf. Do espírito do pós-romantismo alemão ainda nasceu a famosa novela *Phantasterne*, do dinamarquês Hans Egede Schack[2303], que se enquadra na literatura "provinciana" alemã, entre Raabe e Storm. Enfim, ao "ciclo alemão" ainda pertencem os primeiros contos rústicos de Björnson[2304], "Synnoeve Solbakken", "Arne", "En glad gut" ("Um Bom Rapaz"). São contos à maneira de Auerbach, mas mais ingênuos, com toda a frescura do ambiente rústico norueguês, terra incógnita até então. É algo como um novo "escandinavismo", diferente do escandinavismo dos pré-românticos pelo realismo da atitude; descobertas de novas regiões geográficas para a literatura ligam-se sempre a uma atitude pré-romântica; e a arte de Björnson e dos seus contemporâneos terá realmente, na Europa, os efeitos de um novo pré-romantismo. Mas Björnson já é um radical fervoroso, entusiasmado pelo progresso.

O idílio alemão-escandinavo sofreu o primeiro golpe em 1848, quando os liberais alemães tentaram demonstrar a sua vocação nacionalista pelo ataque à província dinamarquesa de Schleswig. Em 1864, a Prússia conseguiu conquistar a província, arrancando deste modo à Dinamarca metade do seu território. Desde então, a Dinamarca virou francamente germanófoba, acompanhada neste sentimento pelos intelectuais noruegueses e suecos; e a influência literária e filosófica dos alemães, ainda defendida por certo tempo pelos círculos conservadores, cedeu o lugar ao liberalismo e radicalismo de origens inglesa e francesa. O porta-voz dessa mudança era o crítico Brandes. Em circunstâncias normais, a sua atuação ter-se-ia limitado ao Norte da Europa. Aconteceu, porém, que pelo mesmo tempo as literaturas escandinavas, até então provincianas, conquistaram de repente inesperada importância europeia; e Brandes tornou-se o profeta do naturalismo, crítico de repercussão universal.

Georg Brandes[2305] pertenceu à burguesia judia de Copenhague; sempre revelou os traços característicos da sua origem, grande talento de análise lógica, um *esprit* quase francês, e o liberalismo de autodefesa de uma minoria ameaçada. Como crítico psicológico suporta a comparação com Sainte-Beuve; a revelação do espírito mórbido no poeta aparentemente clássico Tegnér é magistral. Como liberal, adotou as doutrinas de Mill, Buckle, Renan, Taine, tomando atitude acentuadamente anticristã. O seu ideal literário

era o "naturalismo" – conceito em que confundiu Balzac, Flaubert e Zola, enfim tudo o que tratava de assuntos modernos e se prestava para interpretações no sentido do radicalismo, de modo que Björnson, Ibsen, Tolstoi e Dostoievski também lhe pareciam "naturalistas". Deste ponto de vista fez o processo ao "aladinismo" romântico e irresponsável dos dinamarqueses, ao seu ver o culpado da derrota de 1864; com a mesma severidade julgou Kierkegaard, ao passo que deu nova interpretação luminosa e entusiasmada de Holberg, herói da "ilustração" na Dinamarca. Observando que os seus patrícios, formados no espírito estreito de uma província alemã, pouco conheciam os grandes nomes estrangeiros que citou em seu apoio, Brandes resolveu esboçar um panorama da literatura europeia moderna, espécie de "Origines de l'Europe littéraire contemporaine". Esses *Hovedstroemninger – Tendências Principais na Literatura do Século XIX* – não podem ser consideradas como obra de historiografia exata; são antes um romance histórico bem documentado, libelo contra todo e qualquer romantismo, que teria sido, conforme Brandes, mera mistura de sonhos mórbidos e reação política. Essa obra de Brandes, encontrando-se com uma forte corrente europeia, foi traduzida para todas as línguas e teve repercussão enorme, tanto maior que o crítico, em apoio da sua tese "modernista", era capaz de citar alguns nomes de poetas escandinavos tão grandes que a propaganda de Brandes não encontrou dificuldades em conquistar-lhes a celebridade universal: Jacobsen, Björnson, Hamsun, Strindberg, e, em primeira linha, Ibsen. À vitória europeia de Ibsen, dramaturgo provinciano de um país então quase fora da Europa, o nome de Brandes está indissoluvelmente ligado.

Brandes conservou-se sempre fiel ao liberalismo radical. A última das suas grandes obras biográficas é uma reabilitação de Voltaire. Repara-se nas últimas obras do crítico certa amargura, como de um solitário decepcionado pelo rumo que as coisas do mundo tomaram; e está em relação com isso a única oscilação ideológica na vida de Brandes: por volta de 1890, pareceu por um momento abandonar a bandeira do radicalismo, proclamando-se nietzschiano – Nietzsche também é, aliás, uma revelação de Brandes ao mundo. Mas Brandes, na realidade, não tinha abandonado os seus; os seus discípulos dinamarqueses foram que abandonaram a ele.

O "naturalismo" dinamarquês, entre 1870 e 1890, é um movimento singular; desenfreou paixões literárias, políticas e pessoais tão fortes que até

hoje não foi possível escrever uma história imparcial daqueles acontecimentos, existindo só grandes panfletos pró ou contra[2306]. Mas assim como a pequena Dinamarca já serviu de limitado campo de observação para estudos do "Biedermeier" literário na Europa, assim a evolução do naturalismo naquele pequeno país tem valor de exemplo.

Quando Brandes apareceu, a geração nova apoiou-o, com entusiasmo, contra a resistência dura dos conservadores literários e políticos. Em 1871, quando começou a dar, na Universidade de Copenhague, as aulas que constituem a base dos *Hovedstroemninger*, a vitória estava obtida. Em 1877, as humilhações que sofrera por parte dos conservadores fizeram-no preferir o exílio voluntário na Alemanha. Mas quando voltou, em 1883, para a Dinamarca, já famoso como figura europeia, viu-se abandonado por quase todos os seus discípulos dinamarqueses. Conservou-se-lhe sempre fiel só seu irmão Edvard Brandes[2307], dramaturgo hábil, tratando problemas ibsenianos, mas antes no espírito da comédia francesa de Dumas Filho; *Et Besög* (*Uma Visita*) é mesmo uma peça muito boa. Edvard Brandes fez escândalo com romances nos quais recomendou o amor livre; e toda a sua vida estava repleta de polêmicas amargas. Era um excelente crítico de teatro e grande jornalista. Em 1884, fundou *Politiken*, o grande jornal da democracia dinamarquesa, que venceu politicamente no momento em que o correspondente movimento literário acabou. Entre todos os brandesianos dinamarqueses, só Schandorph[2308] cumpriu as duas exigências do mestre: era naturalista e livre-pensador. Atacou, em *Uden Midtpunkt* (*Sem Centro*) o esteticismo pálido dos últimos românticos; descreveu, em *Smaafolk* (*Gente Desprezada*), no estilo de Zola e com emoção, a vida miserável das criadas; denunciou, em *Frigjort,* as seitas protestantes, tão poderosas na Dinamarca. Contudo, Schandorph mal pode ser citado como naturalista. Era um filólogo de grande erudição e maior curiosidade versado em Rabelais e Gozzi; na descrição de "casos" modernos gostava da oportunidade de empregar expressões fortes, pitorescas, arcaicas. Era um humorista notável, às vezes grosseiro, o que então parecia naturalista. Dos naturalistas autênticos distinguiu-se pelo otimismo cor-de-rosa, às vezes frívolo.

"Naturalismo" tinha outro sentido para Drachmann[2309], o poeta lírico do movimento: pretexto para libertar todos os instintos, nem sempre bons, da sua vitalidade e do seu temperamento, sem os freios da convenção

religiosa ou burguesa. Era um romântico rebelde, um pequeno-burguês com o gesto de Byron e o "helenismo" de Heine, inteiramente despreocupado com o próximo que costumava sacrificar ao seu "Eu" exigente. Os temas da sua poesia são tão variados como esse egocentrismo despótico o permite: a mulher, em primeira linha; depois, o vinho; depois, um gosto irresistível de caminhar, de vagabundear, a paisagem dinamarquesa, os bosques, as dunas da praia, o mar – e tudo isso refletido em gritos de alegria, rebeldia, ternura e lamento, sem outra disciplina do que certa estreiteza do horizonte intelectual. Mas Drachmann era um grande músico da língua, o maior nessa língua musical que é a dinamarquesa. Invadiu todos os gêneros, romance, drama, mas ficou sempre lírico, o mais abundante da sua literatura e, nesse sentido, o poeta mais rico das literaturas nórdicas. O que lhe faltava por completo é o conteúdo intelectual. O seu romantismo é, conforme as definições francesas, expansão do "eu"; Drachmann devia apostasiar do movimento de Brandes, não para aderir a outro grupo, mas só para ficar Holger Drachmann. O comentário prosaico da sua obra não são os seus próprios romances, mas os de Erik Skram[2310], propagandista do amor livre, que deve porém sua permanência nas letras dinamarquesas ao fino romance psicológico *Gertrude Coldbjörnsen*, situado entre *Phantasterne,* de Hans Egede Schack, e as novelas de Jens Peter Jacobsen.

Jens Peter Jacobsen[2311] foi chamado o "Ariel do naturalismo dinamarquês". Na verdade, é uma figura angélica, uma das mais finas do fim do século XIX, e a sua presença entre os radicais positivistas de Brandes e os naturalistas à maneira de Zola parece um erro da história. Jacobsen escreveu uns poucos contos, muito delicados, e um romance psicológico, *Niels Lhyne*, no mais intenso lirismo; um romance histórico, *Fru Marie Grubbe*, que se compõe de uma série de quadros impressionistas; e algumas poesias em verso livre. Em tudo parece pertencer ao simbolismo para o qual o destinava a delicadeza do seu corpo, minado pela tuberculose, e do seu espírito lírico. Mas Jacobsen ignorava, como a Dinamarca do seu tempo, o simbolismo; aderiu de todo o coração aos irmãos Brandes, que, ao seu lado, parecem plebeus. Não apostasiou do movimento brandesiano, pois morreu antes da dissolução dele; e, apesar de tudo o que se tem dito, não é provável que, se tivesse vivido por mais tempo, tivesse apostasiado mais tarde. Ficou e sempre ficaria impedido de professar uma fé mais positiva, fosse mesmo a

fé vaga do neorromantismo, porque era um espírito irônico, descendente de um romantismo raro, destrutivo sem eloquencia, tão sem eloquencia que parece o mais antirromântico dos românticos.

Os biógrafos afirmam que Jacobsen perdeu cedo a fé; talvez nunca a tivesse tido. Estudou botânica; tornou-se o primeiro darwinista na Dinamarca, abraçando o radicalismo antirreligioso do seu amigo Georg Brandes. A sua obra principal, o romance *Niels Lhyne*, foi chamado "bíblia do ateísmo"; e, com efeito, o ateísmo é o único ponto firme em que se apoia Niels Lhyne, homem de natureza aristocrática, ligeiramente decadente, abúlico, incapaz de exercer uma profissão séria, caminhando por mil aventuras e desilusões eróticas, até a morte na guerra de 1864, morte de ateísta impenitente, mas com o lirismo de um santo. *Niels Lhyne* é mais uma novela que um romance; uma série de quadros impressionistas lembrando a arte de Degas, que foi mal compreendida então, como se fosse *pendant* da literatura naturalista. Quanto à técnica pictórica, a arte dos impressionistas franceses parece-nos, hoje, estar mais perto do simbolismo; e com a arte verbal de Jacobsen acontece o mesmo: é mesmo "arte verbal", o estilo mais elaborado, mais fino que se escreveu, no fim do século XIX, em qualquer língua. Às vezes, sobretudo nas pequenas novelas, a arte de Jacobsen aproxima-se de virtuosidades gongoristas. Mas o espírito da pintura dos impressionistas franceses é bem o naturalista: atomização das impressões subjetivas e objetivação delas sob a pressão de uma força extra-subjetiva e puramente material: a luz, entendida como fenômeno da física. Nas descrições de Jacobsen, a luz também desempenha grande papel, dependendo das modificações da iluminação a própria "alma das coisas". À capacidade de observação do cientista especializado, Jacobsen juntou a sensibilidade aguda do doente, vendo o que ninguém viu antes. O fundo do seu lirismo é tão triste como a fisiologia experimental de Zola; e sendo Jacobsen um grande artista da palavra, empregou a sua arte para objetivar em palavras a filosofia fatalista do naturalismo ateu. Não era romancista nato. Era artista dos valores plásticos. O seu romance histórico *Fru Marie Grubbe* é, por meio do artifício verbal de uma imitação perfeita da linguagem arcaica, uma reconstituição admirável da Dinamarca do fim do século XVII; mais uma vez, são quadros impressionistas que acompanhavam o caminho da vida, para baixo, de uma mulher aristocrática, vítima dos seus instintos. O

fim é uma profissão de fé fatalista. Jacobsen não se entregou ao romantismo, apesar das muitas despedidas líricas das quais se compõe a sua obra; até a comovente despedida no fim da sua última novela "Fru Foenss", que foi a despedida definitiva do poeta.

Jacobsen deixou poesias em verso livre; não cultivou muito o gênero, porque Brandes e ele mesmo achavam que o tempo da poesia lírica já acabara. Contudo, naquelas poesias, Jacobsen revela-se como precursor do simbolismo. É ele, com exceção de Kiekergaard, o escritor dinamarquês que exerceu a maior influência no estrangeiro, não sobre os naturalistas e em função do seu ateísmo, mas sobre os simbolistas, e isso em função da angústia secreta que treme na "morte difícil" de Niels Lhyne e na resignação fatalista de Marie Grubbe. Só os simbolistas chegaram a apreciar os "états d'âme" desse Hamlet moderno, príncipe da literatura da Dinamarca. Só um Rilke chegará a compreender o fundo metafísico da abulia do ateu Niels Lhyne. O fato de Jacobsen ter exercido profunda impressão sobre Rilke – basta mencionar *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* — não é prova do seu simbolismo nem do seu misticismo. Revela apenas a independência da sua arte de qualquer modificação do gosto literário; e revela a possibilidade de uma angústia quase kierkegaardiana se ter escondido no fundo do chamado naturalismo dinamarquês.

Essa angustia tomou forma plenamente naturalista no escritor mais poderoso da literatura dinamarquesa inteira, em Pontoppidan[2312]. A crítica hesita em chamar "literatura" ao conjunto imponente das suas obras; tanto parece expressão espontânea do sol da Jutlândia, do espírito dos camponeses pobres e tenazes daquela terra. Com efeito, Pontoppidan é de origem popular. Vem da "literatura dos mestres-escolas", dos vigários e professores primários jutlandeses, que observavam de perto a sua gente e notaram as suas observações com realismo despretensioso. Pontoppidan é da mesma família. Apenas, os seus primeiros contos, já qualificados de "naturalistas", são mais amargos. Aqueles escritores populares, embora sem muita formação literária, guardaram fielmente os restos do romantismo, decaído para a subliteratura; Pontoppidan antirromântico decidido; a sua natureza de camponês sóbrio reage contra o lirismo idílico; não acredita em enfeites artificiais desta vida dura; é hostil a todos que pretendem falsificar a realidade, sobretudo aos sectários que prometem o Céu aos pobres sob a condição

de suportarem sem resistência a opressão dos ricos e poderosos. Contra a mais importante dessas seitas, os grundtvigianos, lançou Pontoppidan a sua primeira grande obra, *Det forjaettede Land (Terra de Promissão),* composta de três romances reunidos em ciclo: *Mued, Det forjaettede Land* e *Dommens Dag* (*Juízo Final*). É um grande panorama da vida nos campos da Dinamarca por volta de 1880, da luta dos agitadores socialistas contra as classes conservadores que gozavam do apoio dos grundtvigianos. Aqueles mestre-escolas eram luteranos ortodoxos. Pontoppidan é anticristão resoluto, a sua filosofia é a dos radicais; e brandesiano também é o seu antirromantismo: "Sempre estávamos sonhando, e nunca realizamos nada." A tendência é, como em escritos contemporâneos de Brandes, dirigida contra o mito nacional do "Alladin" ao qual a sorte dá tudo de presente.

Afastando-se de Brandes, Pontoppidan conservou-se fiel ao seu romantismo: mas a sinceridade incorruptível do camponês tinha reconhecido a parte de ilusionismo nas promessas dos radicais; e, para ele, pouco importava se o "forjaettede Land", a "terra da promissão", era prometido pelos sectários cristãos ou pelos jornalistas radicais. Entende-se assim a tendência da sua obra máxima, *Lykke Per,* ciclo de oito romances breves em torno de Per Sidonius, um Alladin às avessas, derrotado pelo ambiente. A descrição desse ambiente é uma das grandes sátiras da literatura universal, sátira de um homem acima dos partidos, igualmente indignado contra os conservadores cristãos e contra os demagogos radicais, em cuja agitação descobre as manobras da burguesia de Copenhague para mobilizar a propriedade rural. Em *Den gamle Adam* (*O Velho Adão*) já tinha denunciado a propaganda do amor livre como novo romantismo; e Lykke Per, o novo Adam Homo, acaba na resignação fatalista; para ele e o seu criador não existia o conforto espiritual do cristianismo. Digna de nota é a composição de *Lykke Per*: a forma cíclica, a de Zola e vários outros naturalistas, convinha tanto aos desígnios de Pontoppidan que a empregou, mais uma vez, na terceira das suas grandes obras, *De Doedes Riges* (*O Reino de Morte*), composição de cinco romances que apresentam, através das vidas de dois tipos representativos, o pensativo Forben e o sonhador Jytte, o romantismo de anteontem e o antirromantismo de ontem – e parece a Pontoppidan que ambos tenham falido. A "terra de promissão" tornou-se "reino dos mortos".

Pontopidan recebeu em 1917 o prêmio Nobel; nem essa publicidade lhe granjeou a atenção universal que merecera. Talvez fosse responsável por isso seu niilismo desconsolado. Os estrangeiros só chegaram a apreciar as finas descrições de paisagens nos seus contos. Ao mundo lá fora, Pontoppidan parecia regionalista. Na própria Dinamarca, só a literatura regionalista dos camponeses da Jutlândia o acompanhou. Skjoldborg[2313], cujos romances constituem o documento valioso da penetração do socialismo entre as populações agrárias do norte da Europa; e Söiberg[2314], cuja trilogia *De Levendes Land* (*O país dos vivos*) pretende desmentir o "país dos mortos" de Pontoppidan, opondo ao falso cristianismo dos ricos o verdadeiro cristianismo dos pobres.

As angústias religiosas constituíram a base das reações mais fortes contra Brandes. Mas o caminho de volta para o cristianismo luterano dos antepassados estava definitivamente barrado, pelo menos aos intelectuais de Copenhague, entre os quais se tentaram novas experiências espirituais. Gjellerup[2315], que fora um dos naturalistas mais radicais, entregou-se, primeiro, ao mito germânico, interpretando-o à maneira de Wagner; e através de Wagner e Schopenhauer chegou ao budismo, escrevendo grandes romances, cientificamente documentados, sobre "os oito caminhos de salvação" e a metempsicose. Deram-lhe em 1917 metade do prêmio Nobel para contrabalançar o efeito da outra metade, dada a Pontoppidan; mas até na própria Dinamarca censurou-se a inconveniência da homenagem ao escritor pretensioso e inábil, nem sequer dominando bem o idioma e lido só na Alemanha, onde residia. A solução radical, embora a mais inesperada de todas no norte protestante, encontrou-a Johannes Jörgensen[2316]: naturalista na prosa e simbolista na poesia, converteu-se em Assisi ao catolicismo. A sua biografia de são Francisco é uma das mais belas entre os inúmeros livros sobre o santo; e a sua autobiografia *Mit Livs Legende* (*Lenda da Minha Vida*) é o grande documento final do brandesianismo. Jörgensen foi notável poeta lírico; mas sua conversão quase o excluiu da vida literária do Norte da Europa, limitando-lhe a influência.

A derrota de Brandes prejudicou mais à literatura dinamarquesa do que ao seu crítico: separando-a do movimento europeu, causou-lhe um atraso estranho, novo provincianismo. A maioria dos escritores dinamarqueses, e não só os piores entre eles, ficou vacilando entre a sátira naturalista de

Schandorph e o lirismo pós-romântico de Drachmann. Naturalista julgava-se Gustav Wied[2317], na verdade um grande satírico, inimigo irritado de tudo o que é feio e ridículo na sociedade moderna. Em *Pastor Soerensen & Co.,* zombou dos beatos; em *Faedrene aede Druer*, dos burgueses; em *Slaegten*, dos decadentistas, sempre com indignação amargurada e o cinismo de um hipersensitivo; acabou no suicídio, que foi, em 1914, como sinal de fim de uma época. Os poetas que sucederam a Drachmann, retiraram-se para um romantismo algo fácil, como Blaumüller[2318], considerado, aliás, um dos maiores artistas do verso em língua dinamarquesa, e Holstein[2319], que substituiu as paisagens impressionistas do mestre por idílios inofensivos, quadros bonitinhos que lembram a pintura do "Biedermeier" dinamarquês, Marstrand e Skovgaard, comparação que não pretende diminuir, mas, ao contrário, indicar qualidades artísticas. Enfim, a poesia drachmanniana, tão revolucionária no seu tempo, chegou a honras oficiais em Roerdam[2320], grande poeta num gênero menor, em idílios rurais, paisagens impressionistas, poesias patrióticas: o "Poet Laureate" do povo dinamarquês. A literatura dinamarquesa já tinha deixado de exercer influência na Europa.

A derrota de Brandes na Dinamarca foi um caso de importância local. Nem na Noruega, cuja literatura encontrara em Brandes o maior propagandista, se repetiu o caso. Porque só na Dinamarca a influência de Brandes era tão grande que ele pôde pretender impor ao país o seu conceito do naturalismo, provocando, depois, a reação hostil. Evidentemente há uma diferença essencial entre o naturalismo francês e europeu e o "naturalismo" escandinavo; mas Brandes, intencionalmente ou por equívoco, os confundira. "Tudo o que agora tem valor na Europa, milita sob a bandeira da liberdade e do progresso", declarara Brandes naquela famosa aula em Copenhague, continuando: "na Inglaterra: Mill e Darwin, Spencer e Swinburbe; na França: Taine e Renan, Zola, Flaubert e os Goncourts; na Alemanha: Auerbach, Paul Heyse, e Gottfried Keller; na Itália: Carducci; na Rússia: Turgeniev, Dostoievski e Tolstoi." A lista de nomes não poderia ser mais heterogênea; a confusão divulgou-se em toda a parte onde a propaganda de Brandes exerceu influência. Na introdução dum livro famoso[2321] sobre as origens do naturalismo na Alemanha, citam-se como os representantes principais do antinaturalismo europeu: Balzac, Flaubert, os Goncourts, Zola,

Tolstoi, Dostoievski, Björnson e Ibsen. É preciso esclarecer essas confusões. Os nomes, cuja presença naquela frase de Brandes causa a maior estranheza, são os de Swinburne, Heyse e Carducci; Brandes escolheu-os porque lhe pareciam anticristãos, pagãos. De maneira ingênua, identificou o radicalismo ("liberdade e progresso") com o realismo e naturalismo literário. É possível esclarecer melhor as coisas, esboçando um panorama geográfico da difusão do naturalismo, ou antes, dos diversos naturalismos.

A fronteira corre, mais ou menos, por Berlim. Ao oeste desta linha divisória, na França, Países-Baixos, Irlanda e Inglaterra, encontram-se os representantes do "naturalismos europeu" ao leste, na Alemanha Oriental, Escandinávia, países eslavos e sobretudo na Rússia, estão os representantes de outros "naturalismos", diferentes, que hoje não nos parecem naturalistas. É o caso do realista norte-americano Howells[2322], que só foi simpatizante do zolaísmo, ao passo que a obra de Stephen Crane[2323] já é uma ponte para o neonaturalismo posterior, de Dreiser. Mas, sobretudo na Rússia, não houve naturalismo propriamente dito, talvez porque toda a literatura russa da época é naturalista, mas num sentido que nada tem que ver com o naturalismo de Zola. Um Rechetnikov[2324] ou um Uspenski[2325] são anteriores a Zola; e o mais zolaísta dos russos, Kuprin[2326], já pertence ao século XX. Há, mais, algumas figuras atípicas, de origens geográficas muito diversas, mas que revelam analogias evidentes: são Verga, na Itália; Pérez Galdós, na Espanha; Hardy, na Inglaterra. O caso menos típico de todos é o da Alemanha, na qual o naturalismo entrou muito tarde, não encontrando eco considerável na Renânia e no Sul, mas empolgando as regiões orientais; o jovem Hauptmann[2327] é da Silésia; Conradi[2328], da Saxônia; Holz[2329] e Sudermann da Prússia oriental; Kretzer[2330], da Posnânia. Os naturalistas alemães são da mesma origem como os pré-românticos do "Sturm und Drang", Harmamm, Herder, Lenz. Comparáveis aos "Sturmer" de 1830, Grable e Georg Büchner, representam uma terceira voga pré-romântica da Alemanha; e todo o naturalismo escandinavo (e eslavo) revela as mesmas características pré-românticas de interesse forte mas principalmente sentimental pelos problemas sociais e de tentativas de fuga para um misticismo romântico. Assim a norueguesa Amalie Skram[2331] e o jovem Strindberg[2332]. Esse sentimento também é comum naquele grupo de italianos, os "veristas", aos quais

convém associar o herético Pérez Galdós e o maniqueu Hardy. O siciliano Verga e o espanhol Pérez Galdós representam regiões de feudalismo decadente, antes de se iniciar a industrialização; Hardy nasceu e viveu, em meio da Inglaterra altamente industrializada, numa região agrária, atrasada. As experiências de 1770 e 1830, já ensinaram que pré-romantismo e revolução industrial correspondem. Por volta de 1880, a mesma situação reinava na Escandinávia e na Rússia. E na Alemanha, a Renânia já muito industrializada e o sul calmamente agrário não respondem ao apelo do naturalismo, ao passo que a Alemanha oriental, em processo de industrialização, se abre largamente às influências escandinavas e russas. Trata-se de um novo "advento da burguesia". O conflito entre os ideais do liberalismo e as realizações do capitalismo se repete na Europa oriental e setentrional; Björnson e Ibsen, Tolstoi e Dostoievski dirigem à burguesia as suas "perguntas" embaraçadoras. A coragem, porém, de "documentar" essas "perguntas" foi fornecida pelo naturalismo ocidental, que ensinou a descobrir os novos ambientes proletários e semiproletários e descrevê-los implacavelmente. Daí a presença de "intermediários", naturalistas à maneira ocidental, na Europa oriental e na Escandinávia. Daí a importância de Brandes, incorporando o "naturalismo" oriental ao movimento ocidental, mas sem compreendê-lo e por isso derrotado, enfim, na sua própria terra.

O naturalismo propriamente dito, causador de tantas libertações, limitações e equívocos, é o naturalismo francês: é indispensável defini-lo melhor, em relação ao realismo precedente[2333]. Balzac observa os fatos sociais e julga-os conforme a sua ideologia. Esta também lhe fornece o esquema em que enquadra suas observações: um Universo social, fechado e estático, composto de classes mais ou menos rigidamente separadas. Os indivíduos só existem como membros de uma dessas classes. Destacam-se, no seu ambiente, pelas paixões que impulsionam, paixões ou até manias; os indivíduos de Balzac viram tipos, personificações de ideias abstratas. Mas os indivíduos de Zola não são abstrações personificadas; são, ao contrário, "casos" atípicos, exemplificações de conceitos abstratos. Não são maníacos, obsedados por determinada paixão. Até pode acontecer que não tenham nenhum caráter definido. Pois o mundo de Zola já não é estático. Encontra-se em movimento, em evolução, conforme as leis da biologia, do darwinismo, da hereditariedade. A mera observação dos fatos sociais já não basta para

dominá-los. Precisa-se, para tanto, de uma teoria científica. É o determinismo de Claude Bernard: fornece as razões do comportamento dos indivíduos. Mas, paradoxalmente, essa teoria não determina o comportamento ideológico do romancista, que se coloca num plano superior ao determinismo: tem seus ideais; revelá-los-á no romance final do seu ciclo, no *Docteur Pascal,* e nos seus últimos romances, que se chamam, caracteristicamente, *Evangelhos*.

Zola veio do "romantisme social" de Hugo; e acabou como socialista utópico, romântico. A industrialização tinha chegado ao fim da sua primeira fase; o livre-câmbio começou a ceder ao protecionismo. Em meio a uma grande prosperidade da burguesia industrial, de um "gilded age", conforme a expressão norte-americana, baixava o *standard* de vida da pequena burguesia, já no caminho da proletarização. Daí o surto do radicalismo, falando linguagem revolucionária, mas sem chegar ao socialismo marxista. Em vez disso, a descoberta dos novos ambientes proletários e semiproletários os levou ao pessimismo e ao fatalismo mais desesperados, expressões literárias do determinismo econômico, que é o destino dessa geração de radicais. O grande poeta desse Destino moderno é Zola; mas as suas origens são românticas, hugonianas, e isso dá à sua atividade literária, de início, um aspecto revolucionário. Em meio do parnasianismo, que tinha, conscientemente, renunciado à função pública da arte, Zola renunciou à qualidade de "artista", para assumir a atitude de Hugo, de um vate da época e profeta do futuro.

O nome da Zola[2334] não costuma figurar nas discurssões sobre os problemas do romance moderno; e certos críticos da vanguarda chegam a afirmar que "Zola já não é lido". A afirmação não corresponde à verdade. Zola já não é lido pelos "highbrows" das vanguardas literárias, que desfrutam, no entanto, a liberdade conquistada por ele: a de dizer tudo, e dizê-lo com franqueza; até um romancista tão fino como Henry James, o modelo das vanguardas de hoje, festejou Zola como o libertador que arrancou o gênero às mãos das damas, dos dois sexos, que escrevem "virginibus puerisque", excluindo qualquer experiência adulta. E Zola continua lido. Em inúmeras edições e traduções baratas, a sua obra está circulando pelo mundo inteiro, constituindo para inúmeros leitores a primeira iniciação e a iniciação definitiva na literatura. Entre estes inúmeros leitores há tantos e tantos aos quais

a leitura de Zola sugere a ideia de escrever um romance sobre as suas próprias experiências em ambientes descobertos pelo próprio Zola; o seu método é evidentemente o indicado para ampliar os horizontes literários, não na dimensão da profundidade, mas horizontalmente. Daí a influência permanente que Zola exerce sobre os jovens romancistas da América Latina e dos países asiáticos e africanos. O método de Zola deixa entrar a luz em lugares escondidos. Não há nada de "misterioso" na sua obra nem na sua personalidade de um pequeno-burguês tímido e ambicioso, trabalhador assíduo, escritor profissional com desejos confessados de fazer publicidade e ganhar dinheiro. Zola tem muito de jornalista, de repórter; e, na qualidade de repórter, descobriu o mundo moderno ao qual, até então, a literatura não prestara a atenção devida: em *La curèe*, as relações entre a política e os altos negócios; em *Son Excellence Eugéne Rougon*, a política e administração do país; em *La Conquête de Plassans,* o clero; em *Nana*, a sociedade dos novos-ricos e das suas prostitutas caras; em *L'Argent*, a Bolsa; em *Au Bonheur des Dames,* o alto comércio; em *Pot-Bouille*, o reverso sujo da vida burguesa; em *L'Oeuvre*, a miséria dos artistas e intelectuais; em *La bête humaine*, a corrupção da província; em *Le ventre de Paris* e *L'Assommoir,* a corrupção do proletariado; em *Germinal*, a exploração dos mineiros; em *La Terre*, a bestificação dos camponeses. É preciso notar a coragem enorme que se revela na conquista desses novos continentes literários e na descoberta de aspectos inteiramente novos de assuntos mil vezes tratados, como em *La Terre*, "les Géorgiques de la crapule". É preciso lembrar o tamanho desse monumento colossal que são os 20 volumes dos *Rougon-Macquart*, para afirmar: na capacidade daquele pequeno-burguês modesto de erigir esse monumento reside o "mistério" de Zola.

O problema dos *Rougon-Macquart* – isto é, o problema de Zola desaparece atrás da obra – reside na construção, na composição. Até então conseguiu-se, quando muito, reunir vários romances, constituindo-se um panorama coerente, como na *Comédie Humaine*, de Balzac ou, em proporções menores, nos *Barsetshire Chronicles*, de Trollope. Zola fez mais. Estabeleceu uma relação dinâmica entre os romances do seu ciclo. Assim como em Balzac, os seus personagens voltam em romances diferentes, mas não só para representar determinadas classes e sim para continuar a ação. Do golpe de Estado de Napoleão III, em *La Fortune des Rougon*, até a

catástrofe do Segundo Império, em *La Débâcle*, o ciclo de Zola constitui um panorama em movimento, um imenso romance histórico que não podia ser só um romance porque compreendendo a sociedade inteira, e sim um ciclo de romances históricos, vindo do passado, como a França das *Origines de la france contemporaine* de Taine, e correndo para o futuro desastroso como a locomotiva em *La bête humanine*. É – logo se notou isso – uma epopeia, a única grande epopeia da literatura francesa, a "Légende de Vingt anées" da França. O espírito hugoniano, no autor dessa nova *Legende du siècle,* é evidente. Um dos seus progressos em relação a Balzac é a adoção da linguagem plebeia, autêntica, do povo na vida cotidiana, essa linguagem que assustou os contemporâneos e é uma das conquistas mais importantes de Zola. Em relação a Flaubert, o progresso – enquanto há progresso na arte – consiste na compreensão de que um romance não é um poema e não suporta a elaboração pelos processos estilísticos flaubertianos, nem precisa disso. Em contradição com esse naturalismo estilístico está o romantismo secreto de Zola, o gosto de verbalismos descritivos, de símbolos eloquentes; é essa combinação que torna abominável – do ponto de vista estético – o estilo de Zola e contribui para diminuí-lo aos olhos das vanguardas literárias. Não poderia haver coisa pior do que um Hugo da prosa; e Zola é isso. Mas é um Hugo às avessas. Sua desconfiança contra os excessos da imaginação romântica inspirou-lhe o materialismo, que só se vê, na Natureza e na vida, fecundidade de criação e abundância de decomposição. Isto também é um dos grandes símbolos zolaescos. A origem psicológica da sua literatura e do seu pessimismo é a decepção de 1848: a decomposição moral da França seguida pela decomposição política e militar. Zola era, de início, um republicano desiludido, e, em vez de adotar a atitude de resistência de Hugo, decidiu-se pela atitude de Flaubert, pelo objetivismo realista como caminho da análise do desastre.

A influência de Flaubert sobre Zola foi decisiva. Até parece que pretendeu tornar-se o Flaubert da sua terra, do sul da França. Há vestígios disso em *La conquête de Plassans*, em personagens que são edições sulinas dos personagens de *Madame Bovary*; e, igualmente, na parte idílica da *Fortune des Rougon*. As teorias psicofisiológicas de Claude Bernard, em vez de desviá-lo daquele caminho, ofereceram-lhe um novo instrumento de análise para o fim preconcebido. *Thérèse Raquin* e *Madeleine Férat* são romances

flaubertianos, substituindo-se os imbecis por neuróticos. A catástrofe de 1870, porém, abriu ao romancista os olhos com respeito à extensão da doença – verdadeira decadência psicofísica da nação. Abandonou todo radicalismo: o radicalismo romântico de Hugo e o radicalismo artístico de Flaubert. Tornou-se republicano conservador, pelo menos na literatura. Zola foi o único – ao que parece – que já então compreendeu o sentido da obra de Taine, a ponto de antecipar o plano de Taine, concebendo o projeto de "Origines de la France actuelle". A tarefa foi: esclarecer os motivos da decadência e apurar as responsabilidades. Foi então, entre 1870 e 1871, que *La Fortune des Rougon*, romance flaubertiano da corrupção na província, se transformou em pedra fundamental do monumento da baixeza da França moderna. O romance perdeu a permanência psicológica, para receber, em compensação, a importância historiográfica de um documento tainiano. Mas enquanto Taine escreveu e agiu como historiador, de grandes horizontes políticos, aproximou-se Zola do mesmo objeto, da França, como moralista pequeno-burguês que ele sempre ficou, assustado, apavorado e aborrecido. Como francês, sentiu-se corresponsável; e todo o seu esforço tem por fim diminuir aquela responsabilidade coletiva. O meio para isso era a teoria da hereditariedade de Claude Bernard, o determinismo psicofisiológico do qual ninguém escapa. Em nenhuma parte a força desse Destino moderno era maior e mais evidente do que nas camadas baixas da população, sujeitas sem defesa a todas as pressões econômicas e mesológicas. Aí está a grande originalidade de Zola. Nem Balzac nem Flaubert tomaram conhecimento do "quatrième état"; Zola descobriu o proletariado, erigindo-o em herói anônimo da sua epopeia; é mesmo o primeiro que aplicou os processos estilísticos da epopeia aos assuntos mais baixos e mais vulgares, não para zombar deles – como acontecera na epopeia herói-cômica – mas para elevá-los à dignidade épica. Se tinha um precursor nisso não é o Hugo dos *Misérables*, e sim Eugène Sue, autor dos *Mystères du Peuple ou Histoire d´une famille de proletaires à traves les âges*. Zola transformou o romantismo plebeu de Sue em realismo proletário, quer dizer, em naturalismo. E, para esse fim, substituiu a documentação psicológica e mesológica de Flaubert por documentação sociológica, criando grandes panoramas da sociedade, movimentando-se pelo poder de simbolização da poesia hugoniana. Não é pouco, tudo isso; e, contudo, Zola fez algo mais. O seu processo

novelístico impediu-o de criar caracteres; nenhum dos seus inúmeros personagens entrou na categoria dos Hamlet, Faust e Don Juan. Mas esse processo permitiu-lhe criar tipos coletivos, o povo das "Halles", a rua dos operários parisienses, a comunidade das criadas em *Pot-Bouille*, a massa dos grevistas em *Germinal*, as bestas humanas de *La Terre,* o exército correndo para a derrota em *La Débâcle.* Em Zola há algo de Miguel Ângelo, assim como no seu contemporâneo Daumier. Às vezes, os seus monumentos da baixeza são caricaturas grandiosas, das quais uma, *La Terre,* chegou a assustar os seus próprios discípulos. O "abismo" em Zola é o seu pessimismo social, resultado da combinação entre o determinismo do realista proletário, discípulo de Sue, Flaubert e Taine, e o moralismo puritano do pequeno-burguês francês com o desejo íntimo de voltar à terra. Um marxista, como Lukács, pode condenar essa mentalidade, como passiva e meio revolucionária. Um típico radical francês, como Jules Romains, pode festejar Zola como "um saint de notre calendrier". Em Zola ainda há bastante romantismo social. Zola venceu essa contradição pelo romantismo hugoniano, que lhe permitiu reassumir o papel público do escritor, renunciando às honras de elite artística. O problema subsiste. Aparece, de novo, em toda a literatura naturalista de hoje, nos romancistas neonaturalistas, ressentindo-se da contradição entre objetivismo sociológico e moralismo da propaganda social e política. Mas é uma contradição fecunda. Nela reside a repercussão internacional e permanente de Zola.

A repercussão de Zola na França só é permanente quanto a um elemento da sua obra: o estilo. O estilo parece o pior em Zola. Mas é notável o papel libertador que desempenhou, terminando a obra do romantismo, acabando com os últimos restos das *bienséances* classicistas. Desde Zola, a metade da literatura francesa fala a linguagem da vida real; a outra metade continua, de qualquer maneira, parnasiana. Em compensação, mal se pode falar de um romance naturalista na França[2335]. Maupassant é de outra estirpe e Huysmans não foi o único que apostasiou. Romance naturalista francês, isto é: Zola e algumas mediocridades. O motivo encontra-se naquela contradição. O objetivismo sociológico impediu a crítica social que é a razão de ser da literatura naturalista. Quando Zola venceu definitivamente a contradição, abraçando o socialismo (um socialismo neorromântico, na verdade), já se revelara que os seus discípulos burgueses não

o podiam acompanhar nesse caminho. A história do naturalismo francês é uma historia de apostasias.

No começo, eles constituíram um grupo em torno do mestre chamando-se "o grupo de Médan", conforme o lugar perto de Paris, em que Zola costumava reuni-los, nos domingos, em sua casa de campo. Em 1880, publicaram um volume de contos, *Les Soirées de Médan*[2336]; é a data máxima do naturalismo francês. Desses contos, um dos melhores, *L'attaque du moulin,* foi de Zola; a obra-prima, *Boule de suif*, contribuiu o flaubertiano Maupassant. Um terceiro colaborador, Huysmans, autor de *Sac au dos*, não tardará a apostasiar. Os três outros, fiéis ao mestre, Hennique, Alexis e Céard[2337], eram sinceros, mas medíocres, exploradores do naturalismo como moda literária.

Sete anos depois, no *Figaro* de 18 de agosto de 1887, Bonnetain, Rosny, Descaves, Marguerite e Guiches protestaram publicamente contra a obra mais radical do seu mestre, *La Terre*. Mais de quatro anos, e Jules Huret publicará no *Echo de Paris* o resultado da sua *Enquête sur l' évolution littéraire* (1891): o naturalismo já não existe. Quer dizer, os naturalistas recusaram-se a acompanhar o mestre no caminho da crítica da sociedade. Eram menos zolaístas do que goncourtianos. A maioria entre eles, amigos de Alphonse Daudet, integrarão a Académie Goncourt, futuro centro de reacionários políticos e sociais. Há poucas exceções, entre as quais não se encontram os irmãos Rosny[2338] desviados do naturalismo para uma atividade poligráfica, fecunda mas de resultados efêmeros. Zolaísta autêntico é Descaves[2339], cronista vigoroso das misérias da vida militar na paz, das violências e besteiras nos quartéis; acabará idealista, como Zola. Paul e Victor Marguerite[2340] dão a crônica novelística, bastante forte, das "annèes terribles" de 1870 e 1871; após a morte de Paul, Victor brilhará com romances que provocam escândalo público. Paul Adam[2341], que, pelo estilo, se parece com Zola e, pelo "grande hálito épico" com Hugo, tornou-se o romancista da epopeia napoleônica, fiel aos ideais jacobinos, Adam era, enfim, espécie de bloco errático entre traidores. Quanto a outros membros da Académie Goncourt, não convém fazer-lhes a publicidade.

"La République sera naturaliste ou elle ne sera pas", dissera Zola. Mas seus discípulos o desmentiram. Deixaram de ser naturalistas; e a República

continuou, embora sendo oportunista, primeiro, e depois, francamente reacionária. Quando Zola se levantou em defesa de Dreyfus, já encontrou oposição compacta dos intelectuais franceses. O papel libertador do naturalismo, em sentido social, ficou reservado a alguns poucos *outsiders*. O maior entre eles, de longe, é Vallès[2342]. Por motivos mesquinhos de rancor político, esse grande jornalista-polemista e combatente da Commune de 1870 ficou, durante muito tempo, excluído da história literária oficial. Hoje, os críticos comunistas costumam celebrá-lo como grande precursor; mas só tem direito para tanto no mesmo sentido em que consideram *Les Misérables* como romance pré-socialista. Vallès foi autêntico romântico hugoniano – o que também revela no seu estilo fortemente lírico – que as experiências de uma vida dolorosa e ardente levaram a adotar processos literários semelhantes aos do naturalismo. Sua trilogia de romances, com o personagem autobiográfico de Jacques Vingtras no centro, é grandioso panorama da França de 1870, que impressionou o próprio Taine. O último desses *outsiders* do naturalismo foi George Darien[2343], que fez escândalo com uma sátira contra o exército francês; seu romance picaresco *Le voleur,* interessante documento de sátira antiburguesa e anarquismo imoralista, só foi recentemente desenterrado de um esquecimento injusto.

Foram esses *outsiders* que continuaram a obra de crítica social do naturalismo. Costumava-se, na época, considerar como naturalistas todos os que faziam crítica social, inclusive realistas como Alas[2344] e Eça de Queirós[2345], e todos aqueles que faziam uso de linguagem franca, sem reticências, como Maupassant. Este último foi seguido, sem programa literário específico, pelos colaboradores literários dos seminários radicais, entre os quais merece destaque o finlandês Aho[2346], então famosíssimo e traduzido para todas as línguas, ironista elegante como Eça de Queirós. Também descobriu um novo ambiente: a vida dos vigários luteranos no interior selvagem da Finlândia. Divorciado das correntes literárias europeias, escreveu, mais tarde, os melhores romances históricos da literatura finlandesa.

A função crítica da literatura naturalista degenerou, enfim, em literatura de escândalo, e esse apelido até convém a grande parte da produção do último zolaísta, Mirbeau[2347], excelente jornalista e bom crítico de artes plásticas, cujos romances já estariam esquecidos se não fosse a vida

indestrutível da sua comédia vigorosa *Les affaires sont les affaires,* uma das últimas grandes peças do teatro francês realista.

Através de Taine entrou no naturalismo ocidental um elemento pré-romântico: o zelo de Herder, longínquo mestre de Taine, em descobrir novas literaturas, novas sociedades, novos ambientes e países. Deste modo, o naturalismo tonificou literaturas sonolentas, descobriu classes desconhecidas, alargou imensamente os horizontes da Europa literária – quase sempre acompanhado da indignação dos conservadores. Um dos grandes acontecimentos da história literária inglesa é a tradução dos *Rougon-Macquart* por Henry Zizetelly, que foi cruelmente perseguido pelas associações que pretendem "combater o vício e promover a moral pública". O escândalo repetiu-se quando George Moore[2348] publicou os primeiros romances naturalistas em língua inglesa, *A Mummer's Wife,* com descrições francas da vida das prostitutas, e sobretudo *Esther Waters,* panorama impressionante da paixão do turfe entre as baixas camadas do povo inglês, com excursões pela vida das criadas seduzidas, pela miséria dos hospitais e os comícios dos sectários. Os admiradores franceses e alemães de Moore procuraram neste excelente romance profundos motivos de crítica moral e religiosa; mas o autor só se documentara bem "pour épater le bourgeois"; tornou-se, pouco depois, um dos chefes do esteticismo simbolista.

A tendência pré-romântica do naturalismo revela-se bem em alguns países ocidentais de industrialização relativamente recente, como na Bélgica. Lá surgiu um zolaísta autêntico, Camille Lemonnier[2349]: o seu *Happe-chair*, passando-se no ambiente dos mineiros belgas, é um *pendant* não indigno de *Germinal*. Lemonnier, o primeiro grande escritor da literatura belga de expressão francesa depois de Charles de Coster, era um estilista formidável e um grande coração. Dos seus muitos romances, mais fortes ou mais fracos, nenhum é medíocre; e sempre há uma ou outra descrição impressionante, lembrando o gênio pictórico da raça flamenga. A esta também pertenceu, embora também escrevendo em francês, Georges Eekhoud[2350], cujos contos da vida camponesa nos Kempen, região rude perto de Antuérpia, competem com *La Terre* pela franqueza brutal e superam o romance de Zola pela intensa força dramática. O grande romance de Eekhoud, *La Nouvelle Carthage,* é o documento da evolução da velha Antuérpia provinciana para porto mundial, centro de riquezas burguesas e

misérias proletárias. Em língua flamenga descreveu Buysse[2351] a vida dos camponeses, vagabundos e mendigos da proverbial "Flandres pobre", "Arm Vlaanderen", com intenso sentimento humano – se a sua língua fosse mais divulgada, ele já seria reconhecido como um dos grandes romancistas rústicos da literatura universal. E na Holanda, cujos puritanos não quiseram abrir a porta a Zola, descobriu Heyermans[2352] um ambiente de todo desconhecido, o bairro dos diamantistas judeus em Amsterdam, que apresentou em romances e sobretudo em peças teatrais de habilidade notável, embora superficial.

O mundo mediterrâneo, em que Zola nascera, recebeu o naturalismo com o entusiasmo habitual de gente sulina. Até realistas de ideologia menos avançada como Matilde Serao-Scarfoglio[2353], na Itália, e Emilia Pardo Bazán[2354], na Espanha, usaram os processos naturalistas para revelar a miséria alegre de Nápoles e a rudeza da vida camponesa na Galiza. Há algo do calor mediterrâneo das ruas de Barcelona nos romances do catalão Oller[2355], os quais Zola admirava ao ponto de promover traduções para o francês, enquanto o contista catalão Ruyra[2356], menos conhecido, resiste melhor ao tempo, pela severidade quase clássica do seu estilo rústico e pelo profundo sentimento humano que já inspirou, a seu propósito, comparações com os grandes contistas russos. Em geral, os naturalistas mediterrâneos não renegam uma veia hugoniana de eloquencia torrencial e radicalismo romântico. O catalão Bertrana[2357] agitou os seus patrícios menos pelo vigor descomunal do seu estilo do que pelas tendências heréticas em matéria religiosa e moral; e o espanhol Trigo[2358] deveu grande sucesso de livraria à mistura hábil de erotismo desenfreado, disfarçado de análises psicológicas, e anarquismo violento, vestido de frases nietzschianas. O cume desse naturalismo sulino é representado pelo espanhol Blasco Ibáñez[2359], anarquista eloquente em *La Catedral* e *La Bodega*, alcançando sucesso internacional com os efeitos brutais de *Sangre y Arena* e a propaganda política de *Los cuatro jinetes del Apocalipso*. Desde então, a popularidade imensa de Blasco Ibáñez sofreu uma queda brusca e já há quem lhe negasse todo valor literário. Mas Blasco Ibáñez era escritor notável enquanto se conservou fiel ao zolaísmo autêntico: *Arroz y Tartana, La Barraca, Cañas y barro* são

quadros bem pintados da vida proletária na região de Valência, calor e miséria, superstição e anarquismo.

Não através da Espanha, mas diretamente da França chegou o naturalismo à América latina, para ali exercer uma influência profunda e permanente. Já são naturalistas os assuntos do mexicano Delgado[2360], embora tratados com moderação e alguma poesia pós-romântica. O grande naturalista do México e o maior naturalista da América espanhola foi Gamboa[2361], que compensou a fraqueza do estilo pelas ideias elevadas de reforma social em espírito religioso, algo tolstoiano; o êxito de *Santa,* romance de uma prostituta, mereceu traduções para várias línguas. Só recentemente dá-se a atenção devida ao chileno Baldomero Lillo[2362], que denunciou as miseráveis condições de vida nas minas de salitre. Enfim, são numerosos os naturalistas argentinos: o naturalismo revelou sempre gosto especial pelos quadros urbanos, e Buenos Aires era a primeira grande cidade do Continente. Ali, Cambaceres[2363], um dos primeiros zolaístas, tinha que suportar os escândalos devidos aos pioneiros. As obras de Zola foram traduzidas pelo jornalista Payró[2364], socialista militante, autor de contos "gauchescos". O melhor entre esses argentinos todos é o "gauchesco" Benito Lynch[2365], de um realismo sólido e objetivo: sua obra-prima, *El inglés de los huesos* (1924), tem valor permanente. O naturalismo argentino alcançou importância especial nas obras dramáticas de um uruguaio, Florencio Sánchez[2366]; as suas "teses" já envelheceram – naquela época das companhias viajantes com repertório de Ibsen, todo dramaturgo tinha que expor "teses" – mas não são artificiais: são produtos de indignação de um escritor proletário, observando a realidade sul-americana. A técnica dramatúrgica de Sánchez é primitiva: faz teatro popular. Mas os seus tipos continuam vivos, os seus efeitos cênicos ainda empolgam, a sua arte não é arte, mas verdade. Sánchez morreu cedo; as esperanças de um grande astro argentino não se realizaram. O naturalismo, no entanto, continua num escritor descuidado e superficial, mas vigoroso como Manuel Gálvez[2367], cuja *Maestra normal* coloca um dos assuntos preferidos do naturalismo internacional no ambiente novo da província argentina; é notável seu panorama histórico de guerra contra o Paraguai.

A prioridade do naturalismo latino-americano, quanto à cronologia e com respeito ao valor, cabe ao brasileiro Aluísio Azevedo[2368]; tem os

defeitos de todos os naturalistas menores e é pouco original, um Zola ou antes um Mirbeau do Rio de Janeiro. Mas os seus romances sugerem até hoje a impressão de "cheios de vida"; e o mérito de ter descoberto a vida baixa na capital brasileira dá valor permanente a romances que já se transformaram em documento da sociologia histórica. O último desses naturalistas brasileiros é Raul Pompéia[2369], cujo famoso romance *O Ateneu*, se aproxima, porém, do impressionismo de um romance psicológico.

Sociologia histórica: porque as mudanças rápidas na vida urbana dos países latino-americanos fizeram envelhecer todos aqueles romances naturalistas; e com efeito não foi este o caminho pelo qual a influência de Zola se perpetuou na América latina, e sim pelo caminho de um novo indianismo de tendências sociais. O papel de precursor coube ao romance *Aves sin nido,* da escritora peruana Matto de Turner[2370], no qual se descreveu a opressão dos índios pelos senhores brancos. Ali estava indicado o futuro do romance naturalista "indo-americano" rural: será o romance de José María Arguedas e Ciro Alegría.

Só para demonstrar a extensão enorme da influência de Zola, criador de uma nova literatura universal, lembra-se o romance naturalista em regiões geograficamente opostas: o checo Šimácek[2371], ainda meio realista e sentimental, observador "filosófico" da vida burguesa da capital e outro checo, Mrštik[2372], zolaísta que deu as primeiras descrições objetivas dos bairros históricos de Praga; enfim o húngaro Bródy[2373], que deveu, porém, certo renome internacional às suas peças dramáticas, entre as quais a mais conhecida trata o caso, tão caro aos naturalistas, da jovem professora seduzida.

Os naturalistas fizeram várias tentativas de apoderar-se do teatro. O próprio Zola dramatizou alguns dos seus romances. No teatro, em que os conflitos ideológicos se personificam, a literatura naturalista parecia encontrar o meio soberano para exercer a sua função de crítica social. O sucesso, porém, ficou duvidoso. A técnica estava pronta: era a do teatro burguês de Augier e Dumas Filho. Mas, ao passo que os "naturalistas" da outra "zona" do naturalismo, um Björnson, um Ibsen, podiam empregar essa técnica para criar um teatro moderno, os naturalistas franceses estavam impedidos de seguir o mesmo caminho: para eles, a técnica do teatro burguês estava comprometida, degenerada em "théâtre de boulevard" de Sardou. Tinham que

filiar-se à tradição oposta, à da "comédie gaie" que zombou das *thèses* da comédia burguesa "séria". O mestre da comédia alegre fora Labiche[2374], criador de cenas de comicidade "endiablée", mas sem pensar em crítica social. Esta aparece, como sátira, nos libretos que Meilhac e Halévy[2375] escreveram para as operetas de Jacques Offenbach, paródias geniais do gosto e dos costumes do Segundo Império. A posteridade confundiu Offenbach com as fúteis ou sentimentais operetas vienenses, perdendo-se no esquecimento o verdadeiro sentido dos textos de Meilhac e Halévy: são glosas marginais da obra de Zola; e a música de Offenbach elevou-os ao nível de um delicioso Reino dos Sonhos do Absurdo. A comédia alegre abandonou, depois, todas as ambições literárias, com a exceção singular de Georges Courteline[2376], conhecedor insuperável da vida burocrática nas repartições públicas, da gente nos tribunais e em torno dos tribunais, dos comissários de polícia e da vida nos quartéis. Courteline apresentou tudo isso em pequeninas peças de comicidade extraordinária, colocando-se no ponto de vista do pequeno-burguês parisiense, vítima das chicanas burocráticas por parte de outros pequeno-burgueses parisienses, investidos de poderes públicos. Chegou a apresentar um martirológio humorístico da vida quotidiana; e *Boubouroche*, sua "grande" comédia, é como a suma de todas as suas experiências cômicas e bastante amargas. Courteline não era um "boulevardier" ligeiro. Já o compararam a Molière ou, antes, ao Alceste, de Molière. As suas situações cômicas resultam da eterna estupidez e maldade inata do gênero humano. Courteline é pessimista, incapaz de rir; só faz rir os outros, enquanto os seus personagens se irritam e choram com ele.

Um personagem de Courteline – eis a definição de Henri Becque[2377], tipo de um pequeno burocrata, possesso durante trinta anos de "idée fixe" de se tornar dramaturgo, sofrendo toda a espécie de contrariedades, defendendo-se em polêmicas violentas e inúteis, acabando derrotado e ridículo. Esse Becque era um grande dramaturgo, embora um gênio malogrado. *Les Corbeaux,* a comédia de negócios em torno das dívidas de um defunto seria digna de Ben Jonson; e *La parisienne* é a única comédia de "triângulo erótico" que resiste ao tempo: já se tornou um "clássico", como as comédias de Molière, porque Becque observa o amor adulterino nem como *bonvivant* alegre nem como moralista e propagandista de reformas radicais, e sim com a serenidade do estoico, achando natural a perversidade

do que se passa no mundo. O pessimismo amargo de Becque é fruto das suas convicções dramatúrgicas. É o único naturalista autêntico na história do teatro. Pretendeu apresentar no palco as coisas da vida com a mesma franqueza e objetividade como Zola no romance; mas o que ele encontrou nos teatros de Paris, era a convenção dramatúrgica de Scribe, Augier, Dumas Filho, Sardou: as *thèses* insinceras e triviais, as intrigas complicadas que não provam nada, mas têm que divertir ou assustar os espectadores, as "grandes cenas" inverossímeis, os desfechos retumbantes – uma série de falsidades cênicas, falsificando a verdade dos "fatos". Becque pretendeu representar só os "fatos". Por isso aboliu a *thèse*, aboliu a intriga, aboliu os desfechos. As suas comédias não devem ser encaradas como sátiras contra a vida teatral da época: *Les Corbeaux,* contra a honestidade dos comerciantes de Augier; *La Parisienne*, contra o moralismo boêmio de Dumas Filho.

A contradição entre moralismo e determinismo que havia em Zola e que impediu à literatura naturalista desempenhar o seu papel de crítica radical, não podia deixar de gerar um pessimismo profundo, que marca as últimas e maiores obras do naturalismo ocidental: expressões do desespero, da incapacidade de modificar os desígnios do Destino biológico e econômico. Primeiro, esse pessimismo se exprime numa "poetry of despair" – a expressão é usual entre os críticos ingleses, e sendo essa poesia pessimista contemporânea do decadentismo na literatura francesa e em outras literaturas, convém, antes de tudo, distinguir as duas correntes. A própria época já distinguiu bem, dando ampla repercussão ao decadentismo de Verlaine, Samain e Rodenbach, e recusando a influência de Laforgue, cuja atuação sobre a poesia moderna não começou antes de 1910 ou 1920. O estilo dos decadentistas é o simbolismo, ao qual pertencem; foi uma evolução – embora os simbolistas o negassem – do estilo parnasiano, enquanto a "poetry of despair" tem fontes românticas: em Byron, Heine e Schopenhauer, os três autores preferidos de Laforgue, e que também influíram nos outros "poetas desesperados". Gostam eles de referir-se a Baudelaire, mas não à sua angústia religiosa, que ficou então despercebida, e sim ao seu satanismo e amoralismo. Pois os decadentistas são conversos ou ficam, pelo menos, às portas da Igreja, enquanto os "desesperados" são irreligiosos, livres-pensadores, radicais, pequenos-burgueses e intelectuais proletarizados. Os

decadentistas exprimirão a angústia de uma crise econômico-social da burguesia no "fim du siècle". Os "desesperados" exprimem a angústia dos radicais proletarizados cuja vontade foi quebrada pelo Destino do determinismo; muitos entre eles pertencem à boêmia, o que revela mais uma vez as origens românticas da sua poesia. Os decadentistas constituem grupos, "escolas"; os "desesperados" encontram-se num isolamento característico.

Quase todos ficaram despercebidos em vida; mas ondas posteriores da "poetry of dispair" renovaram-lhes a memória, reivindicando-os como precursores. Desse modo, o grande poeta modernista húngaro Ady, hostilizado como revolucionário contra as tradições da poesia húngara, chamou a atenção para Vajda[2378], pós-romântico mórbido dos anos de 1870, para obter um precursor, um ponto de referência no passado. Mas Vajda era antes um epígono de Heine e de Byron, ao qual tomou emprestada a técnica das novelas em verso; e seria só um Baudelaire falsificado, se o romance meio doloroso, meio grotesco que ele versificou, não tivesse sido a expressão sincera de uma experiência pessoal.

Como um Ariel ao lado desse Caliban oriental aparece a poetisa galega Rosalía de Castro[2379], que é, ao lado de Pondal, primeiro poeta da pequena nação desde os dias da Idade Média, mas grande poeta que seria honra para qualquer literatura. O seu volume de poesias em língua castelhana bastava para um crítico como Azorín lhe chamar "o maior poeta espanhol do século XIX"; e afirma-se que a variedade inconvencional dos seus metros e ritmos influenciou o nicaraguano Rubén Darío, o renovador da poesia espanhola moderna. Seria uma repercussão incrível da modesta poetisa regionalista dos *Cantares gallegos*, romântica da melancólica paisagem da Galícia, da "saudade nacional", cantando

"Qu' a gaita gallega
Non canta, que chora."

No fundo dessa poesia de tom popular, tão parecida com os cantares galegos de todos os tempos, residem as angústias da alma popular, resíduos de crenças arcaicas da raça céltica –

"Tenho medo d'unha cosa
Que vive e que no se ve" –

enquanto em *En las orillas del Sar*, na língua espanhola, menos arcaica, o mesmo sentimento encontra expressão moderna:

"Inaplicable angustia,
hondo dolor del alma..."

Rosalía de Castro é "moderna" no sentido de ter sido contemporânea autêntica da "poetry of despair"; em outro sentido, ela é mais moderna do que todos esses "desesperados", porque a sua compaixão de mulher sensível e infeliz com a miséria do seu povo a fez descobrir os motivos sociais daquela "inaplicable angustia" no país dos emigrantes e órfãos:

"Este vaise y aquél vaise,
E todos, todos se van;
Galicia, sin homes quedas
Que te poidan trabalhar.
Tés, en cambio, orfos e orfas
E campos de soledad..."

Os versos brancos e ritmos irregulares de Rosalía de Castro constituem uma revolução do estilo poético espanhol. No último livro, em castelhano, da humilde poetisa até não faltam outros motivos surpreendentes –

"...Que soy menos que un átomo leve
Perdido en el universo;
Nada, en fin..., y que al cabo en la nada
Han de perderse mis restos" –

revelando a contemporânea autêntica de Laforgue e Thomson B. V.

É menos provinciano e mais pungente o português Cesário Verde[2380], cujas poesias só se publicaram depois da sua morte; e que só em nossos dias encontrou a compreensão devida ao seu gênio. À primeira vista, ele também parece um saudosista de velha estirpe, perdido na Lisboa moderna –

> "Nas nossas ruas, ao anoitecer,
> Há tal soturnidade, há tal melancolia,
> Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
> Despertam-me um desejo absurdo de sofrer."

Mas Cesário Verde era naturalista consciente. Inimigo da eloquencia romântica dos seus contemporâneos hugonianos, pretendeu cristalizar em versos parnasianos as coisas mais triviais da vida quotidiana, "os carros d'aluguel" e os "mestres carpinteiros", os "hotéis da moda", os "dentistas" e "as burguesinhas do catolicismo". Acompanhou o gesto de Baudelaire, nos *Tableaux parisiens*:

> "E eu passo, tão calado como a morte,
> Nesta velha cidade tão sombria."

Seduzido por Baudelaire, Cesário Verde começou a internar-se no lado feio da realidade, no

> "bairro aonde miam gatas,
> E o peixe podre gera os focos de infecção."

Mas atrás da fachada naturalista aparecem visões fantásticas –

observadas com rara sensibilidade colorística; sonho e realidade misturam-se de maneira inextricável, a "velha cidade sombria" transfigura-se em final apocalíptico. Cesário Verde poderia ter sido o maior poeta do naturalismo. Se alguém se lhe compara, é um poeta brasileiro, que ele influenciou: Augusto dos Anjos[2381], o poeta da "angústia absurda e tragicômica", prejudicado pela forma parnasiana e mais gravemente prejudicado pelo mau gosto da "linguagem científica" dos meio-cultos que o provinciano adotou. Admitindo-se tudo isso, ainda resta mais do que um melancólico fúnebre, um pessimista furioso: o autor de *As Cismas do Destino* e *Último Credo* é o poeta mais estranho e mais original da literatura brasileira.

O satanismo, "naturalista" em todos os sentidos, do verdadeiro ao falso, chegou a um cume precoce e nunca superado, nos *Chants de Maldoror*, de Lautréamont[2382], pseudônimo de um desconhecido Ducasse que acabou, com vinte e quatro anos de idade, não se sabe em que vala comum da Paris revolucionária de 1870. Começou a declarar, diante de um Universo vazio que não o ouviu: "Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre." Ninguém entendeu esse "monólogo frenético de um doido", ninguém prestou atenção à sua advertência: "Si quelq'un a du génie, on le fait passer pour un idiot." Parece que Gide foi o primeiro que, por volta de 1905, leu com emoção essas "paroles insensées, quoique pleines d'une infernale grandeur", como o próprio Lautréamont, definiu a sua estranha poesia em prosa. O que Gide entendeu foi justamente aquilo que Lautréamont, fingindo-se "froid" e "sans être ému", não quisera confessar: os motivos psicológicos, a revolta contra as convenções familiares, pervertida em revolta contra todas as convenções e, enfim, contra a convenção da existência do mundo. "J'ai reçu la vie comme une blessure... Je veux que le Créateur en contemple, à chaque heure de son éternite, la crevasse béante. C'est le châtiment que je lui inflige." Assim como o Ivan Karamasov de Dostoievski, Lautréamont não aceitou "o bilhete do ingresso para o mundo". Pretendeu destruir a criação por uma enchente de sarcasmos fúnebres; e cinquenta anos mais tarde chegou o dia em que "todo mundo" de Paris aceitou essa visão. "Gardez-vous de

l'impression pénibre que (ma strophe) ne manquera pas de laisser, comme une flétrissure, dans vous imaginations troublées", advertira Lautréamont; mas já não se precisava dessa advertência para as "imaginations troublées" de 1920, quando os dadaístas e, depois, os surrealistas descobriram a "Epopeia do Mal" naquelas "associações livres de um demônio revoltado", comparando a "grandeur infernale" de Lautréamont à "noche escura" da poesia mística. O que fica é uma emoção profunda em forma não tradicional, quer dizer, uma poesia subindo das profundidades "imoralistas" do subconsciente e não controlada pela "censura" da inteligência – o que será a delícia dos surrealistas. "J'avais entendu des craquements de chaînes, et des gémissements douloureux", isto é poesia autêntica; mas só será considerada em tempos de "imaginations troublées". Por enquanto, Lautréamont ainda é objeto de estudos psicanalíticos e teses existencialistas. Mas já se pode prever o dia em que será novamente esquecido; e ainda será, várias vezes, redescoberto.

Também já foi redescoberto Tristan Corbière[2383], "poète maudit" que começou como antirromântico e evoluiu, com coerência quase maníaca, para antipoeta negando o lirismo e negando a própria literatura. Seu humorismo selvagem e blasfemo não esconde, antes intensifica a emoção. A expressão deliberadamente antiliterária aproxima-se da fala coloquial, que foi, nos anos de 1920, o ideal da nova poesia inglesa. Com efeito, Corbière é mais considerado na Inglaterra do que na França. O que também foi, por motivos semelhantes, o destino póstumo de Jules Laforgue[2384], certamente o maior dos "desesperados" e algo mais do que isso. Existem pelo menos três Laforgues diferentes: o pessimista, o desesperado e o modernista.

"Un couchant des Cosmogonies!
Ah! Que la vie est quotidiene..."

Nestes dois versos, os vários aspectos da poesia de Laforgue estão reunidos. No primeiro verso revela-se um último byronista, que já leu muito Schopenhauer e mais Eduard von Hartmann; o Laforgue das visões apocalípticas de *L'Impossible*, dos filosofemas de *L'Eternel Féminin* e do

Hamlet. Um pós-parnasiano, pessimista como os parnasianos, superior a eles e ao próprio Lautréamont pela consciência irônica, pelo humorismo. O segundo verso revela um grande poeta "menor", o "fantaisiste" entre intelectuais proletarizados e tuberculosos. O poeta dos "dimanches", da melancolia dos domingos quando os deserdados da sorte sentem "toute la misère des grands centres"; o poeta dos ressentimentos e invejas, ouvindo os "pianos qu'on entend dans les quartiers aisés". De Heine vem a sua maneira de ironizar a doença que o minava; será de todos os "fantaisistes" a preferência do melancólico moribundo pelas máscaras e fantasias do carnaval. Laforgue, muito influenciado pelo *lied* alemão, sabia perfeitamente afrancesar e latinizar essa influência; depois, serão laforguianas as melancólicas tardes de domingo belgas de Georges Rodenbach e as máscaras de carnaval italianas de Gozzano e tantos outros. Eis Laforgue, o sentimentalista irônico, o poeta menor que impressionou profundamente o decadentismo europeu. E às vezes, em *l'Hiver qui vient*, quando o pavor do doente diante do frio lhe arranca o verso –

C'est la saison. Oh déchirements! C'est la saison! –

então o poeta menor torna-se "maior" permanentemente. Enfim, há um terceiro Laforgue; aquele que juntou as "Cosmogonies" e "la vie quotidienne" em dois versos vizinhos. É o Laforgue que sabe ver os mistérios do mundo atrás das coisas triviais da vida quotidiana e falar dos "abîmes" na linguagem coloquial de todos os dias. O discípulo de Eduard von Hartmann alegou como fonte dessas inspirações o subconsciente; no sonho aparece a mesma mistura. Assim, Laforgue falava na língua simbólica do sonho, em alusões e associações livres, sem coerência lógica, chegando a quebrar a sintaxe e a métrica tradicionais, criando o verso livre e a linguagem poética dos surrealistas, de T. S. Eliot e dos modernistas americanos.

A ambição da "poetry of despair" de transformar em poesia a filosofia da época só foi plenamente realizada por Eminescu[2385], o único poeta universal da literatura romena. Tinha feito estudos extensos no estrangeiro; desligou-se da fraseologia liberal da qual os latifundiários, a classe

dirigente da Romênia, abusavam em seu próprio proveito; aderiu, como jornalista, à "Junimea", o movimento dos intelectuais oposicionistas, quer dizer, conservadores. O poeta adquirira imensa cultura de autodidata, literária e filosófica. Gostava muito de Heine e Gautier. O "seu" filósofo era Schopenhauer, o que basta já para classificá-lo como "poet of despair". Conseguiu o que nenhum outro poeta europeu conseguiu: transformar em poesia pessoal os termos do filósofo. Em *Dionis* transfigurou a ideia de que a vida é um momento de sonho perturbado entre as harmonias da não existência; o homem é criatura supérflua nessa fantasmagoria de universos imaginários e tem que desaparecer da face da Terra condenada (*Glosa*). No desespero extremo, o conservador Eminescu conservou só uma fé: no valor da sua raça latina, embora também condenada a desaparecer no mundo hostil de eslavos (*Rugaciunea unui dac)*. Eminescu equivocou-se quanto às origens latinas do seu "racismo"; resíduos de descrenças arcaicas eslavas ressurgiram nas visões fantásticas do seu ocultismo filosófico; visões que o fizeram acabar na loucura. Na literatura romena, a figura impressionante de Eminescu sufocou, por muito tempo, tudo o que não era pessimismo pós-romântico. Só decênios depois descobriu-se no arcaísmo rústico da sua linguagem outra fonte de poesia moderna.

A repercussão europeia de Eminescu foi impedida, apesar de muitas traduções, pela divulgação reduzida da sua língua. Mas não foi só isso. A resistência instintiva do público e da crítica contra toda poesia coerentemente pessimista também se manifesta no destino do Eminescu inglês, James Thomson[2386], o mais típico dos "poets of despair": intelectual paupérrimo sufocado pelo determinismo econômico e entregando-se ao álcool. O seu grande poema *The City of Dreadful Night*, expressão do pessimismo schopenhaueriano e de um ateísmo radical, sofreu as apreciações mais divergentes: seria mera eloquencia, vigorosa mas pseudofilosófica, de um romântico perturbado, ou então, um dos grandes poemas filosóficos da literatura inglesa, comparável ao *Essay on Man* de Pope, *Excursion* de Wordsworth, e *Alastor* de Shelley. Os admiradores de Thomson gostam de elogiar a *City of Dreadful Night* às despesas do *In Memoriam* de Tennyson; os outros consideram-no, quando muito, como idilista rústico, popular, errando nos labirintos de um gênero falso.

O maior defeito de Thomson talvez seja a sua forma: a métrica tradicional, algo mecanicamente empregada. Laforgue salvou-se pelo verso livre, aproximando-se da prosa; e Cesário Verde teria mesmo sido, conforme João Gaspar Simões, um espírito essencialmente prosaico. Assunto e intenção da "poetry of despair" exigiram a prosa. Só na prosa era possível exprimir exatamente o problema que angustiava os "radicais": a contradição entre o radicalismo das reivindicações e o determinismo das condições. Daí a importância do romance pessimista e até fatalista na época; e o aparecimento, ao mesmo tempo, de figuras tão extraordinárias como Verga, Pérez Galdós e Hardy. Nestes revela-se com a maior nitidez a relação entre capitalismo e pessimismo que é o fato fundamental da literatura de 1870.

O Destino está presente na obra de Zola, mas não o fatalismo; o descendente de Hugo sempre conservou algo de confiança nos "grandes princípios" libertadores; e acabará como profeta do otimismo social. O fatalismo surge da ausência de esperança da vida boêmia, primeiro em Huysmans[2387], cujos romances *Les soeurs Vatard* e A *vau-l'eau* pressagiam a mentalidade, se bem não a arte de Maupassant.

A nossos avós e pais, Maupassant[2388] parecia o símbolo da Paris de 1880: da cidade dos prazeres eróticos mais requintados, do luxo da "jeunesse dorée", dos divertimentos escandalosos do Príncipe de Gales; saudade íntima dos burgueses abastados de todos os países, de vacâncias matrimoniais. As edições e traduções baratas de Maupassant – nas ilustrações aparecem "élégants" de bigode, cartola e bengala e senhoras do "demimonde" com cintura de vespa e chapéus enormes – perpetuam até hoje essas ilusões agradáveis de "bons velhos tempos". Quando o alegre e elegante Maupassant morreu louco, os moralistas levantaram o dedo da sabedoria, advertindo gravemente a mocidade; hoje, os seus contos "imorais", tendo perdido muito do antigo encanto de frutos proibidos, já são usados como lições de bom estilo francês para as colegiais do Sion; e Maupassant afigura-se, a muitos, tão antiquado como aqueles bigodes e chapéus. Um dos seus contos, o primeiro, aquele que mais ofende as *bienséances* burguesas, "Boule de suif", entrou no rol das obras clássicas, com todas as honras oficiais. Um dos seus últimos contos, "Le Horla", é estudado pelos especialistas em psicopatologia, como interessante caso de alucinação

angustiada. No resto, o nome de Maupassant já não consta das discussões literárias. "La Maison Tellier", "Monsieur parent", "Miss Harriet", "En Famille", "Une partie de campagne", "Sur l'eau", etc.; etc. – quantas obras-primas! – todos esses contos são lidos, em edições baratas, por leitores menos exigentes. A releitura surpreende, porém; eis um contista de mestria singular, talvez o maior desde Boccaccio e Cervantes. E aquele conto "Sur l'eau" revela um grande escritor trágico. Maupassant não é o miniaturista dos prazeres animais; agora, uma tristeza infinita irradia das suas páginas variadas, a monotonia do "post coitum omne animal triste". Maupassant parece muito variado: tratando-se das aventuras cômicas ou tragicômicas da "jeunesse dorée", das misérias da boêmia, da vida dos remadores ao ar livre, da estupidez desgraçada dos burocratas e pequenos-burgueses, da avareza e obstinação dos camponeses normandos – "plus ça change, plus c'est la même chose". Maupassant é divertidíssimo, mas monótono. Não tem muita cultura. Sua inteligência está limitada pelo horizonte algo estreito da sua experiência humana. Por isso, prefere os personagens simples e simplistas, os motivos mais evidentes, os enredos ligeiros. Mas desses seus defeitos construiu Maupassant a mestria da sua técnica. Maupassant é o criador da "short story", caracterizada por uma ou duas viravoltas bruscas que dão o efeito final, infalível. Nesta técnica, Maupassant é mestre inigualado; e não é uma técnica mecânica. Não serve só para surpreender o leitor, mas também para irritar certos leitores. O boêmio Maupassant pretende "épater le bourgeois", assim como seu padrinho e mestre Flaubert. No seu primeiro conto, "Boule de suif", os burgueses são, em face do inimigo invasor, os covardes, e a prostituta é a patriota heroica; e logo depois, na "Maison Tellier", o bordel é o lugar "fashionable" da pequena cidade normanda e o ponto de encontro dos cidadãos mais honrados. Em Flaubert aprendeu Maupassant – conforme a sua própria confissão – a observação exata dos fatos exteriores e a tradição exata das impressões visuais para a língua. O seu naturalismo é uma teoria e prática da superfície das coisas: sejam as superfícies epidérmicas de amores fáceis, seja o jogo das luzes na superfície das águas do Sena, seja a superfície psicológica de pequenos-burgueses parisienses ou camponeses normandos que se compõem de um material homogêneo somente, estupidez ou avareza. O materialismo de Maupassant não é, como o de Zola, uma filosofia, mas uma maneira espontânea de ver o

mundo, uma visão poética – Benedetto Croce chegou a considerar Maupassant como poeta. Daí a frescura dos seus quadros, sobretudo quando se trata da vida puramente animal como dos remadores. O seu contemporâneo Matthew Arnold, se tivesse tomado conhecimento do contista francês, teria ficado horrorizado com a falta de "high seriousness", que foi para ele o critério dos "clássicos". Justamente por isso é Maupassant o "clássico" do materialismo literário. Maupassant não tem ideal algum; senão o ideal literário de observar e reproduzir fielmente a realidade, que é tão triste. Maupassant é profundo na superficialidade, porque reconhece o "sem fundo" da superficialidade, o vazio desta vida corporal, só prazer, sempre o mesmo prazer; e, enfim, a destruição fatal. A angústia do desfecho. Maupassant sempre vira o fantasma do Nada atrás das luzes impressionistas. É um dos escritores mais tristes da literatura universal: um construtor de uma verdadeira "physique du Malheur"; embora com uma secreta nostalgia de saúde mediterrânea. O destino fê-lo adoecer e morrer justamente na Riviera: o primeiro fatalista desesperado entre os naturalistas.

Mas já se vê que Maupassant não é propriamente naturalista. É o mais "natural" dos realistas. É pessimista porque é observador agudíssimo ao qual a realidade observada enche o espírito, a realidade toda, de todas as coisas e da existência humana inteira: observação de que não pode resultar outra filosofia. Mas a época ligava essa arte, paradoxalmente, ao jornal humorístico. O nome de Maupassant está ligado à "Vie parisienne" que lhe perpetuou a maneira. Trabalho e sucesso de Maupassant eram ou pareciam fáceis mas era preciso escrever muito para viver. A elegância e os amores de Maupassant não foram pagos com dinheiro herdado. O boêmio Maupassant só se deu ares de "jeunesse dorée"; na verdade, foi um intelectual, trabalhando duro, radical no materialismo da falsa elegância e no fatalismo desesperado. A arte de Maupassant foi inúmeras vezes imitada, quase sempre sem sucesso. Quem se lhe aproximava mais foi o sueco Hjalmar Söderberg[2389], autor dos notáveis romances autobiográficos ou de teses audaciosas, mas sobretudo de dois volumes de contos magistrais, *Historietter* e *Resan till Rom*. Um pessimista irônico.

A relação entre boêmia e radicalismo é evidente com respeito ao "verismo" italiano. Pela primeira vez na sua história literária, a Itália contou com uma boêmia, por assim dizer organizada: a famosa "Scapigliatura"[2390],

círculo de poetas, pintores e músicos de Milão de 1860 e 1870, imediatamente depois da libertação e unificação da Itália. Milão era a primeira cidade moderna, burguesa e industrial, da península; a primeira na qual os artistas se viam reduzidos a uma condição fora da sociedade. Desilusão e desespero refugiaram-se numa vida irregular de deboche – quase todos os membros da "Scapigliatura" acabaram alcoólatras, tuberculosos ou suicidas. De um estilo comum não se pode falar, senão num pós-romantismo vago, entre Musset e Laforgue. Uniu-os a aversão contra o classicismo retórico de Carducci e a hostilidade contra as condições políticas e sociais do novo reino: tinham sonhado com uma Itália utópica, paraíso da liberdade republicana e das artes como na Renascença; e encontraram-se numa sociedade de comerciantes e num Estado que se apoiava na polícia. O primeiro impulso dos boêmios foi passadista: retrospectiva histórica para compreender as causas da decepção. Foi o que empreendeu Rovani[2391], escrevendo nos *I cento anni* a história de Milão entre 1750 e 1850. Mas a inquietação do boêmio prestava mal para realizar o que, nestes mesmos anos, realizou com êxito maior o espírito tradicionalista do revolucionário Ippolito Nievo. A atmosfera da "Scapigliatura" era lírica. Afirmam que o pintor Emilio Praga[2392] teria sido um grande poeta lírico se o álcool não o tivesse destruído cedo; é sempre difícil verificar essa afirmação, tão frequente na história da literatura universal. Outro "scapigliato", Tarchetti[2393], morrendo de tuberculose com vinte e oito anos de idade, deve a pálida fama a um soneto "Ell' era cosi fragile", que os moços decoravam, justamente porque Carducci o estigmatizou como "cume de fraqueza moral e depravação estilística". Em compensação, mais do que um soneto sobrevive de Giovanni Camerana[2394], que sobreviveu, por sua vez, trinta anos à "Scapigliatura", saindo enfim de um mundo já diferente pelo suicídio. Camerana tornou-se parnasiano; alguns dos seus sonetos eternizam com perfeição notável as cidades e paisagens do Piemonte.

Quando Camerana se suicidara, sobreviveu só um, o último "scapigliato", perdido como um bloco errático no século XX: Carlo Dossi[2395]. Com vinte e um anos de idade, tirara a suma da sua existência literária malograda escrevendo a autobiografia *Vita di Alberto Pisani*; desapareceu, depois, no anonimato de uma honrosa carreira diplomática, terminando a vida na

solidão da aldeia de Dosso, sobre o lago de Como. Na literatura de voz alta de Carducci não havia lugar para a prosa de surdina de Dossi, poesia intimista das mais finas da literatura italiana: série de fragmentos de observações de um desenhista – e caricaturista – de tipos populares, com um grande coração para com os humildes e as crianças. Dossi era, pelo menos no que escreveu, uma personalidade meio patológica. O seu exemplo iniciou a época do "fragmentismo", da dissociação das obras e das personalidades literárias na Itália – há em Dossi algo de pirandellesco. Há quem o classificasse como precursor do futurismo. Outros críticos, porém – Carlo Linati dedicou-lhe páginas inesquecíveis em *Sulle orme di Renzo* –, adivinham na inquietação do solitário Dossi um eco da angústia do solitário Manzoni e no eremitério de Dosso sobre o lago de Como um último asilo do autêntico espírito lombardo na época da industrialização brutal. Talvez todos os "scapigliati" fossem pequenos intelectuais provincianos, perdidos na cidade. Pelo menos explica isso a presença, entre eles, dos futuros veristas sicilianos.

Os críticos estrangeiros sempre consideraram o "verismo" como a forma italiana do naturalismo, pouco mais do que uma variedade ligeiramente diferente do zolaísmo: descrição minuciosa da vida instintiva e ambições de análise psicofisiológica e sociológica. Quando uma das obras-primas do verismo, a novela "Cavalleria rusticana" de Verga, percorreu o mundo, como libreto da ópera homônima de Mascagni, admitiu-se mais um elemento característico: certo romantismo exótico, mais ou menos à maneira como mais tarde o cultivará Blasco Ibáñez. Se fosse só isso, o verismo merecia a pouca atenção que o público e a crítica europeus lhe dedicaram. Os críticos italianos, admitindo a influência de Zola e da teoria científica ou pseudocientífica, reivindicaram, no entanto, uma posição singular do verismo[2396] dentro da literatura naturalista: salientaram que o naturalismo zolaísta é, por índole, urbano, enquanto o verismo é produto da Sicília, da paisagem mais arcaica da Itália; e descobriram-lhe, distanciando-o da falsidade romântica de Mascagni, traços de grandeza antiga. O ponto fraco dessa distinção é que ele não se aplica bem ao verismo em conjunto, senão nos aspectos exteriores. A grande exceção, de verdade, é Verga, que não pertence à região de Zola e sim à de Pérez Galdós e Hardy.

A teoria do verismo foi esboçada por Luigi Capuana,[2397] teoria toda zolaísta na verdade: as condições especiais da Sicília, província de feudalismo atrasado em transição para a economia moderna, como campo de observação do "romance experimental". *Il marchese di Roccaverdina* seria, então, a obra máxima do verismo; mas é só o estudo de um "caso" à maneira de Zola, estudo algo falsificado pelas tendências de Capuana, democrata meio socialista, meio pacifista, como então todo mundo foi na Itália. Capuana tornou-se muito popular na sua pátria; a sua literatura correspondia ao gosto médio.

Conservar-se fiel à objetividade exigida pela teoria verista foi a ambição de Verga[2398], embora os seus começos não deixassem adivinhar aquele realismo severo. O jovem Verga, estudante e literato em Milão, era "scapigliato", cheio dum romantismo febrilmente erótico e meio sentimental. Os seus primeiros romances são imitações – parece quase incrível – de Feuillet. Essa fase de Verga nem será capaz de interessar os especialistas. Voltou, depois, para a ilha natal, tornando-se exemplo vivo da teoria naturalista: recebeu as influências mesológicas como um impacto, mudou completamente de estilo, escreveu os primeiros contos realistas da vida siciliana. "Realistas", porque a maneira de ver é antes a de Balzac do que a de Zola; todos os grandes "fatalistas" do naturalismo revelam filiações pré-zolaianas: Verga e Pérez Galdós filiam-se a Balzac, Maupassant a Flaubert, Hardy à tradição do teatro elisabetano e ao realismo sensacionalista de Wilkie Collins. Com Hardy, Verga tem em comum o regionalismo e o pessimismo que vê nos instintos humanos, bestiais, a fonte de todos os males do mundo. Escreveu contos da vida rústica, como os de Maupassant, mas a técnica é menos elegante e mais concisa: "Cavalleria rusticana", "La lupa", "Rosso Malpelo" lembram antes a Mérimée. Contudo, Verga é superior aos franceses com respeito à analise sociológica do ambiente. Sobretudo no maior conto de Verga, "Jeli il pastore", fica clara a relação entre a bestialidade dos homens e o feudalismo decadente, que constitui o fundo dos dois grandes romances de Verga: *I Malavoglia,* história da ruína econômica de uma família de marinheiros; e *Mastro don Gesualdo*, história de um *noveau-riche* plebeu, arruinado pelo casamento de sua filha com um aristocrata. Esses romances dão testemunho de um pessimismo desesperado: o céu azul da Sicília parece tão negro como a fumaça sobre os *boulevards*

noturnos de Maupassant e a neblina sobre a planície de Wessex de Hardy. Verga distingue-se, porém, pela arte novelística, incomparavelmente superior à de Maupassant e de Hardy. Verga é, entre os naturalistas, o maior artista, pela sobriedade do estilo, lapidário e elíptico, e pelo rigor clássico da composição, Considerando-se a substância grega, permanente desde dois milênios, da vida siciliana, o regionalista da Sicília não pode deixar de ser um clássico. Já foi chamado de "Teócrito da decadência moderna", e à sua obra "*Odisseia* dos plebeus". Nessa comparação com Homero e nessa alusão aos plebeus reside, realmente, a particularidade de Verga. Não é, como Zola e outros naturalistas ocidentais, um intelectual pequeno-burguês, colocado num mundo proletarizado e recorrendo a experiências autobiográficas. Verga é um *gentiluomo*, um aristocrata siciliano, apiedando-se da miséria da "povera gente", da qual virou o *trovatore* estranho; cheio de compaixão e simpatia humana, como os grandes escritores russos; mas colocado acima do povo. Daí o realismo imperturbável, clássico. E também é "clássica" a tristeza infinita de Verga sob o céu da Sicília e em face do mar jônico: lembra antes a representação das tragédias gregas nessa mesma paisagem, nos teatros de Siracusa e Taormina. Em todas as obras de Verga há a dialética trágica entre a vontade humana e a fatalidade das coisas. Seu fatalismo é o estupor religioso do homem antigo perante o Destino; não importa o que esse Destino decreta – no caso, o fim do feudalismo e dos seus "heróis" sangrentos e sujos. Não é outro o assunto de *Orestia*: o Destino resolve acabar com a lei dos antepassados. Verga sabe que essa lei não era boa; e se a nova lei, a dos burgueses, não é melhor, a culpa será do poeta? Ao fatalismo só resta uma solução: contemplar calmamente os *ricorsi* da História. Deste modo, Verga, contou suas histórias; e depois envolveu-se, durante mais de trinta anos, num silêncio desdenhoso, até a morte.

Em nossos dias, valor e glória de Verga não cessaram de crescer: toda a ficção italiana moderna, o neorrealismo dos Moravia e Vittorini, Berto e Brancati, Pratolini e Bernari, é de origem "verguiana". Mas não o tinham compreeendido assim os contemporâneos daquele longo silêncio. Surgiram equívocos em torno da sua obra mal conhecida. Alguns teimaram em interpretá-la como mera análise sociológica; outros só viram a superfície pitoresca do assunto regionalista. Aquela interpretação prevaleceu na Itália, e levou Federico De Roberto[2399] à tentativa, em *I vice-re,* da apresentação

novelística da história social da Sicília, obra que ficou durante muito tempo esquecida, mas é agora reabilitada como poderoso romance épico. A segunda interpretação, a regionalista, venceu no estrangeiro: confundiram Verga com os efeitos brutais, as canções e danças pitorescas da *Cavalleria rusticana*, de Mascagni. Mas isso se encontrou bem melhor nos romances e contos da escritora sarda Grazia Deledda[2400], que ficou como a última coluna do verismo. Não há motivo para desprezar-lhe a arte; *Elias Portolu* e *La madre* são do melhor que o regionalismo criou: obras de um realismo sério. Mas Deledda é decadente onde Verga fora trágico; no resto, compreende-se certa irritação injusta em face do fato de que Verga não foi até hoje bastante apreciado no estrangeiro, apesar dos esforços de D. H. Lawrence e outros, ao passo que Grazia Deledda recebu o Prêmio Nobel. A literatura do grande pessimismo encontrou sempre resistência obstinada. A relação entre capitalismo e pessimismo revela-se muito bem no fato de que aquela "suprema distinção literária", o Prêmio Nobel, instituído pelo grande capitalista, também não foi conferida a Pérez Galdós nem a Hardy, os dois pares de Verga.

Pérez Galdós[2401], embora algo mais conhecido no estrangeiro do que Verga, não conseguiu porém, nem na extrema velhice, a glória tardia de Hardy, feita pelos críticos franceses e negada até hoje ao espanhol; e é preciso acrescentar que a sua fama nem de longe pode competir com a de Maupassant. Mas Pérez Galdós é o maior entre todos eles: reúne-lhes as características, inclusive o aparente regionalismo, e é ao mesmo tempo uma expressão tão completa da nação espanhola que só Lope de Veja pode ser mencionado ao seu lado; comparação para a qual já o volume imenso da sua obra – mais ou menos 70 romances – convida. Os próprios espanhóis nem sempre admitiram isso. Os seus grandes sucessos por volta de 1880, e sobretudo o da peça dramática *Electra*, em 1901, deviam-se menos à compreensão literária do que ao pró-e-contra quanto à tendência anticlerical. Depois, houve uma baixa evidente: os estetas que seguiram aos pioneiros da geração de 1898, censuraram asperamente o estilo de Galdós, "estilo de jornalista", "estilo livresco, abaixo de péssimo", criticaram as atitudes burguesas do escritor que parecia um "vitoriano" tímido: republicano e até socialista, mas inimigo da revolução; anticlerical, e cheio de respeito pelo clero. As manifestações de amizade que os grandes escritores

conservadores, Pereda e Menéndez y Pelayo, seus inimigos ideológicos, lhe dedicaram, contribuíram para alimentar as suspeitas de que Galdós fosse um "burguês antiquado", removidas talvez só pelo desprezo oficial da parte da ditadura franquista. No exílio, os intelectuais espanhóis voltaram a admitir a grandeza de Galdós, burguês liberal, sim, mas cujo liberalismo não exclui, antes implica a grandeza.

Afinal, nem sempre foi Galdós um burguês de casaca e cartola. O seu conhecimento íntimo de todas as classes da sua querida cidade de Madri – conhecimento do qual *Fortunata y Jacinta* é o monumento – provam o contrário. Galdós era filho da classe média. Mas a transferência definitiva do estudante, das Ilhas Canárias, sua terra natal, para Madri, significou um deslocamento social, seguido de muitos anos de vida boêmia entre estudantes, jornalistas, artistas; na *Fontana de oro* descreveu esse ambiente. Os começos de Galdós não são menos boêmios do que os de Verga e todos os intelectuais radicais da época. Apenas, superou-os por um trabalho imenso, espécie de auto-educação de um espanhol de velha estirpe para a vida moderna, processo paralelo da europeização da própria Espanha pelas influências estrangeiras. Joaquín Casalduero, ao qual se deve penetrante estudo da vida e obra de Galdós, salienta-lhe as relações com o grande educador e europeizador Giner de los Rios, o mestre da geração de 1898, dos novos cujo patriotismo pessimista o próprio Galdós parece antecipar. Não é isso, porém, inteiramente exato. Galdós era, por índole, incapaz de adotar pontos de vista puramente estéticos; e entre as influências germânicas que recebeu, falta o nome, tão importante para os de 1898, o de Nietzsche. Para isso, Galdós era liberal no alto sentido da palavra. Era inimigo de fachadas bonitas, seja a da Espanha barroca, seja a de uma Espanha superficialmente modernizada. O seu conceito do liberalismo exigiu – e isso o ligou à geração seguinte – uma educação radical da nação inteira para o futuro democrático. Para esse fim, concebeu a série dos *Episodios nacionales,* análise novelística da história espanhola desde o começo do século XIX.

Os 45 romances dos *Episodios Nacionales* constituem uma empresa gigantesca, contudo menos imensa do que parece. Galdós não dá analises profundas ou vastos panoramas. Limita-se principalmente à cidade de Madri, tratando as províncias só subsidiariamente, colocando-se de propósito no ponto de vista de um homem do povo ou antes de um jornalista popular,

falando ao povo. Narra sem arte, desdenha o brilho estilístico, pretende descrever a transformação dos farrapos humanos que foram os antigos servos do Estado barroco, em burgueses e operários laboriosos, que renunciarão aos fantasmas do Império castelhano, militar e eclesiástico. Galdós iniciou a série quando a Primeira República espanhola parecia, em 1873, iniciar a nova era; e interrompeu-a, quando a restauração da monarquia lhe destruiu essa esperança. Mas nem toda esperança. O burguês Galdós, já cansado das frases demagógicas, vazias e impotentes, aderiu à monarquia. Dentro do regime parlamentar acreditava possível a vitória dos novos valores, pelos quais e contra o clericalismo intolerante lutou nos três grandes romances *Doña Perfecta, Gloria* e *La Família de León Roch.* O estilo é o de Balzac; a ideologia é a contrária. E foi essa discrepância que o levou a superar o realismo e chegar ao naturalismo de Zola.

Como naturalista escreveu Galdós as suas obras-primas, os maiores romances modernos da literatura espanhola; sobretudo *Fortunata y Jacinta*, o romance de Madri, é um dos maiores monumentos novelísticos já dedicados a uma cidade. A influência de Zola é inconfundível, mas não exclusiva; as diferenças são evidentes. Os caracteres de Galdós são mais humanos, menos típicos; os enredos complicados são dominados com a habilidade de um grande dramaturgo, acostumado a dirigir massas humanas no palco. Às teses, nunca abandonadas, falta a agressividade. De um grande dramaturgo, Galdós também possui a imparcialidade serena que vive com todos os personagens igualmente. É isso ao que Pérez de Ayala chamou "o liberalismo de Pérez Galdos", comparando-o à imparcialidade do Criador para com as suas criaturas e à imparcialidade relativista do humorista Cervantes. Apenas, Galdós europeizou a tradição cervantina, libertando-a do provincialismo dos Valera e Palacio Valdés; além da influência de Balzac, nota-se a de Dickens. O grande espanhol Galdós é um grande europeu.

Galdós nunca foi materialista perfeito. Os quatro romances, nos quais o personagem principal é o avarento Torquemada, simbolizam a luta entre o espírito humano e a matéria bruta. Em *Angel Guerra,* romance da Toledo mística, já prevalecem os problemas espirituais; e no fim dessa fase Galdós escreveu *Nazarín*, o romance do verdadeiro sacerdote, visto pelos olhos de um Tolstoi espanhol. Tendo superado o materialismo, Galdós perdeu o interesse pela análise novelística do ambiente. Reduziu cada vez mais o

elemento mesológico. Chegou à eliminação completa das descrições e de qualquer intervenção do romancista: eis o romance dialogado, do qual *El abuelo* é o maior exemplo. Daí era só um passo para o teatro, e Galdós deu esse passo: aproveitando-se da dramaticidade intensa de muitos romances seus, dramatizou-os. E com um drama, *Electra,* conseguiu o maior sucesso da sua carreira literária.

Não era acaso, isso. O teatro permitiu-lhe a confrontação mais intensa das contradições dialéticas. Galdós voltara ao hegelianismo; mas agora como socialista militante. Em 1898, com a perda das últimas colônias, a Espanha barroca desaparecera, a monarquia tinha perdido a razão de ser. No mesmo ano, Galdós recomeçou a série interrompida dos *Episodios nacionales.* Mas agora é diferente. Agora prevalece o pessimismo da atmosfera de 1898. As fraquezas da continuação talvez se expliquem pela contradição entre a filosofia hegeliana da história, que Galdós adotara, e o pessimismo cada vez mais acentuado, do que *Misericordia* é a prova emocionante. Galdós já não acreditava na vitória das forças do bem; leu muito Schopenhauer, aproximando-se do fatalismo desesperado de Verga e Hardy. Mas não silenciou nem se retirou. "Para lutar não é preciso ter esperança", isso parecia o seu lema, aforismo estoico. O estoicismo foi a filosofia nacional dos espanhóis de todos os tempos. E Pérez Galdós era um grande espanhol.

Em Pérez Galdós manifesta-se bem claro a permanente angústia, não alheia a Verga e também aparecendo no Maupassant do "Horla". Evidentemente, uma religiosidade altamente herética, uma ortodoxia às avessas; não pode deixar de ser assim entre os radicais. É a religião anticristã, a do fatalismo. Professando-a, Pontoppidan[2402] também se caracteriza como um desses grandes pessimistas. Em Hardy – a veia religiosa dos ingleses é muito marcada – essa religiosidade herética chegou às expressões mais explícitas.

Thomas Hardy[2403], escritor infatigável, apesar de perseguido pela indiferença ou hostilidade dos seus patrícios, alcançou pelo menos na extrema velhice a fama universal que mereceu, como um dos grandes escritores da maior das literaturas. As homenagens de 1920, na Inglaterra, e as de 1922, na França, eram comoventes. Desde então, houve ligeiro declínio: gerações

novas não gostaram, mais uma vez, do pessimista. Mas não sabem opor nada ao estoicismo viril de Hardy:

> “Black is night’s cope
> But death will not appal
> One who, past doubtings all,
> Waits in unhope.”

Hardy é um dos poetas mais densos da língua inglesa. Um crítico americano de filiação muito diferente, Ransom, coloca-o entre os três maiores poetas da língua no século XX, ao lado de Keats e Eliot. Aqueles versos esclarecem bem o sentido do seu naturalismo. Hardy, que poderia ser o herdeiro da melhor tradição novelística inglesa, aprendeu em Zola a importância dos problemas sexuais e a coragem – inédita na Inglaterra – de falar com franqueza sobre esse tabu da época vitoriana. Mas as razões de Hardy eram diferentes. Não o interessavam os motivos fisiológicos e sim as consequências morais. Era determinista como Taine e Claude Bernard, e pessimista como Schopenhauer. Decididamente, não era cristão, porque não acreditava no amor de Deus. Contudo, tem algo de um “preacher” de seita, viajando de aldeia para aldeia, advertindo os pecadores e consolando os infelizes. Quanto aos motivos, responsabilizou o Demiurgo que construíra tão mal o Universo; não responsabilizou os homens pelos atos que cometem fatalmente, impelidos pelos instintos inatos e punidos pela coletividade estúpida. Mas sentia intensamente com as vítimas, sobretudo com as mulheres, vítimas do instinto sexual do homem, e com os pequenos intelectuais, perdidos na incompreensão do ambiente rústico – confirmam isso os seus personagens representativos, Tess e Jude. Naquela teoria pessimista, schopenhaueriana, dos instintos reside o naturalismo de Hardy; adotou-o porque era, ele mesmo, um daqueles pequenos intelectuais, passando a maior parte da vida como arquiteto na região de Wessex, na qual também se passam os seus romances. Região agrária em meio da Inglaterra altamente industrializada, região meio feudal, atrasada, assim como a Normandia de Maupassant, a Sicília de Verga e a Espanha de Pérez Galdós. Preso

nessa paisagem arcaica, imóvel, Hardy é uma rara exceção entre os romancistas vitorianos, só comparável, a esse respeito, a George Eliot: um romancista rural. Um dos seus primeiros romances, *Far from the Madding Crowd,* tem como título um verso de *Elegy in a Country Chyurchyard* de Gray*,* aquele poema do século XVIII no qual o bucolismo convencional se converteu em lamento e acusação escondida. Hardy nunca deixará essa região de Wessex. Em *The Return of the Native* descreveu-a de maneira tão permanente como é permanente essa campina primitiva. Nos contos, *Wessex Tales* e *Life's Little Ironies,* apresentou com realismo bem inglês as pequenas complicações de vida da gente que a habita. Os seus grandes romances, um crítico comparou-os a uma viagem noturna do romancista pelos campos; a lanterna na mão, caminha pelo nevoeiro, à direita e à esquerda vê as cruzes dos que caíram na luta contra o Destino, de todos eles sabe a história, como um cronista da aldeia que representa a humanidade.

As histórias que Hardy contou não constituem leitura agradável. Sedução, assassinato e suicídio são temas habituais. O estilo é melodramático, às vezes falsamente "poético". No ambiente rústico, aqueles enredos violentos também têm algo de falsa teatralidade. Mas se T. S. Eliot censura no romancista o masoquismo para consigo mesmo e o sadismo para com os leitores, esqueceu que isso também é velha tradição inglesa: se bem não a dos "bien-pensants" respeitáveis, mas a dos dramaturgos elisabetanos, de Webster, Ford, Tourneur e, sobretudo, de Middleton. *Tess of the D'Urbevilles* é uma tragédia elisabetana, peça-companheira do *White Devil* ou do *Changeling*, cheia de horrores e com um patético apelo final ao Destino em vez da catarse. Elogiou-se muito o grande poder construtivo de Hardy – lembra-se a sua profissão de arquiteto. Outros críticos censuram-lhe a técnica novelística antiquada e o grande papel do acaso – assim como o acaso predomina também nas tragédias elisabetanas, tão "inverossímeis" conforme Archer. Mas nisso havia intenção da parte do romancista que fala, ele mesmo, de "crass casualty". O papel do acaso na vida é, conforme Hardy, um dos sintomas da má construção do Universo, obra de um demiurgo inferior, como na doutrina dos gnósticos, um deus que fracassou nos seus intuitos ou que está fazendo mal às criaturas, intencionalmente. "The President of the Immortals... had ended his sport with Tess..." – essa frase

final de *Tess of the D'Ubervilles* lembra imediatamente os versos em *King Lear*:

> "As files to wanton boys, are we to the gods;
> They kill us for their sport."

Hardy já foi chamado "pagão". Há algo de verdade nisso, mas não é exato. Assim como os dramaturgos elisabetanos é Hardy um maniqueu – definição que dá, ao mesmo tempo, a justa medida do fatalismo de Verga e do pessimismo final de Pérez Galdós. Um maniqueu moderno, porém, não pode ser pagão; é um cristão herético. Hardy é o grande herético do cristianismo vitoriano; é anticristão por sentimento cristão; responsabilizando a Deus pela moral hipócrita dos cristãos. O crítico Daiches afirma que Hardy não compreendeu bem o seu próprio pessimismo, considerando a queda dos valores vitorianos como o fim apocalíptico do mundo. A contraprova seria *Jude the Obscure,* a tragédia do pequeno intelectual no ambiente rústico que se suicida. Hardy, o estoico que "waits in unhope", sobreviveu. Mas era existência sem saída. "A face on which time makes but little impression", Du Bos aplicou essas palavras de Hardy sobre a paisagem de Wessex ao próprio romancista, que é como sem evolução, sem possibilidades de evolução. Conjecturou-se muito por que motivo Hardy, depois de *Jude the Obscure*, abandonou o romance, dedicando-se só à poesia. A maneira hostil com que aquele seu maior romance foi recebido, não pode ter sido o único motivo; nem a insatisfação com o romance regionalista. Hardy não é regionalista, tampouco como Verga; assim como esse não descende da poesia dialetal da Sicília, assim tem Hardy pouco em comum com a poesia rústica de Crabbe e Wordsworth, a não ser certa tendência "populista"; seu Wessex é símbolo do Universo inteiro. Mas é um Universo imóvel, sem história, sem saída. E Hardy não escreveu, depois, só poesia. Ao contrário: compôs o enorme drama épico *The Dynasts*, traduzindo para a História o seu assunto novelístico. Essa obra cósmica, tentativa de explicar, pelo exemplo do destino de Napoleão, o Destino das pobres criaturas, representa dentro da obra de Hardy o que são os romances dialogados na obra de Pérez Galdós.

Mas Schopenhauer é mau guia no labirinto da História. E Hardy só chegou ao resultado que condensou em forma epigramática, na poesia *In Time of the Breaking of Nations*:

> "...yet this will go onward the same
> Though Dynasties pass."

Desse naturalismo não havia saída.

A verdade disso, experimentou-a amargamente George Gissing[2404], que é como um personagem de Hardy. A sua última obra, autobiográfica, *The Private Papers of Henry Ryecroft,* revela uma personalidade altamente simpática, um *scholar* nato, perdido no trabalho escravo para os editores e jornais da Grub Street; os romances acompanham com a fidelidade do naturalismo o caminho dessa vida, e os títulos já dizem o bastante: *New Grub Street, Workers in the Dawn, The Unclassed, The Nether World,* e, enfim, o título mais significativo: *Born in Exile.* Gissing, cujas obras são hoje novamente muito apreciadas, foi um dos primeiros naturalistas da literatura inglesa. Descobriu um novo ambiente – a miséria dos escritores profissionais. Grande admirador de Dickens, que descobrira a miséria suburbana, tinha Gissing no entanto a coragem de descrever de maneira diferente o mesmo ambiente, sem o mínimo raio de humor. Tudo é cinzento, triste, até sujo, como nos romances naturalistas mais ortodoxos: mas a técnica novelística é a antiga, dickensiana. Só podia ser assim, porque Gissing, o intelectual fracassado, era pobre sem ser propriamente proletário; não compreendeu bem os problemas sociais. Homem triste, cansado, não revelou nada de heroico; não possuía o senso trágico de Hardy. Tinha uma saudade secreta do idílio e viu-o uma vez, numa viagem que descreveu em *By the Jonian Sea*. O *scholar* inglês tinha visto o mar de Verga.

Assim como em Hardy, era grande em outros a tentação de cristalizar o desespero em versos tradicionais, "clássicos". John Davidson[2405] fez essa tentativa em *Fleet Street Eclogues* – o título é como uma lembrança irônica do *Newgate Pastoral* de Gay; o seu verso tem algo da música de Tennyson, mas é mais denso, como o dos classicistas do século XVIII. De outra

maneira do que Gissing estava Davidson também equivocado: a filosofia de Nietzche, em vez de salvá-lo do pessimismo, perturbou-o até ele se suicidar.

O mais consciente de todos eles era Alfred Edward Housman[2406]. A sua obra não oferece oportunidade para discutir grandes problemas, a não ser o sucesso surpreendente dessa poesia pessimista, sucesso tão permanente que Housman voltou, entre 1930 e 1940, a ser um dos poetas mais lidos de língua inglesa. Esse *scholar* de Cambridge, editor erudito de Lucano e Juvenal, é o porta-voz dos intelectuais desesperados; e na sua inibição mórbida, que o segregou, durante decênios, do convívio dos homens, um tipo de *spleen* inglês. Housman parece antes um "caso" psicológico do que um grande poeta, e o seu sucesso antes um problema sociológico do que literário. Mas esse sucesso era e é devido a qualidades reais. Embora influenciado por Heine e Fitzgerald, a sua poesia é original pela forma epigramática, como de epitáfios de uma vida malograda e de uma civilização morta; como o reverso pessimista da *Anthologia graeca.* A poesia de Housman é pouco original e algo monótona; mas o poeta desarma a crítica pela sinceridade absoluta; e até a trivialidade ocasional desse pessimismo salva-se pela atmosfera da paisagem inglesa – a paisagem de Hardy – na qual o poeta de Shropshire se colocou. Não se pode negar momentos de "irrelevance" na poesia de Housman. Mas às vezes teve alta inspiração, como o "Epitaph on an Army of Mercenaries":

"These, in the day when heaven was falling,
The hour when earth's foundations fled,
Followed their mercenary calling
And took their wages and are dead.
The shoulders held the sky suspended;
They stood, and earth's foundations stay;
What God abandon'd, these defended,
And saved the sum of things for pay."

Nestes versos memoráveis está claramente definida a relação entre capitalismo e pessimismo; o poeta sabe e sabe dizer por que "earth's foundations" tremeram; e do "naturalismo" mais franco, franco até ao paradoxo, surge a esperança de salvar o mundo.

Housman, o *scholar,* é, por muito tempo, o último poeta europeu que se inspirou na Antiguidade. Começara um novo ciclo na história da poesia: o simbolismo. Mas ele só podia vencer depois da "conversão" do naturalismo: conversão a novos ideais e a uma esperança.

2215 G. Lukács: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.* Berlin, 1952.

2216 Friedrich Spielhagen, 1829-1911.
Problematische Naturen (1860); *In Reih' und Glied* (1866);
V. Klemperer: *Spielhagens Zeitromane und ihre Wurzeln.* Berlin, 1913.

2217 Fritz Reuter, 1810-1874.
Ut mine Festungstid (1861); *Ut mine Stromtid* (1862/1864), etc.
A. Wilbrandt: *Fritz Reuter.* 2ª ed. Berlin, 1896.

2218 Gottfried Keller, 1819-1890.
Gedichte (1846); *Der grüne Heinrich* (1854/1855); 2ª versão, (1880); *Die Leute von Seldwyla* (1856; 2ª edição., 1874); *Sieben Legenden* (1872); *Züricher Novellen* (1878); *Das Sinngedicht* (1882); *Martin Salander* (1886).
Edição crítica por J. Fraenkel, 26 vols., Erlenbach, 1926/1953.
F. Baldensperger: *Gottfried Keller, sa vie et ses oeuvres.* Paris, 1899.
M. Hay: *A Study of Keller's Life and Works.* Bern, 1920.
H. Maync: *Gottfried Keller*. Berlin, 1923.
E. Ermatinger: *Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebuecher.* 3 vols. Stuttgart, 1924/1925.
G. Lukacs: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.* Berlin, 1952.

2219 Ferdinand von Saar, 1833-1906.
Novellen aus Oesterreich (1876); *Wiener Elegien* (1893); *Neue Novellen aus Oesterreich* (1897).
J. Minor: *Ferdinand von Saar*. Wien, 1898.
A. Bettelheim: *Ferdinand von Saars Leben und Schaffen.* Wien, 1909.

2220 Luise von François, 1817-1893.
Die letzte Reckenburgerin (1871);
H. Enz: *Luise von François.* Zuerich, 1918.

2221 E. Kohn-Bramstedt: *Aristocracy and the Middle Classes in Germany. Social Types in German Literature, 1830-1900*. New York, 1937.

2222 Cf. “Romantismos em oposição”, nota 1897.

2223 J. Krauss: *Studien ueber Schopenhauer.* Leipzig, 1931.

2224 Zsigmond Kemény, 1815-1875.
Os iluminados (1858); *Tempos duros* (1862), etc.
L. Nogrady: *Vida e obras do barão Zsigmond Keményi.* Budapest, 1902.
F. Papp: *Barão Zsigmond Keményi.* 2 vols. Budapest, 1922/1923.

2225 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2105.

2226 Wilhelm Raabe, 1831-1910.
Chronik der Sperlingsgasse (1857); *Unsers Hergotts Kanzlei* (1862); *Der Hungerpastor* (1864); *Drei Federn* (1865); *Abu Telfan* (1866); *Der Schuedderump* (1870); *Horacker* (1876); *Alte Nester* (1880); *Die Akten des Vogelsangs* (1895).
A. Spiero: *Wilhelm Raabe.* 2ª ed. Darmstadt, 1925.
R. Guardini: *Stopfkuchen*. Muenchen, 1932.
W. Fehse: *Wilhelm Raabe’s Leben.* 2ª ed. Berlin, 1937.
G. Lukacs: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.* Berlin, 1952.
H. Pongs: *Wilhelm Raabe.* Heidelberg, 1958.
B. Fairley: *Wilhelm Raabe, an introduction to his novels.* Oxford, 1961.

2227 Robert Hamerling, 1830-1889.
Schwanenlied der Romantik (1862); *Ahasverus in Rom* (1866); *Des König von Sion* (1869).
M. M. Rabenlechner: *Robert Hamerlings Leben und Werke.* Hamburg, 1897.

2228 Cf. “Romantismos de evasão”, nota 1710.

2229 Cf. “O fim do romantismo”, nota 2059, e “Literatura burguesa”, nota 2163.
A. Helbig: *Geibel und die Muenchner Schule.* Aarau, 1912.

2230 Adolf Wilbrandt, 1837-1911.
Arria und Messalina (1874); *Der Meister von Palmyra* (1889).
V. Klemperer: *Adolf Wilbrandt.* Stuttgart, 1907.

2231 Paul Heyse, 1830-1914.
Novellen (1855); *Neue Novellen* (1858, 1862, 1875); *Meraner Novellen* (1867); *Moralische Novellen* (1869, 1878); *Nosvelle vom Gardasee* (1902); etc.
G. Brandes: “Paul Heyse”. (In: *Moderne Geister*. 4ª ed. Berlin, 1901.)

H. Spiero: *Paul Heyse, der Dichter und sein Werk.* Stuttgart, 1910.

2232 Giosuè Carducci, 1835-1907.
Poesie (1871); *Nuove poesie* (1872); *Odi barbare* (1877); *Nuove odi barbare* (1882); *Rime nuove* (1887); *Terze odi barbare* (1893) etc. – *Delle rime di Dante* (1865); *Dello svolgimento della letterature nazionale* (1871); *Crítica e arte* (1874); etc.
A. Jeanroy: *Giosuè Carducci, l'homme et le poète.* Paris, 1911.
E. Thovez: *Il pastore, la gregge e la zampogna.* Napoli, 1911.
A. Meozzi: *L'opera di Giosuè Carducci.* Firenze, 1921.
B. Croce: *Giosuè Carducci.* Bari, 1927.
A. Galletti: *L'opera di Giosuè Carducci.* 2 vols. Bologna, 1929.
E. Palmieri. *Giosuè Carducci, studio intorno alla critica e alla lírica carducciana.* Firenze, 1930.
G. Santangelo: *Carducci.* Palermo, 1945.
G. Natali: *Giosuè Carducci.* Bologna, 1950 (2ª ed. Firenze, 1961).
M. Saponaro: *Carducci.* 2ª ed. Milano, 1951.

2233 Cesare Pascarella, 1858-1940.
Villa Gloria (1886); *Scoperta dell'America* (1894); *Sonetti* (1904).
E. Veo: *I poeti romaneschi.* Roma, 1925.
B. Croce: "Cesare Pascarella". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. II. 3.ª ed. Bari, 1929.)

2234 Salvatore Di Giacomo, 1860-1933.
Poesie (edit. por B. Croce e F. Gaeta, 2ª ed., Napoli, 1907).
Novelle napoletane (edit. por B. Croce, Milano, 1914).
K. Vossler: *Salvatore Di Giacomo, ein neapolitanischer Volksdichter in Wort, Bild und Musik.* Heidelberg, 1898.
F. Gaeta: *Salvatore Di Giacomo.* Napoli, 1911.
L. Russo: *Salvatore Di Giacomo.* Napoli, 1921.
B. Croce: "Salvatore Di Giacomo". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. III. 3ª ed. Bari, 1929.)

2235 Cf. "Romantismos em oposição", nota 1964.

2236 Salvador Rueda, 1857-1923.
Poesias completas (1911).
A. Martínez Olmedilla: *Salvador Rueda, su vida, sus obras.* Madrid, 1908.

2237 José María Gabriel y Galán, 1870-1905.
Castellanos (1902); *Extremeñas* (1902); *Campesinas* (1904).
A. Revilla Marcos: *José María Gabriel y Galán. Su vida y sus obras.* Madrid, 1923.
F. Iscar Peyra: *Gabriel y Galán, poeta de Castella.* Madrid, 1936.

2238 Theodor Storm, 1817-1888.

Immensee (1852); *Gedichte* (1852); *Ein stiller Musikant* (1874); *Aquis submersus* (1877); *Carsten Curator* (1877); *Eekenhof* (1879); *Die Söhne des Senators* (1880); *Hans und Heinz Kirch* (1882); *Ein Fest auf Haderslevhuus* (1885); *Bötjer Basch* (1887); *Der Schimmelreiter* (1888).

A. Biese: *Storms Leben und Werke.* Leipzig, 1917.

P. Pitrou: *La vie et l'oeuvre de Théodore Storm.* Paris, 1923.

P. Schuetze e E. Lange: *Storms Leben und Dichtung.* 4.ª ed. Berlin, 1925.

Fr. Stuckert: *Theodor Storm. Sein Leben und seine Welt.* Bremen, 1955.

C. A. Bernd: *Theodor Storm's Craft of fiction.* Chapel Hill, N. C., 1966.

2239 Detlev von Liliencron, 1844-1909.

Adjutantenritte (1883); *Gedichte* (1889); *Neue Gedichte* (1893); *Kriegsnovellen* (1894); *Poggfred* (1896); *Nebel und Sonne* (1900); *Bunte Beute* (1903).

H. Spiero: *Detlev von Liliencrons Leben und Werke.* Berlin, 1913.

H. Maync: *Detlev von Liliencrons.* Berlin, 1920.

J. Elema: *Still und poetischer Charakter bei Liliencron.* Amsterdam, 1937.

H. Leip: *Liliencron.* Leipzig, 1943.

2240 Theodor Fontane, 1819-1898.

Wanderungen durch die Mark Brandenburg (1862/1881); *Vor dem Sturm* (1878); *Grete Minde* (1880); *L'Adultera* (1882); *Irrungen, Wirrungen* (1887); *Stine* (1890); *Frau Jenny Treibel* (1892); *Effi Briest* (1895); *Die Poggenpuhls* (1896); *Der Stechlin* (1898).

C. Wandrey: *Theodor Fontane.* Muenchen, 1919.

H. Maync: *Theodor Fontane.* Berlin, 1920.

K. Hayens: *Theodor Fontane.* London, 1920.

G. Radbruch: *Fontane oder Skepsis und Glaube.* Leipzig, 1945.

G. Lukacs: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.* Berlin, 1952.

2241 Theodor Mommsen, 1817-1903.

Römische Geschichte (1854/1856).

W. Weber: *Theodor Mommsen*. Stuttgart, 1929.

2242 Heinrich von Treitschke, 1834-1896.

Historische und politische Aufsätze (1865, 1870); *Deutsche Geschichte von 1815 bis 1848* (1879).

W. Bussmann: *Treitschke, sein Welt-und Geschichtsbild.* Goettingen, 1952.

2243 Ernst von Wildenbruch, 1845-1909.

Sedan (1875); *Die Quitzows* (1888).

B. Litzmann: *Ernst von Wildenbruch.* 2 vols. Berlin, 1913/1916.

2244 W. Rehm: *Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung.* Leipzig, 1924.

W. Waetzoldt: *Das klassische Land.* Berlin, 1927.

J. R. Hale: *England and the Italian Renaissance. The Growth of interest in its History and Art*. London, 1954.

2245 Ferdinand Gregorovius, 1821-1891.

Wanderjahre in Italien (1856/1877); *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* (1859/1873).

F. J. Hoenig: *Gregorovius, der Geschichtschreiber der Stadt Rom.* Stuttgart, 1921.

2246 Joseph Arthur, comte de Gobineau, 1816-1882.

Essai sur l'inégalité des races humaines (1853/1855); *Nouvelles asiatiques* (1878); *La Renaissance* (1877).

M. Lange: *Le comte de Gobineau, étude biographique et critique.* Strasbourg, 1924.

M. Brion: *Gobineau.* Marseille, 1927.

2247 Conrad Ferdinand Meyer, 1825-1898.

Gedichte und Balladen (1864); *Huttens letzte Tage* (1871); *Engelberg* (1882); *Jürg Jenatsch* (1876); *Der Heilige* (1880); *Gedichte* (1882); *Novellen* (1883); *Die Hochzeit des Mönchs* (1884); *Die Richterin* (1885); *Die Versuchung des Pescara* (1887); *Angela Borgia* (1890).

R. D'Harcourt: *Conrad Ferdinand Meyer*. Paris, 1913.

A. Frey: *Conrad Ferdinand Meyer, sein Leben und seine Werke.* 3ª ed. Stuttgart, 1919.

F. J. Baumgarten: *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissanceempfinden und Stil.* Muenchen, 1920.

H. Maync: *Conrad Ferdinand Meyer und sein Werk.* Frauenfeld, 1925.

R. Faesi: *Conrad Ferdinand Meyer*. Frauenfeld, 1925.

C. K. Bang: *Maske und Gesicht in den Werken Conrad Ferdinand Meyers.* Baltimore, 1940.

2248 Jacob Burckhardt, 1818-1897.

Die Zeit Konstantins des Grossen (1852); *Der Cicerone* (1855); *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860); *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (1868/1871; publ. 1898); *Griechische Kulturgeschichte* (publ. 1898/1902).

C. Neumann: *Jacob Burckhardt.* Muenchen, 1927.

W. Rehm: *Jacob Burckhardt.* Frauenfeld, 1930.

K. Loewith: *Jacob Burckhardt.* Luzern, 1936.

A. von Martin: *Nietzsche und Burckhardt. Zwei geistige Welten im Dialog.* 3ª ed. Basel, 1945.

W. Kaegi: *Jacob Burckhardt. Eine Biographie.* 5 vols. Basel, 1947/1958.

2249 Richard Wagner, 1813-1883.

Der fligende Hollaender (1843); *Tannhäuser und der Sängekrieg auf der Wartburg* (1845); *Kunst und Revolution* (1849); *Lohengrin* (1850); *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850); *Das Judentum in der Musik* (1850); *Oper und Drama* (1851); *Der Ring des*

Nibelungen (1853); *Tristan und Isolde* (1865); *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868); *Heldentum und Christentum* (1881); *Parsifal* (1882).
K. F. Glasenapp: *Das Leben Wagners.* 6 vols. Leipzig, 1894/1911.
H. Lichtenberger: *Wagner, poète et penseur.* 4ª ed. Paris, 1907.
G. Adler: *Richard Wagner.* 2ª ed. Muenchen, 1923.
E. Kurth: *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan.* 3ª ed. Berlin, 1927.
E. Newman: *The Life of Richard Wagner.* 3 vols. New York, 1932/1941.
P. A. Loos: *Richard Wagner. Vollendung und Tragik der deustschen Romantik.* Bern, 1953.
C. Westernhagen: *Richard Wagner.* Zuerich, 1956.
H. Barth, D. Mack e C. Voss edit.: *Wagner, a documentary study.* London, 1976.

2250 Julius Langbehn, 1851-1907.
Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen (1890).
G. Gurlitt: *Langbehn, der Rembrandtdeutsche.* Berlin, 1927.

2251 Emil Strauss, 1866-1960.
Der Spiegel (1919); *Der Schleier* (1920); *Das Riesensprielzeug* (1934).
Fr. Endres: *Emil Strauss.* Muenchen, 1936.

2252 Wilhelm Schäfer, 1868-1952.
Anekdoten (1908, 1911); *Dreizehn Bücher der deutschen Seele* (1922).
F. Stucket: *Wilhelm Schäfer.* Muenchen, 1935.

2253 F. Pacheco: *A Escola de Coimbra e a Dissolução do Romantismo.* Lisboa, 1917.
Fid. de Figueiredo: *História da Literatura Realista.* 2ª ed. Lisboa, 1924.

2254 João de Deus Nogueira Ramos, 1830-1896.
Flores do Campo (1868); *Ramo de Flores* (1875); *Campo de Flores* (1893).
M. Silva Gaio: *João de Deus.* Coimbra, 1903.
V. Nemésio: *O Erotismo de João de Deus.* Coimbra, 1930.

2255 Cf. “Romantismos em oposição”, nota 1970.

2256 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2177.

2257 José Duarte Ramalho Ortigão, 1836-1915.
As Farpas (1871/1887); *A Holanda* (1883).
Ric. Jorge: *Ramalho Ortigão.* Lisboa, 1915.

2258 José Maria Eça de Queirós, 1846-1900.

O Crime do Padre Amaro (1876); *O Primo Basílio* (1878); *O Mandarim* (1879); *Os Maias* (1880); *A Relíquia* (1887); *A Correspondência de Fradique Mendes* (1891); *A Ilustre Casa de Ramires* (1900); *A Cidade e as Serras* (1901).
M. Silva Gaio: *Eça de Queirós*. Coimbra, 1920.
Castelo Branco Chaves: "Eça de Queirós". (In: *Estudos Críticos*. Coimbra, 1932.)
Álvaro Lins: *História Literária de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro, 1939.
J. G. Simões: *Eça de Queirós. O Homem e o Artista*. Lisboa, 1945.
Ant. Ramos Almeida: *Eça*. Porto, 1945.
A. J. Saraiva: *As Ideias de Eça de Queirós*. Lisboa,1947.
E. Da Cal: *Lengua y estilo de Eça de Queirós*. Coimbra, 1954.

2259 A. Sardinha: "O Espólio de Fradique". (In: *Purgatório de Ideias*. Lisboa, 1929.)

2260 Joaquim Pedro Oliveira Martins, 1845-1894.
História da Civilização Ibérica (1879); *História de Portugal* (1879); *Portugal Contemporâneo* (1811); *Os Filhos de D. João I* (1891); *Vida de Nun'Álvares* (1893); *O Príncipe Perfeito* (1896).
L. Magalhães: *Perfil de Oliveira Martins*. Lisboa, 1930.

2261 Angel Ganivet, 1862-1898.
Idearium español (1897); *Los trabajos del infatigable creador Pio Cid* (1898); *El escultor de su alma* (publ. 1916).
M. Fernández Almagro: *Vida y obras de Ganivet.* Valencia, 1925.
Q. Saldaña: *Angel Gavinet.* Madrid, 1930.
A. Espina: *Gavinet, el hombre y la obra.* Buenos Aires, 1942.

2262 Robert Browning, 1812-1889.
Paracelsus (1835); *Sordello* (1840); *Bells and Pomegranates and Pippa Passes* (1841); *Dramatic Lyrics* (1842); *Dramatic Romances and Lyrics* (1845); *Dramatis Personae* (1864); *The Ring and the Book* (1868/1869).
G. K. Chesterton: *Robert Browning.* London, 1903.
St. A. Brooke: *The Poetry of Robert Browning.* 2ª ed. 2 vols. London, 1905.
A. Symons: *An Introduction to the Study of Browning.* 2ª ed. London, 1906.
W. H. Griffin e H. C. Minchin: *The Life of Robert Browning.* New York, 1910.
P. Berger: *Robert Browning.* Paris, 1912.
P. De Reul: *L'art et la pensée de Robert Browning.* Bruxelles, 1929.
F. R. G. Duckworth: *Browning. Background and Conflict.* New York, 1931.
B. Miller: *Robert Browning. A Portrait.* London, 1952.
J. M. Cohen: *Robert Browning.* London, 1952.
H. Ch. Duffin: *Amphibion. A Reconsideration of Browning.* London, 1956.

2263 George Eliot (pseud. de Mary Ann Evans), 1819-1880.

Scenes of Clerical Life (1857); *Adam Bede* (1859); *The Mill on the Floss* (1860); *Silas Marner* (1861); *Romola* (1863); *Felix Holt the Radical* (1866); *Middlemarch* (1871/1872); *Daniel Deronda* (1876).
L. Stephen: *George Eliot.* London, 1902.
E. S. Haldane: *George Eliot and Her Times.* London, 1927.
P. Bourl'honne: *George Eliot. Essai de biographie intellectuelle et morale.* Paris, 1934.
B. C. Williams: *George Eliot.* London, 1936.
G. Bullett: *George Eliot. Her Life and Books.* London, 1947.
J. Bennett: *George Eliot. Her Mind and her Art.* Cambridge, 1948.
F. R. Leavis: *The Great Tradition.* London, 1949.
R. Speaight: *George Eliot.* London, 1954.
B. Hardy: *The Novels of George Eliot: a Study in Form.* London, 1959.

2264 Arthur Hugh Clough, 1819-1861.
Amours de Voyage (1849); *Dipsychus* (1850).
G. Levy: *Arthur Hugh Clough.* London, 1938.

2265 William Hale White, 1831-1913.
The Autobiography of Mark Rutherford (1881); *Mark Rutherford's Deliverance* (1885).
C. M. Maclean: *Mark Rutherford. A Biography of William Hale White.* London, 1955.
I. Stock: *William Hale White. A Critical Study.* London, 1956.

2266 Olivia Schreiner, 1862-1920.
The Story of an African Farm (1883); *Trooper Peter Halkett* (1897).
S. C. Schreiner: *The Life of Olivia Schreiner.* London, 1924.

2267 Mary Humphry Ward, 1851-1920.
Robert Elmere (1888).
J. S. Walters: *Mrs. Humphry Ward, Her Work and Influence.* London, 1912.

2268 Matthew Arnold, 1822-1888.
Poems (1853); *Poems* (1855); *Essays in Criticism* (1865); *On the Study of Celtic Literature* (1867); *New Poems* (1867); *Schools and Universities on the Continent* (1868); *Culture and Anarchy* (1869); *Literature and Dogma* (1873); *God and the Bible* (1875); *Essays in Cristicism* (1888).
H. W. Paul: *Matthew Arnold.* London, 1902.
St. P. Sherman: *Matthew Arnold.* New York, 1917.
H. Kingsmill: *Matthew Arnold.* London, 1928.
C. H. Harvey: *Matthew Arnold, a Critic of the Victorian Period.* London, 1931.
L. Trilling: *Matthew Arnold.* London, 1939.
C. B. Tinker e H. F. Lowry: *The Poetry of Matthew Arnold.* London, 1940.
L. Bonnerot: *Matthew Arnold poète, essai de biographie psychologique.* Paris, 1947.
E. K. Brown: *Matthew Arnold, a Study in Conflict.* Chicago, 1948.
Cl. Dyment: *Matthew Arnold.* London, 1948.

2269 W. H. Hunt: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelitic Brotherhood.* 2 vols. London, 1905.
F. E. Welby: *The Victorian Romantics, 1850-1870*. London, 1929.

2270 Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882.
Poems (1870); *Ballads and Sonnets* (1881).
Ch. Davies: *Dante Gabriel Rossetti.* London, 1925.
L. Wolff: *Dante Gabriel Rossetti.* Paris, 1934.
H. Rossetti Angeli: *Dante Gabriel Rossetti.* London, 1948.
O. Doughty: *A Victorian Romantic. Dante Gabriel Rossetti.* London, 1949.

2271 John Ruskin, 1819-1900.
Modern Painters (1843/1860); *The Seven Lamps of Architecture* (1849); *The Stones of Venice* (1851/1853); *Unto this Last* (1860/1862); *Munera Pulveris* (1862/1863); *Sesame and Lilies* (1865); *The Crown of Wild Olive* (1866); *Fors Clavigera* (1871/1884).
A. Chevrillon: *La pensée de Ruskin.* Paris, 1909.
E. T. Cook: *The Life of John Ruskin.* 2 vols., London, 1911.
F. W. Roe: *The Social Philosophy of Carlyle and Ruskin.* New York, 1922.
H. A. Ladd: *The Victorian Morality of Art, an Analysis of Ruskin's Esthetic.* London, 1932.
G. Grew: *Runkin.* London, 1936.
P. Quennell: *John Ruskin.* London, 1950.

2272 William Morris, 1834-1896.
The Defence of Guenevere and Other Poems (1858); *The Life and Death of Jason* (1867); *The Earthly Paradise* (1868/1870); *Sigurd the Volsung and the Fall of the Nibelungs* (1876); *News from Nowhere* (1891).
J. Spargo: *The Socialism of William Morris.* London, 1906.
A. Compton-Rickett: *William Morris. A Study in Personality.* London, 1913.
A. Clutton-Brock: *William Morris, His Work and Influence.* London, 1914.
J. W. Mackail: *Life of William Morris.* New York, 1922.
B. J. Evans: *William Morris and His Poetry.* London, 1925.
P. Bloompield: *William Morris.* London, 1934.
M. Morris: *William Morris. Artist, Writer, Socialist.* 2 vols. Oxford, 1936.
M. R. Grennan: *William Morris, Medievalist and Revolutionary.* New York, 1945.

2273 Leslie Stephen, 1832-1904.
Hours in a Library (1874/1879); *A History of English Thought in the Eighteenth Century* (1876).
F. W. Maitland: *The Life and Letters of Leslie Stephen.* London, 1906.

2274 George Meredith, 1828-1909.
The Ordeal of Richard Feverel (1859); *Evan Harrington* (1861); *Modern Love and Poems of the English Roadside* (1862); *Sandra Belloni* (1864); *Rhoda Fleming* (1865); *The Adventures of Henry Richmond* (1871); *Beauchamp's Career* (1876); *The Egoist* (1879); *The*

Tragic Comedians (1880); *Poems and Lyrics of the Joy of Earth* (1883); *Diana of the Crossways* (1885); *Lord Ormont and His Aminta* (1894); *The Amazing Marriage* (1895); *The Idea of comedy and the uses of the Comic Spirit* (1897).
G. M. Trevelyan: *The Poetry and Philosophy of George Meredith.* London, 1906.
J. W. Beach: *The Comic Spirit in George Meredith.* New York, 1911.
W. Chislett: *George Meredith, a Study and Appraisal.* London, 1925.
J. B. Briestley: *Meredith.* London, 1926.
R. E. Sencourt: *The Life of George Meredith.* London, 1929.
L. Stevenson: *The Ordeal of George Meredith.* New York, 1953.
J. Lindasay: *George Meredith, his Life and Works.* London, 1956.

2275 William Schwenk Gilbert, 1836-1911.
The Pirates of Penzance (1880); *The Mikado* (1885); *The Gondoliers* (1889), etc.
H. Pearson: *Gilbert and Sullivan.* New York, 1935.

2276 Lewis Carroll (pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson), 1832-1898.
Alice's Adventures in Wonderland (1865); *Through the Looking-Glass* (1871).
S. D. Collingswood: *The Life and Letters of Lewis Carroll.* New York, 1899.
H. M. Ayres: *Carroll's Alice.* New York, 1936.
D. Hudson: *Lewis Carroll.* London, 1954.

2277 Samuel Butler, 1835-1902.
Erewhon (1872); *Erewhon Revisited* (1901); *The Way of All Flesh* (1903); *Notebooks* (1912), etc.
G. Cannan: *Samuel Butler, a Critical Study.* London, 1915.
C. E. M. Joad: *Samuel Butler.* London, 1924.
C. G. Stilman: *Samuel Butler, a Mid-Victorian Modern.* London, 1932.
J. B. Fort: *Samuel Butler, étude d'un caractère et d'une intelligence.* 2 vols. Bordeaux, 1934.
P. N. Furbank: *Samuel Butler, 1835-1902.* Cambridge, 1949.
Ph. Henderson: *Samuel Butler.* London, 1953.

2278 Herman Melville, 1819-1891.
Typee (1846); *Omoo* (1847); *Redburn* (1849); *Mardi* (1849); *White Jacket* (1850); *Moby Dick* (1851); *Pierre* (1852); *Piazza Tales* (1856); *The Confidence-Man* (1857); *Billy Budd* (publ. 1924).
R. Weaver: *Herman Melville, Mariner and Mystic.* New York, 1921.
J. Freeman: *Herman Melville.* New York, 1926.
L. Mumford: *Herman Melville.* New York, 1929.
W. Thorp: *Herman Melville.* New York, 1938.
C. R. Anderson: *Melville in the South Seas.* New York, 1939.
J. Simon: *Herman Melville, marin, métaphysicien et poète.* Paris, 1939.
W. E. Sedgwick: *Herman Melville. The Tragedy of Mind.* Cambridge, Mass., 1945.
R. Shase: *Herman Melville, a Critical Study.* New York, 1949.

N. Arrin: *Herman Melville.* New York, 1950.
L. Thompson: *Melville's Quarrel with God.* Princeton, 1952.
L. Howard: *Herman Melville.* Berkeley, 1952.
C. M. Netcalf: *Herman Melville.* Cambridge, Mass., 1954.

2279 Multatuli (pseudônimo de Eduard Douwes Dekker), 1820-1887.
Max Havelaar of de Koffiveilingen der Nederlandsche Handelsmaatschappij (1860); *Minnebrieven* (1861); *Ideen* (1862/1877); *Millioenenstudien* (1870); *Vorstenschool* (1872).
J. Prinsen: *Multatuli en de romantiek.* Amsterdam, 1909.
J. Van den Bergh Van Eysinga: *Multatuli.* Amsterdam, 1920.
J. De Gruyter: *Het leven en de werken van Eduard Douwes Dekker.* 2 vols. Amsterdam, 1920/1921.
E. Du Perron: *De man van Lebak.* Amsterdam, 1937.
A. J. de Mare: *Multatuli-literatuur.* Amsterdam, 1948.

2280 Charles de Coster, 1827-1879.
Contes brabançons (1861); *Légendes flamandes* (1867); *La Légende des aventures héroiques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* (1868).
L. Monteyne: *Charles de Coster, de mensch en de kunstenaar.* Antwerpen, 1917.
H. Liebrecht: *La vie et le rêve de Charles de Coster.* Bruxelles, 1927.
J. Hanse: *Charles de Coster.* Leuven, 1928.
G. Charlier: *Charles de Coster.* Bruxelles, 1942.
M. Van de Voorde: *Charles de Coster's Ulenspiegel.* 3ª ed. Kortrijk, 1948.

2281 Hans Jaeger, 1854-1910.
Fra Kristiania-bohême (1885); *Syk kjaerlighed* (1893); *Anarkismens Bibel* (1907).
J. Ipsen: *Hans Jaeger.* Oslo, 1926.

2282 Jan Svatopluk Machar, 1864-1942.
Tristium Vindobona (1893); *Magdalena* (1894); *Confiteor* (1900/1902); *Sob os raios do sol grego* (1907); *O veneno de Judeia* (1907); *Prisão* (1918).
J. Martinek: *Jan Svatopluk Machar.* Praha, 1912.

2283 Cf. "Romantismos em oposição", nota 1961.

2284 Cf. "Literatura burguesa", nota 2102.

2285 Alexandre Dumas fils, 1824-1895.
La dame aux camélias (1852); *Demi-monde* (1855); *Le fils naturel* (1858); *L'ami des femmes* (1864); *La femme de Claude* (1873); *Francillon* (1887), etc.
P. Lamy: *La théâtre d'Alexandre Dumas fils.* Paris, 1929.
O. Gheorghiu: *Le théâtre de Dumas fils et la société contemporaine.* Paris, 1931.
T. Linge: *La conception de l'amour dans le drame de Dumas fils et d'Ibsen.* Paris, 1935.

D. S. Braun: *The Cortisane in the French Theatre from Hugo to Becque.* Baltimore, 1947.

2286 Victorien Sardou, 1831-1908.
Nos intimes (1861); *La famille Benoîton* (1865); *Divorçons* (1880); *La Tosca* (1887); *Thermidor* (1891); *Madame Sans-Gêne* (1893), etc.
J. A. Hart: *Sardou and the Sardou Plays.* London, 1913.

2287 J. Marsan: *Théâtre d'hier et théâtre d'aujourd'hui.* Paris, 1926.

2288 Edmond de Goncourt, 1822-1896, e Jules de Goncourt, 1830-1870.
Charles Demailly (1860); *Soeur Philomène* (1861); *Renée Mauperin* (1864); *Germinie Lacerteux* (1865); *Manette Salomon* (1867); *Madame Gervaisais* (1869); *La fille Elisa* (de Edmond de Goncourt) (1877); *Les frères Zemganno* (de Edmond de Goncourt) (1879), – *L'art au XVIIIe siècle* (1859); *La femme au XVIIIe siècle* (1862); *Journal,* 22 vols., Paris, 1897/1859.
Edição da Academia Goncourt, 27 vols., Paris, 1926/1935.
P. Sabatier: *L'esthétique des Goncourt.* Paris, 1920.
E. Seillière: *Les Goncourt moraliste.* Paris, 1927.
M. Immergluck: *La question sociale dans l'ouvre des Goncourt.* Paris, 1931.
R. Ricatte: *La création romanesque chez les Goncourt.* Paris, 1953.
A. Billy: *Les frères Goncourt. La vie littéraire à Paris pendant la seconde moité du XIXe siècle.* Paris, 1954.
E. Caramaschi: *Realisme ei impressionisme dans l'ouvre des frères Goncourt.* Pisa, 1971.

2289 Hippolyte Taine, 1828-1893.
Essai sur les fables de La Fontaine (1853, 1861); *Voyage aux eaux des Pyrénées* (1855, 1858); *Essai sur Tite-Live* (1856); *Essais de critique et d'histoire* (1858); *Histoire de la littárature anglaise* (1864/1869); *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (1865); *Voyage en Italie* (1866); *Vie et opinions de Thomas Graidorge* (1868); *Del' Intelligence* (1870); *Les origines de la France contemporaine I: L'Ancien Régime* (1875); *Les origines etc. II*: *La Révolution* (1877/1884); *Philosophie de l'Art* (1882); *Les origines etc. III*: *Le régime moderne* (1890/1894).
P. Lacombe: *Taine historien et sociologue.* Paris, 1909.
V. Giraud: *Hippolyte Taine.* Paris, 1928.
A. Chevrillon: *Taine. Formation de sa pensée.* Paris, 1932.
M. Leroy: *Taine*. Paris, 1933.
K. de Schaepdryver: *Hippolyte Taine, essai sur l'unité de sa pensée.* Paris, 1938.

2290 Numa-Denis Fustel de Coulanges, 1830-1889.
La cité antique (1864); *Histoire des institutions politiques de l'ancienne France* (1875/ 1892.)
J. Tourneur-Aumont: *Fustel de Coulanges.* Paris, 1931.

2291 P. Colum: *From These Roots. The Ideas That Have Made Modern Literature.* 2.ª ed. New York, 1944.

2292 Cf. nota 2334.

2293 Claude Bernard, 1813-1878.
Introduction à l'étude de la médecine experimentale (1865).
J. L. Faure: *Claude Bernard.* Paris, 1925.

2294 U. Tolomei: *"*Tutto Zola*"*. (In: *Letteratura*, II/4, 1939.)

2295 Francesco de Sanctis, 1817-1883.
Saggi critici (1866); *Saggio sul Petrarca* (1869); *Storia della letteratura italiana* (1870/1871); *Nuovi saggi critici* (1872); *Studio sul Leopardi* (publ. 1885); *La letteratura italiana del secolo XIX* (publ. 1897).
Edição da *Storia* por B. Croce, 2 vols., Bari, 1913; edição dos *Saggi* por L. Russo, 3 vols., Bari, 1952/1954.
B. Croce: *Gli scritti di Francesco De Sanctis e la loro varia fortuna.* Bari, 1917.
L. Russo: *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana.* Venezia, 1928.
E. Cione: *Francesco De Sanctis, il Romanticismo e il Risorgimento.* Roma, 1932.
E. Cione: *L'Estetica di Francesco De Sanctis.* Firenze, 1935.
L. A. Breglio: *Life and Criticism of Francesco De Sanctis.* New York, 1940.

2296 Thomas Henry Huxley, 1825-1895.
Man's Place in Nature (1863); *Lay Sermons* (1870); *Collected Essays* (1894).
H. Peterson: *Huxley, Prophet of Science.* New York, 1932.

2297 Henry Thomas Buckle, 1821-1862.
History of the Civilisation in England (1857/1861).
J. M. Robertson: *Buckle and His Critics.* London, 1895.

2298 William Edward Hartpole Lecky, 1838-1903.
History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe (1865); *A History of England in the Eigtheenth Century* (1878/1890).

2299 Herbert Spencer, 1820-1903.
First Principles (1862); *Principles of Biology* (1864/1867); *Principles of Psychology* (1870/1872); *Principles of Sociology* (1876/1896); *Principles of Ethics* (1879/1892); *The Man versus the State* (1884.)
H. Elliot: *Herbert Spencer.* London, 1917.

2300 Conrad Busken Huet, 1826-1886.

Brieven over de Bijbel (1857); *Litterairische Fantasiën* (1874/1880); *Potgieter* (1877); *George Sand* (1877); *Het land van Rubens* (1879); *Het land van Rembrandt* (1884).
J. B. Meerkerk: *Conrad Busken Huet.* Haarlem, 1911.
G. Colmjon: *Conrad Busken Huet, een groot Nederlander.* Haag, 1944.
C. G. N. De Nooys: *Conrad Busken Huet.* Haag, 1949.

2301 Johan Ludwig Runeberg, 1804-1877.
Dikter (1830/1843); *Fänrik Staals Sägner* (1848/1860); *Kungarne pá Salamis* (1863).
I. A. Heikel: *Johan Ludwig Runeberg.* 2 vols. Stockholm, 1926.
W. Soederhjelm: *Johan Ludwig Runeberg.* 2ª ed. 2 vols. Stockholm, 1929.
R. Hedvall: *Runeberg och hans diktning.* Stockholm, 1931.

2302 Zakris Topelius, 1818-1898.
Ljunblommer (1845/1854); *Faltskärns Berättelser* (1859/1867).
V. Vasenius: *Zakris Topelius.* 6 vols. Stockholm, 1921/1930.

2303 Hans Egede Schack, 1820-1859.
Phantasterne (1857).
V. Vedel: *Litteratur og Kritik.* Vol. II. Kjoebenhavn, 1890.

2304 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2416.

2305 Georg Brandes, 1842-1927.
Aesthetiske Studier (1868); *Kritiker og Portraiter* (1870); *Den franske Aesthetik* (1870); *Hovedstroemninger i det 19 Aarhundredes Litteratur* (1877/1898); *Esaias Tegnér* (1876); *Danske Digtere* (1877); *Benjamin Disraeli* (1878); *Sören Kierkegard* (1879); *Ferdinand Lassalle* (1881); *Mennesker og Vaerker* (1883); *Ludwig Holberg* (1884); *Essays* (1889); *Det moderne Gjennembruds Maend* (1891); *Heine* (1897); *Henrik Ibsen* (1898); *Voltaire* (1916/1917), etc. etc.
A. Ipsen: *Georg Brandes.* 3 vols. Kjoebenhavn, 1902/1903.
P. Rubow: *Georg Brandes og hans laerare.* Kjoebenhavn, 1927.
P. Rubow: *Georg Brandes og den kritiske tradition*. Kjoebenhavn, 1931.
P. Rubow: *Georg Brandes' briller.* Kjoebenhavn, 1932.

2306 J. Jörgensen: *Essays.* Kjoebenhavn, 1906.
G. Brandes: *Danmark,* 3 vols. Kjoebenhavn, 1919.
J. Bomholt: *Dansk Digtning fra den industrielle Revolution til vore Dage.* Kjoebenhavn, 1930.

2307 Edvard Brandes, 1857-1931.
Et Besög (1889); *Det unge Blot* (1891), etc.

2308 Sophus Schandorph, 1836-1901.

Uden Midtpunkt (1878); *Smaafolk* (1880); *Thomas Fri's Historie* (1881); *Brigittes Skaebne* (1888); *Frigjort* (1896), etc.
N. Kjaer: "Sophus Schandorph". (In: *Borger of Billeder.* Oslo, 1898.)

2309 Holger Drachmann, 1846-1908.
Med Kul og Kridt (1872); *Digte* (1872); *Dämpede Melodier* (1875); *I Storm og Stille* (1875); *Ungt Blod* (1876); *Tannhaeuser* (1877); *Sangen ved Havet* (1877); *Ranker og Roser* (1879); *Oesten for Sol* (1880); *Puppe og Sommerfugl* (1882); *Strandby Folk* (1883); *Fjeldsange og Aeventyr* (1885); *Kunstnere* (1888); *Sangenes Bog* (1889); *Forskrevet* (1890); *Voelund Smed* (1894); *Gurre* (1899), etc.
V. Vedel: *Holger Drachmann.* Kjoebenhavn, 1909.
P. Rubow: *Holger Drachmann's Ungdom.* Kjoebenhavn, 1940.
P. Rubow: *Holger Drachmann, 1878-1887.* Kjoebenhavn, 1945.
P. Rubow: *Holger Drachmann, Sidste Aar.* Kjoebenhavn, 1950.

2310 Erik Skram, 1847-1923.
Gertrude Coldbjörnsen (1879); *Agnes Vittrup* (1897); *Hellen Vige* (1898).
G. Brandes: "Erik Skram". (In: *Skandinavische Persönlichkeiten. Gesammelte Schriften,* vol. IV. Muenchen, 1903.)

2311 Jens Peter Jacobsen, 1847-1885.
Mogens (1872); *Fru Marie Grubbe* (1876); *Niels Lhyne* (1880); *Mogens og andre Noveller* (1882); *Digte* (1886).
J. Jacobie: *Jens Peter Jacobsen.* Kjoebenhavn, 1911.
H. Bethge: *Jens Peter Jacobsen.* Berlin, 1920.
G. Lukacs: *Theorie des Romans.* Berlin, 1920.

2312 Henrik Pontoppidan, 1857-1943.
Sandige Menighed (1883); *Fra Hytterne* (1887); *Folkelivsskildringer* (1888/1890); *Skyer* (1889); *Det forjaettede Land* (1891/1895); *Den gamle Adam* (1894); *Lykke Per* (1898/1904; edição definitiva, 1907); *De Doedes Rige* (1912/1915); *Mands Himmerig* (1927).
V. Andersen: *Henrik Pontoppidan.* Kjoebenhavn, 1917.
E. Thomsen: *Henrik Pontoppidan.* Kjoebenhavn, 1931.
C. M. Woel: *Henrik Pontoppidan.* 2 vols. Kjoebenhavn, 1945.

2313 Johan Skjoldborg, 1861-1936.
Kragehuset (1899); *Gyldholm* (1902); *Spillemandens Hjemkomst* (1914).
A. F. Schmidt: *Johan Skjoldborg.* Kjoebenhavn, 1938.

2314 Harry Söiberg, 1880-1954.
De levendes Land (1916/1920).
H. Kjaergaard: "Harry Söiberg". (In: *Illustreret Tidenda,* 11, novembro de 1921.)

2315 Karl Gjellerup, 1857-1919.
Germanernes Laerling (1882); *Brynhild* (1884); *Pilgrimmen Kamanita* (1906); *Verdens-vandrerne* (1910).
P. A. Rosenberg: *Karl Gjellerup.* 2 vols. Kjoebenhavn, 1921/1923.

2316 Johannes Jörgensen, 1866-1956.
Den yderste Dag (1897); *Digte* (1898); *Vor Frue af Danmark* (1900); *Frans af Assisi* (1907); *Mit Livs Legende* (1916/1923).
A. Valden: *Der Dichterphilosoph Johannnes Jörgensen.* Muenchen, 1904.
E. Frederiksen: *Johannes Jörgensens Ungdom.* Kjoebenhavn, 1946.

2317 Gustav Wied, 1858-1914.
Erotik (1896); *Slaegten* (1898); *Livsens Ondskab* (1899); *Pastor Soerensen & Co.* (1901); *Dansemus* (1905); *Ranke vilje* (1907); *Faedrene aede Druer* (1908); *Circus mundi* (1910).
E. Holten-Nklsen: *Gustav Wied.* Kjoebenhavn, 1931.
E. Salicoth: *Omkring Gustav Weid.* Kjoebenhavn, 1946.

2318 Edvard Blaumüller, 1851-1911.
Agnete og Havmanden (1894).

2319 Ludvig Holstein, 1864-1943.
Mo sog Muld (1917); *Aebletid* (1920).
K. Balslev: *Ludvig Holstein og hans Lyrik.* Kjoebenhavn, 1941.

2320 Cf. “A época do equilíbrio europeu”, nota 2793.

2321 A. Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit.* Vol. I. 19ª ed. Leipzig, 1928.

2322 Cf. “Conversão do naturalismo”, nota 2506.

2323 Cf. “Conversão do naturalismo”, nota 2507.

2324 Cf. “Conversão do naturalismo”, nota 2445.

2325 Cf. “Conversão do naturalismo”, nota 2446.

2326 Cf. “Conversão do naturalismo”, nota 2451.

2327 Cf. “Conversão do naturalismo”, nota 2431.

2328 Cf. “Conversão do naturalismo”, nota 2427.

2329 Cf. “Conversão do naturalismo”, nota 2430.

2330 Cf. “Conversão do naturalismo”, nota 2432.

2331 Cf. “Conversão do naturalismo”, nota 2482.

2332 Cf. “Conversão do naturalismo”, nota 2483.

2333 G. Lukács: *Theorie des Romans.* Berlin, 1920.
R. J. Humm: *Der Gesellschaftsroman.* Zuerich, 1949.

2334 Émile Zola, 1840-1902 (cf. nota 2292 e “A conversão do naturalismo”, nota 2512).
Thérèse Raquin (1867); *Madeleine Férat* (1868); *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d’une famille sous le second Empire* (*La Fortune des Rougon,* 1871; *La curée,* 1871; *Le ventre de Paris,* 1873; *La conquête de Plassans,* 1874; *La faute de l’abbé Mouret,* 1875; *Son Excellence Eugène Rougon,* 1876; *L’Assommoir,* 1877; *Une page d’amour,* 1878; *Nana,* 1880; *Pot-Bouille*, 1882; *Au Bonheur des Dames,* 1883; *La joie de vivre,* 1884; *Germinal,* 1885; *L’Oeuvre,* 1886; *La Terre,* 1887; *Le Rêve,* 1888; *La bête humaine,* 1890; *L’Argent,* 1891; *La Débâcle,* 1892; *Le Docteur Pascal,* 1893); *Les Trois Villes* (*Lourdes*, 1894; *Rome,* 1896; *Paris,* 1898); *Les quatre Evangiles* (*Fécondité,* 1899); (*Travail,* 1901); (*Vérite,* 1903).
E. Lepelletier: *Émile Zola, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1908.
A. Baillot: *Émile Zola, L’homme, le penseur, le critique.* Paris, 1924.
P. Louis: *Les types sociaux chez Balzac et Zola.* Paris, 1925.
M. Josephson: *Zola and His Time.* New York, 1928.
M. Batilliat: *Émile Zola.* Paris, 1931.
A. Zévaès: *Zola.* Paris, 1945.
G. Lukács: *Balzac, Stendhal, Zola.* Berlin, 1946.
J. Castelnau: *Zola.* Paris, 1946.
M. Bernard: *Zola par lui-même.* Paris, 1952.
R. Guk: *Émile Zola. Principes et caracteres généraux de son oeuvre.* Paris, 1952.
Angus Wilson: *Émile Zola.* London, 1952.
F. W. J. Hemmings: *Émile Zola.* Oxford, 1953.
H. Guillemin: *Présentation des Rougon-Macquart.* Paris, 1964.

2335 P. Martino: *Le naturalisme français.* Paris, 1923.
L. Deffoux: *Le naturalisme.* Paris, 1929.
R. Dumesnil: *L’époque réaliste et naturaliste.* Paris, 1946.
Ch. Beuchat: *Histoire du naturalisme français.* 2 vols., Paris, 1949.

2336 *Les Soirées de Médan* (1880).
R. Dumesnil: *La publication des “Soirées de Médan”.* Paris, 1933.

2337 Léon Hennique, 1851-1935.
Benjamin Rozes (1882); *Minnie Brandon* (1899), etc.
Paul Aléxis, 1847-1901.
La Fin de Lucie Pellegrin (1880); *Le Besoin d'aimer* (1885), etc.
Henry Céard, 1851-1924.
Une belle journée (1881); *Terrains à vendre au bord de la mer* (1905).
L. Deffoux e E. Zavier: *Le Groupe de Médan.* Paris, 1920.

2338 Joseph-Henry Rosny, 1856-1940, e Justin Rosny, 1859-1948.
Le Bilatéral (1887); *Vamireh* (1892); *La Fauve* (1899), etc. etc.

2339 Lucien Descaves, 1861-1949.
Les miséres du sabre (1886); *Sous offs* (1889); *La colonne* (1901), etc.
L. Deffoux e E. Zavier: *Le Groupe de Médan.* Paris, 1920.

2340 Paul Marguerite, 1860-1918, e Victor Marguerite, 1866-1942.
Le désastre (1898); *Les tronçons du glaive* (1901); *Les braves gens* (1901); *La commune* (1940) etc.
S. Barreaux: *Paul et Victor Marguerite.* Paris, 1901.

2341 Paul Adam, 1862-1920.
La Force (1899); *L'enfant d'Austerlitz* (1902); *La ruse* (1903); *Au soleil de Juillet* (1903); *Le trust* (1910), etc.
E. Jean-Desthieux: *Le dernier des encyclopédistes. Paul Adam.* Paris, 1928.

2342 Jules Vallès, 1832-1885.
Jacques Vingtras, l'enfant (1879); *Jacques Vingtras, bachelier* (1881); *Jacques Vingtras, l'insurgé* (1886).
A. Zévaès: *Jules Vallès.* Paris, 1932.
U. Rouchon: *La vie bruyante de Jules Vallès.* 2 vols. Paris, 1932/1938.
G. Gille: *Jules Vallès, ses révoltes, sa maîtrise, son prestige.* Paris, 1914.
M. L. Hirsch: *Jules Vallès, l'insurgé.* Paris, 1949.

2343 George Darien, 1862-1921.
Biribi, discipline militaire (1890); *Le voleur* (1898).
Reedição do *Voleur*. Paris, 1955.

2344 Cf. "Literatura burguesa", nota 2197.

2345 Cf. nota 2258.

2346 Juhani Aho (pseudônimo de Juhani Brofeldt), 1861-1921.

Amor de solteirão (1883); *A filha e a mulher do pastor* (1885/1893); *Sstirsas* (1891/1900); *Panu* (1897); *Juha* (1911).
G. Castrén: *Juhani Aho.* 2 vols., Stockholm, 1922.
I. Havu: *Juhani Aho.* Helsinki, 1929.

2347 Octave Mirbeau, 1848-1917.
Sébastien Roch (1890); *Le jardin des supplices* (1898); *Journal d'une femme de chambre* (1900); *Les affaires sont les affaires* (1903).
M. Revon: *Octave Mirbeau.* Paris, 1924.

2348 George Moore, 1852-1933.
A Mummer's Wife (1855); *Confessions of a Young Man* (1888); *Esther Waters* (1894).
Quanto às outras obras de Moore e à bibliografia, cf. "O simbolismo", nota 2559.

2349 Camille Lemonnier, 1844-1913.
Un Mâle (1881); *Thérès Monique* (1882); *Happe-chair* (1884); *Le Possédé* (1890); *Claudine Lamour* (1893); *Adam et Ève* (1899); *Au coeur frais de la forêt* (1900); *Le vent dans les moulins* (1901), etc., etc.
G. Rency: *Camille Lemonnier.* Bruxelles, 1922.
H. Landau: *Camille Lemonnier. Essai d'une interprétation de l'homme.* Paris, 1936.
M. Gauchez: *Camille Lemonnier.* Bruxelles, 1943.

2350 Georges Eekhoud, 1854-1927.
Kees Dorik (1883); *Kermesses* (1884); *La Nouvelle Carthage* (1888).
H. Krains: "Georges Eekhoud". (In: *Portraits d'écrivains belges.* Liège, 1930.)
G. Rency: *Georges Eekhoud, l'homme, l'oeuvre.* Bruxelles, 1942.

2351 Cyriel Buysse, 1859-1932.
Het Recht van den Sterkste (1893); *Schoppenboer* (1898); *Uit Vlaanderen* (1899); *Van arme menschen* (1902); *Het leven van Rozeke van Dalen* (1905); *Bolleken* (1906); *Het volle leven* (1908); *De Schandpall* (1928).
D. B. Steyns: *De vlaamsche schrijyer Cyriel Buysse. Zijne wereld en zijne kunst.* Antwerpen, 1911.
H. Van Puymbrouck: *Buysse en zijn land.* Antwerpen, 1929.
A. Mussche: *Cyriel Buysse.* Antwerpen, 1929.

2352 Herman Heyermans, 1864-1924.
Ghetto (1898); *Het uevende Gebod* (1900); *Op Hoop van Zegen* (1900); *Ora et Labora* (1903); *Diamantstad* (1904); *Wereldstad* (1908).
S. L. Flaxman: *The Dramatic Work of Herman Heyermans*. New York, 1949.

2353 Cf. "Literatura burguesa", nota 2200.

2354 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2199.

2355 Narcís Oller, 1846-1930.
La papallona (1883); *De tots colors* (1887); *La febre d'or* (1890).
C. de Fortuny: “Narcís Oller”. (In: *La novela catalana.* Barcelona, 1912.)

2356 Joaquín Ruyra, 1858-1939.
La Parada (1919); *Pinya de rosa* (1920).

2357 Prudenci Bertrana, 1867-1941.
Josafat (1906); *Jo!* (1925); *L'hereu* (1931).

2358 Felipe Trigo, 1865-1915.
Las ingenuas (1901); *La Altísima* (1907); *Las Evas del Paraiso* (1910), etc.
M. Abril: *Felipe Trigo. Exposición y glosa de su filosofía, su moral, su arte, su estilo.* Madrid, 1917.

2359 Vicente Blasco Ibáñez, 1867-1928.
Arroz y Tartana (1894); *Flor de Mayo* (1895); *La Barraca* (1898); *Entre Naranjos* (1900); *Cañas y Barro* (1902); *La Catedral* (1903); *La Bodega* (1905); *La Horda* (1905); *La Maja desnuda* (1906); *Sangre y Arena* (1908); *Los cuatro jinetes del Apocalipso* (1916); *Mare Nostrum* (1918).
C. Pitollet: *Vicente Blasco Ibáñez, ses romans et le roman de sa vie.* Paris, 1921.
J. A. Balseiro: *Vicente Blasco Ibáñez, hombre de acción y de letras.* Puerto Rico, 1935.

2360 Rafael Delgado, 1853-1914.
La Calandria (1891); *Angelina* (1895); *Los parientes ricos* (1903).

2361 Federico Gamboa, 1864-1939.
Suprema Ley (1896); *Metamorfosis* (1899); *Santa* (1903).
E. Moore: “Bibliografía de obras e crítica de Federico Gamboa”. (In: *Revista iberoamericana,* II, 1940).
M. Azuela: *Cien años de novela mexicana.* México, 1947.

2362 Baldomero Lillo, 1867-1923.
Sub terra (1904); *Sub sole* (1907).

2363 Eugenio Cambaceres, 1843-1888.
Potpourri (1882); *En la sangre* (1887).

2364 Roberto Payró, 1867-1928.
El casamiento de Laucha (1906); *Historia de Pago Chico* (1908); *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910).

R. Larra: *Payró, el hombre y la obra.* Buenos Aires, 1938.

2365 Benito Lynch, 1885-1951.
Los Carranchos de la Florida (1917). *El inglés de los huesos* (1924).

2366 Florencio Sánchez, 1875-1910.
M'hijo el doctor (1903); *Canillita* (1904); *La pobre gente* (1904); *La gringa* (1904); *En familia* (1905); *Los muertos* (1905); *Barranca abajo* (1905); *Nuestros hijos* (1907).
R. Giusti: *Florencio Sánchez, su vida y su obra.* Buenos Aires, 1920.
R. Richardson: *Florencio Sánchez and the Argentine Theatre.* New York, 1923.
F. García Estebán: *Vida de Florencio Sánchez.* Santiago de Chile, 1939.

2367 Manuel Gálvez, 1882-1962.
La maestra normal (1914); *La Sombra del convento* (1917); *Nacha Regules* (1919); *Escenas de la guerra del Paraguay* (*Los caminos de la muerte,* 1928; *Humaitá,* 1929; *Jornadas de agonía,* 1929).
O. H. Green: "Manuel Gálvez". (In: *Hispanic Review*, XI/3-4, 1943, e XII/3, 1914.)

2368 Aluísio Azevedo, 1857-1913.
O Mulato (1881); *Casa de Pensão* (1884); *O Homem* (1887); *O Cortiço* (1890).
P. Dantas: *Aluísio Azevedo.* São Paulo, 1954.
Raimundo de Meneses: *Aluísio Azevedo.* São Paulo, 1958.

2369 Paul Pompéia, 1863-1895.
O Ateneu (1888).
Ledo Ivo: *O Universo poético de Raul Pompéia.* Rio de Janeiro, 1963.

2370 Clorinda Matto de Turner, 1854-1909.
Aves sin nido (1889).

2371 Matej Anastas Šimácek. 1860-1913.
Recordações do estudante Felip Korinek (1892-1896).

2372 Vilém Mrštik, 1863-1912.
Santa Lucia (1893); *Conto de maio* (1897).

2373 Sandor Bródy, 1863-1924.
Cabra de Ouro (1898); *A Professora* (1908); *Lea Lyon* (1916).

2374 Eugène Labiche, 1815-1888.
Le chapeau de paille d'Italie (1851); *La voyage de M. Perrichon* (1860), etc.
Ph. Soupault: *Eugène Labiche. Sa vie, son oeuvre.* Paris, 1945.

2375 Henri Meilhac, 1831-1897, e Ludovic Halévy, 1834-1908.
La Belle Hélène (1865); *La Grande-Duchesse de Gerolstein* (1867); *Périchole* (1868); *Froufrou* (1869), etc.
F. Gaiffe: *Le Rire et la scène française.* Paris, 1932.
S. Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit.* Amsterdam, 1947.

2376 Georges Courteline, 1858-1929.
Lidoire (1891); *Messieurs les ronds-de-cuir* (1893); *Boubouroche* (1893); *Les gaîtés de l'escadron* (1895); *Um client sérieux* (1897), etc., etc.
J. Portail: *Georges Courteline, humoriste français.* Paris, 1928.
A. Dubeux: *La curieuse vie de Georges Courteline.* Paris, 1949.

2377 Henri Becque, 1837-1899.
Michel Pauper (1870); *Les honnêtes femmes* (1880); *Les Corbeaux* (1882); *La Parisienne* (1885); *Les Polichinelles* (1900).
A. Got: *Henri Becque, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1920.
A. Arnaoutovitch: *Henry Becque.* 3 vols. Paris, 1927.

2378 Janos Vajda, 1827-1898.
O romance de Alfredo (1876); *Encontros* (1877).
M. Rubin: *Janos Vajda,* Budapest, 1922.
G. Foeldessy: "O Grande precursor de Ady. Janos Vajda". (In*: Novos ensaios sobre Ady.* Budapest, 1927.)

2379 Rosalía de Castro, 1837-1885.
Cantares gallegos (1863); *Follas novas* (1880); *En las orillas del Sar* (1884).
J. Vales Failde: *Rosalía de Castro.* Madrid, 1916.
J. S. Prol Blas: *Estudio bibliográfico crítico de las obras de Rosalía de Castro.* Santiago de Compostela, 1917.
A. Santaella Murias: *Rosalía Castro. Su vida, su obra poética, su ambiente.* Buenos Aires, 1940.
L. Carnosa: *Rosalía Castro.* México, 1946.
J. L. Varela: *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX.* Madrid, 1960.

2380 Cesário Verde, 1855-1886.
O livro de Cesário Verde (edit. por M. J. Silva Pinto, 1901).
Nova edição (por Luís de Montalvor). Lisboa, 1945.
M. J. Silva Pinto: Introdução da edição citada.
J. G. Simões: "Introdução a Cesário Verde". (In: *O Mistério da Poesia.* Coimbra, 1931.)
C. Cunha: *Cesário, poeta moderno.* Braga, 1954.

2381 Augusto dos Anjos, 1884-1914.
Eu (1912).
Edição (com estudo introdutório de Ferreira Gullar, Rio de Janeiro, 1976).

De Castro e Silva: *Augusto dos Anjos, poeta da morte e da melancolia.* Curitiba, 1945.
J. Cretella Júnior: *A poesia de Augusto dos Anjos.* São Paulo, 1954.

2382 Comte de Lautréamont (pseudônimo de Isidore Ducasse), 1846-1870.
Les Chants de Maldoror (1869).
Edições por Ph. Soupault, Paris, 1927; por A. Breton, Paris, 1938.
L. Pierre-Quint: *Le comte de Lautréamont et Dieu.* Paris, 1930.
A. Breton: "Introdução" da edição citada.
G. Bachelard: *Lautréamont.* Paris, 1939 (2.ª ed., 1956).
Ph. Soupault: *Lautréamont.* Paris, 1946.
M. Jean e A. Mezei: *Maldoror. Essai sur Lautréamont et son oeuvre.* Paris, 1947.
M. Blanchot: *Lautréamont et Sade.* Paris, 1949.
Fr. de Haes: *Images de Lautréamont.* Glenoble, 1970.

2383 Tristan Corbière, 1845-1875.
Les amours jaunes (1873; 6ª ed., Paris, 1951).
R. Martineau: *Tristan Corbière. Essai de biographie et de bibliographie.* 2ª ed., Paris, 1925.
A. Arnoux: *Tristan Corbière.* Paris, 1930.
J. Trigon: *Tristan Corbière.* Paris, 1950.
J. Rousselot: *Tristan Corbière.* Paris, 1951.

2384 Jules Laforgue, 1860-1887.
Les Complaintes (1885); *Derniers vers* (edit. por E. Dujardin e F. Fénéon, 1890).
F. Ruchon: *Jules Laforgue, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1924.
J. Cusinier: *Jules Laforgue.* Paris, 1925.
L. Guichard: *Jules Laforgue et ses poésies.* Grenoble, 1950.
W. Ramsey: *Jules Laforgue and the ironic inheritance.* Oxford, 1953.
P. Reboul: *Jules Laforgue.* Paris, 1961.

2385 Mihail Eminescu, 1850-1889.
Poesii (1880, 1885, 1890); *Prosa si versuri* (1890).
J. Scurtu: *Eminescus Leben und Prosaschriften.* Leipzig, 1903.
G. Ibraileanu: Prefácio da edição das poesias. Bucuresti, 1930.
T. Viann: *Poezia lui Eminescu.* Bucuresti, 1930.
G. Galinescu: *Mihail Eminescu.* Bucuresti, 1932. (2ª ed., 1964).
A. Guillermou: *La génèse intérieure des poésies d'Eminescu*. Paris, 1963.

2386 James Thomson B. V., 1834-1882.
The City of Dreadful Night (1874); *Poems* (1880).
H. S. Salt: *The Life of James Thomson.* 2ª ed. London, 1914.
I. Walker: *James Thomson, B. V., a Critical Study*. Ithaca, 1950.

(Thomson é geralmente citado como Thomson B. V., conforme o seu pseudônimo ocasional Bysshe Vanolis, para distingui-lo do seu homônimo, o poeta das *Seasons*, do século XVIII.)

2387 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2513.

2388 Guy de Maupassant, 1850-1893.
Boule de Suif (1880); *La Maison Tellier* (1881); *Une vie* (1882); *Contes de la Bécasse* (1883); *Mlle. Fifi* (1883); *Clair de lune* (1884); *Au soleil* (1884); *Les soeurs Rondoli* (1884); *Yvette* (1885); *M. Parent* (1885); *Contes du jour et de la nuit* (1885); *Bel-Ami* (1885); *La petite Roque* (1886); *Mont-Oriol* (1887); *Le Horla* (1887); *Le rosier de Mme. Husson* (1888); *Sur l'eau* (1888); *Pierre et Jean* (1888); *Fort comme la mort* (1889); *Notre coeur* (1890); *Inutile beauté* (1890).
E. Maynial: *La vie et l'oeuvre de Maupassant.* Paris, 1919.
G. Lacaze-Duthiers: *Guy de Maupassant.* Paris, 1926.
B. Croce: "Maupassant". (In: *Poesia e non poesia.* 2.ª ed. Bari, 1936.)
R. Dumesnil: *Guy de Maupassant.* Paris, 1947.
Fr. Steegmuller: *Maupassant.* London, 1950.
K. Togeby: *L'oeuvre de Maupassant.* Kjoebenhavn, 1954.
E. D. Sullivan: *Maupassant, the Novelist.* Princeton, 1954.
G. Halperin: *Maupassant, der Romancier.* Zuerich, 1961.
R. Barthes: *Maupassant.* Paris, 1961.

2389 Hjalmar Söderberg, 1869-1941.
Historietter (1898); *Martin Birchs ringdom* (1901); *Doktor Glas* (1905); *Resan till Rom* (1929).
S. Stolpe: *Hjalmar Söderberg.* Stockholm, 1934.
B. Bergman: *Hjalmar Söderberg.* Stockholm, 1951.

2390 P. Nardi: *La Scapigliatura.* Bologna, 1924.

2391 Giuseppe Rovani, 1818-1874.
I cento anni (1859/1864).
B. Croce: "Giuseppe Rovani". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. I. 3ª ed. Bari, 1929.)

2392 Emilio Praga, 1839-1875.
Tavalazza (1862); *Penombre* (1864); *Poesia postume* (1877).
A. Canilli: *L'opera poética di Emilio Praga.* Milano, 1907.

2393 Iginio Ugo Tarchetti, 1841-1869.
Disjecta (1879).

B. Croce: “Iginio Ugo Tarchetti”. (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. I. 3ª ed. Bari, 1929.)

2394 Giovanni Camerana, 1845-1905.
Versi (1907).
B. Croce: “Giovanni Camerana”. (In: *La Letteratura della Nuova Itália.* Vol. I. 3ª ed. Bari, 1929.)

2395 Carlo Dossi (pseudônimo de Alberto Pisani Dossi), 1843-1910.
Vita di Alberto Pisani (1870); *Ritratti umani* (1879); *Amori* (1887).
G. P. Lucini: *L’ora topica di Carlo Dossi.* Varese, 1911.
C. Linati: *Sulle orme di Renzo.* Roma, 1919.
B. Croce: “Carlo Dossi”. (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. III. 3ª ed. Bari, 1929.)

2396 L. Russo: *I narratori.* Roma, 1923.
P. Arrighi: *La vérisme dans la prose narrative italienne.* Paris, 1937.
N. Sapegno: *Compendio di storia della letterature italiana.* Firenze, 1947.

2397 Luigi Capuana, 1839-1915.
Giacinta (1879); *La sfinge* (1897); *Il Marchese di Roccaverdina* (1901), etc.
A. Pellizzari: *Il pensiero e l’arte di Luigi Capuana.* Napoli, 1919.
P. Vetro: *Luigi Capuana. La vita e le opere.* Catania, 1922.
E. Scalia: *Luigi Capuana and his Times.* New York, 1952.

2398 Giovanni Verga, 1840-1922.
Una peccatrice (1866); *Eva* (1873); *Primavera ed altri racconti* (1877); *Vita dei campi* (1880); *I Malavoglia* (1881); *Novelle rusticane* (1883); *Mastro don Gesualdo* (1888).
L. Russo: *Giovanni Verga.* Napoli, 1920. (5º ed. Bari, 1943.)
A. Momigliano: *Giovanni Verga narratore.* Palermo, 1923.
B. Croce: “Giovanni Verga”. (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. III. 3ª ed., Bari, 1929.)
G. Ragonese: *Giovanni Verga. Studio critico.* Roma, 1931.
Th. Goddard Bergin: *Giovanni Verga.* New Haven, 1931.
M. Fusco: *L’opera di Giovanni Verga.* Catania, 1934.
E. De Michelis: *L’Arte del Verga.* Firenze, 1941.
D. Garrone: *Giovanni Verga.* Firenze, 1944.
N. Cappellani: *L’Opera di Giovanni Verga.* Firenze, 1948.
G. Santangelo: *Storia della critica verghiana.* Firenze, 1956.
S. Cattaneo: *Giovanni Verga.* Torino, 1963.
V. Masiello: *Verga tra ideologie e realtà.* Bari, 1970.

2399 Federico De Roberto, 1866-1927.
I vice-re (1893).

B. Croce: "Federico De Roberto". (In: *La Letteratura della Nuova Italia.* Vol. VI. Bari, 1940.)
G. Mariani: *Federico De Roberto, narratore.* Roma, 1950.
V. Spinazzola: *Federico De Roberto e il verismo.* Milano, 1961.

2400 Grazia Deledda, 1877-1936.
Racconti sardi (1894); *La via del male* (1896); *Elias Portolu* (1903); *Genere* (1904); *Nostalgie* (1905); *L'ombra del passato* (1907); *Canne al vento* (1913); *La madre* (1920).
E. De Michelis: *Grazia Deledda e il decadentismo.* Firenze, 1938.
J. C. Romein-Hutscheler: *Grazia Deledda. Haar gelstelijke en artistieke ontwikkeling.* Arnhem, 1951.

2401 Benito Pérez Galdós, 1843-1920.
Episódios nacionales: *Trafalgar* (1873); *La corte de Carlos IV* (1873); *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (1873); *Bailén* (1873); *Napoléon en Chamartin* (1874); *Zaragoza* (1874); *Gerona* (1874); *Juan Martín el Empecinado* (1874); *La batalha de los Arapiles* (1875); *El equipaje del rey José* (1875); *Memorias de un cortesano del 1815* (1875); *La gran casaca* (1876); *El grande Oriente* (1876); *El 7 de julio* (1876); *Los cien mil hijos de San Luis* (1877); *El terror de 1824* (1877); *Un voluntario realista* (1878); *Los apostólicos* (1879); *Un faccioso más y unos frailes menos* (1879); *Zumalacárregui* (1898); *Mendizabal* (1898); *De Quate a La Granaj* (1898); *Luchana* (1898); *La campaña del Maestrazgo* (1899); *La estafeta romántica* (1899); *Vergara* (1899); *Montes de Oca* (1900); *Los Ayacuchos* (1900); *Bodas Reales* (1900); *Las tormentas del 48* (1902); *Narváez* (1902); *Los duendes de la camarilla* (1903); *La revolución de julio* (1904); *O'Donnell* (1904); *Carlos VI en la Rapita* (1905); *La vuelta al mundo en la Numancia* (1906); *Prim* (1906); *La de los tristes destinos* (1907); *España sin rey* (1908); *España trágica* (1909); *Amadeo I* (1910); *La primera República* (1911); *De Cartago a Sagunto* (1912); *Cánovas* (1912).
Romances: *La Fontana de oro* (1870); *Doña Perfecta* (1876); *Gloria* (1876/1877); *La família de León Roch* (1879); *El amigo manso* (1882); *Fortunata y Jacinta* (1886/1887); *Miau* (1888); *Realidad* (1889); *Angel Guerra* (1890/1891); *Tristana* (1892); *Torquemada en la Hoguera* (1889) ; *La Incógnita* (1889); *Torquemada en la cruz* (1893); *Torquemada en el purgatorio* (1894); *Torquemada y San Pedro* (1895); *Nazarín* (1895); *Halma* (1895); *El abuelo* (1897); *Misericordia* (1897); *El abuelo* (1904).
Teatro: *La loca de la casa* (1893); *Doña Perfecta* (1896); *Electra* (1901); *Santa Juana de Castilla* (1918).
R. Pérez de Ayala: "El liberalismo y 'La loca de la casa'". (In: *Las Máscaras.* Vol. I. Madrid, 1919.)
L. B. Walton: *Galdós and the Spanish Novel in the Nineteenth Century.* London, 1928.
C. Vázquez Arjona: *Introducción al estudio de la primera serie de los Episodios Nacionales de Pérez Galdós.* Baltimore, 1933.
E. Gutiérrez Gamero: *Galdós y su obra.* 2 vols., Madrid, 1933/1935.
J. L. Sánchez Trincado: *Galdós.* Madrid, 1934.
J. Casalduero: *Vida y obra de Galdós.* Buenos Aires, 1942.
H. C. Berkowitz: *Benito Pérez Galdós; the Story of a Spanish Man of Letters.* New York, 1948.

W. T. Pattison: *Benito Pérez Galdós and the Creative Process.* Minneapolis, 1954.
J. F. Montesinos: *Galdós*. 3 vols. Madrid, 1968-1970.

2402 Cf. nota 2312.

2403 Thomas Hardy, 1840-1928.
Under the Greenwood Tree (1872); *Far from the Madding Crowd* (1874); *The Return of the Native* (1878); *The Trumpet Major* (1880); *The Mayor of Casterbridge* (1886); *The Woodlanders* (1887); *Wessex Tales* (1888); *Tess of the D'Urbervilles* (1891); *Life's Little Ironies* (1894); *Jude the Obscure* (1895); *Wessex Poems* (1898); *Poems of the Past and the Present* (1902); *The Dynasts* (1903/1908); *Collected Poems* (1919).
A. Stanton Whitfield: *Thomas Hardy, the artist, the Man and The Disciple of Destiny.* London, 1921.
J. W. Beach: *The Technique of Thomas Hardy.* Chicago, 1922.
A. Quiller-Couch: "Hardy's Poetry". (In: *Studies in Literature.* Vol. I. Cambridge, 1924.)
S. C. Chew: *Thomas Hardy, Poet and Novelist.* New York, 1928.
Ch. Du Bos: "Quelque traits du visage de Hardy". (In: *Approximations.* Vol. IV. Paris, 1930.)
H. C. Duffins: *Thomas Hardy.* 3.ª ed. Manchester, 1937.
W. R. Rutland: *Thomas Hardy, a Study of His Writings and Their Background.* Oxford, 1938.
C. J. Weber: *Hardy of Wessex.* New York, 1940.
E. Blunden: *Thomas Hardy.* London, 1942.
D. Cecil: *Hardy, the Novelist.* London, 1943.
H. C. Webster: *On a Darking Plain. The Art and Thought of Thomas Hardy.* Chicago, 1947.
L. De Ridder: *Le pessimisme de Thomas Hardy.* Paris, 1948.
A. J. Guérard: *Thomas Hardy, the Novels and Stories.* Cambridge, Mass., 1949.
D. Hawkins: *Thomas Hardy*. London, 1951.
Ev. Hardy: *Thomas Hardy, a Critical Biography.* London, 1953.
Dougl. Brown: *Thomas Hardy*. London, 1954.

2404 George Gissing, 1857-1903.
Workers in the Dawn (1880); *The Unclassed* (1884); *Demos* (1886); *The Nether World* (1889); *New Grub Street* (1891); *Born in Exile* (1892); *By the Jonian Sea* (1901); *The Private Papers of Henry Ryecroft* (1903).
M. Yates: *George Gissing, an Appreciation.* Manchester, 1922.
F. Swinnerton: *George Gissing, a Critical Study.* 2ª ed. London, 1923.
S. V. Gapp: *George Gissing, Classicist.* Philadelphia, 1936.

2405 John Davidson, 1857-1909.
Fleet Street Eclogues (1893/1895).
H. Fineman: *John Davidson, a Study of the Relation of His Ideas to His Poetry.* Philadelphia, 1916.

2406 Alfred Edward Housman, 1859-1936.

A Shropshire Lad (1896); *Last Poems* (1922); *More Poems* (1936).

A. S. F. Gow: *Alfred Edward Housman.* Cambridge, 1936.

Gr. Richards: *Housman.* New York, 1942.

R. Hamilton: *Housman, the Poet.* Exeter, 1952.

I. Scott-Kilvert: *Alfred Edward Housman.* London, 1955.

Capítulo III

A CONVERSÃO DO NATURALISMO

POR VOLTA DE 1880 experimentou a literatura europeia a maior ampliação das suas fronteiras desde a Idade Média: apareceram, primeiro, as literaturas escandinavas; e, depois, a literatura russa. "Apareceram" é maneira de dizer. A literatura russa já tinha dado um Puchkin e um Gogol: mas só os romances de Turgeniev foram recebidos na Europa ocidental como sintomas da presença de problemas sérios, urgentes, naquele mundo interessante, pitoresco, meio oriental; e só a leitura de Tolstoi e Dostoievski ensinou aos europeus considerar aqueles problemas como os seus próprios. O terreno estava preparado para isso pelo "aparecimento" anterior das literaturas escandinavas, que são das mais antigas da Europa, e sugeriram, no entanto, a impressão de algo inédito. As literaturas dinamarquesa e sueca – apesar de terem produzido um Holberg, Oehlenschlaeger e Andersen, um Bellman, Tegnér e Stagnelius, só constituíram, até então, províncias modestas da civilização alemã. E a literatura norueguesa, pelo seu ramo islandês a mais antiga das existentes na Europa, não mereceu a menor atenção. Mas justamente da Noruega veio a tempestade[2407]. Os grandes noruegueses apareceram em momento oportuno e munidos de armas adequadas: falaram da questão sexual, dos negócios e do capitalismo, dos problemas sociais, e falaram de tudo isso na linguagem de todos os dias, sem enfeites românticos, com a maior franqueza, dir-se-ia com a indignação de provincianos ingênuos, recém-chegados na grande cidade. Pareciam naturalistas como

Zola. As soluções que propuseram não foram menos heréticas e revolucionárias do que as *thèses* do naturalismo francês e de todos os radicais europeus. Mas o espírito era diferente. Em vez de se submeter ao determinismo biológico e econômico, chamaram as consciências para se libertarem do fatalismo emasculante. Denunciaram esse fatalismo como consequência de uma tradição da burguesia, que sacrificara ao seu predomínio econômico os ideais libertadores que a tinham levado ao poder. Atacando o fatalismo, os grandes escritores nórdicos desmancharam o "compromisso vitoriano"; e reabriu-se o conflito de consciência da burguesia. O aparente naturalismo norueguês era, na verdade, uma tentativa de "converter", moralmente, o naturalismo, que foi denunciado como consequência e *pendant* do capitalismo. Por isso mesmo, os noruegueses pareciam, no primeiro momento, "naturalistas" no sentido da propaganda de Brandes: libertadores e radicais.

Na repercussão da atividade crítica de Georg Brandes[2408] distinguem-se três resultados diferentes: Brandes, abrindo a Dinamarca germanizada às influências francesas, iniciou a propaganda do naturalismo ocidental com o outro "naturalismo", o escandinavo, abriu a este as portas do Ocidente, divulgando-o na França e Inglaterra; enfim, introduziu os dois naturalismos no país então mais fechado da Europa, na Alemanha, europeizando-a. A base de todas as atividades de Brandes era, portanto, a identificação entre o naturalismo da França e o "naturalismo" da Noruega, identificação que equivalia a confusão. Ibsen e Björnson eram mais velhos do que Zola; criaram as suas doutrinas literárias e ideológicas fora do ambiente do naturalismo francês e mesmo antes. Seria mais exato falar de um pré-naturalismo, que apenas chegou mais tarde a influenciar o mundo ocidental do que o próprio naturalismo. Com efeito, esse pré-naturalismo escandinavo de 1870 é análogo ao pré-romantismo germânico de 1770 e tinha repercussões semelhantes. A entrada de novas literaturas no concerto da literatura europeia não obedece a uma lei – não existem "leis" na história literária – mas sim a um certo ritmo. Há voltas periódicas do pré-romantismo dos países industrialmente atrasados na Europa setentrional e oriental; e o efeito é sempre uma extensão das fronteiras literárias do Continente. Conforme a outro ritmo, o país que penetra primeiro é quase sempre o mais atrasado; desta vez, a Noruega. Na verdade, foram quase só noruegueses que Brandes tinha para apresentar à Alemanha e à Europa. A literatura sueca não

começou a renovar-se antes do fim da década de 1880. Os próprios dinamarqueses, por sua vez, foram os primeiros a revoltar-se contra aquela confusão dos naturalismos, separando-se de Brandes. Em compensação, a Noruega apresentou-se com uma equipe surpreendente: Ibsen, Björnson, Lie, Kielland, Elster; e logo depois surgirão os Garborg, Amalie Skram, Obstfelder e Hamsun[2409]. Brandes colocou-os calmamente – ou, antes, apaixonadamente – ao lado dos seus patrícios Jens Peter Jacobsen, Drachmann, Erik Skram, Pontoppidan, discípulos do romantismo ocidental que se tornaram adeptos do naturalismo ocidental. Foi a origem de uma série de confusões sem fim.

A mais lamentável dessas confusões era aquela entre Ibsen e Björnson. São os dois maiores nomes da literatura norueguesa; apareceram juntos no horizonte da Europa; mantinham relações pessoais, primeiro como amigos íntimos, depois como inimigos íntimos, para só mais tarde se reconciliarem, e mesmo isso só superficialmente. Além disso, Björnson, embora mais novo quatro anos, tinha exercido influência evidente sobre o companheiro, de tal maneira que cada passo decisivo de Ibsen fora precedido por passo análogo de Björnson. A confusão inevitável chegou a impedir o reconhecimento da diferença dos valores. Hoje já não há dúvidas para ninguém: Björnson, apesar da muita glória e repercussão europeia, era só um grande poeta norueguês, enquanto Ibsen pertence à literatura universal. Mas a distinção crítica não basta para realizar a separação histórica. Na verdade, Björnson e Ibsen provêm de origens comuns, do romantismo escandinavo; mas evoluíram para direções diferentes.

O fato fundamental é que a Noruega não era um país independente. Desde 1381 até 1814, o reino da Noruega viveu em união dinástica com a Dinamarca; as classes cultas abandonaram a língua "nórdica", adotando a dinamarquesa. Toda a grande literatura norueguesa do século XIX foi escrita num dinamarquês pouco diferente do da antiga metrópole. A literatura norueguesa moderna começa pela adoção do romantismo dinamarquês de Oehlenschlaeger; as obras de mocidade de Björnson e de Ibsen sacrificaram a esse estilo. Outras influências românticas, de origem alemã, determinaram o interesse pelo folclore da pátria, revelado nas coleções de poesia popular e contos de fadas de Asbjoernsen, Moe e Landstad[2410], fontes de outras obras de mocidade de Björnson e Ibsen. Desenvolveu-se um intenso

nacionalismo, que se chocou a um outro obstáculo: em 1814, a Noruega entrara em união dinástica com a Suécia, ficando em vários sentidos dependendo do vizinho mais poderoso e avançado. Formaram-se dois partidos: o partido democrático, dos intelectuais pequeno-burgueses, sobretudo dos professores primários, que ficaram em contato íntimo com os camponeses, reivindicando a plena independência do país, contra a política sueca e contra a literatura dinamarquesa; e o partido conservador, dos altos funcionários públicos e dos grandes comerciantes, fiéis ao rei em Estocolmo e aos centros literários em Copenhague, porque a "plena independência" da Noruega atrasada lhes parecia significar a separação da Europa, a ruína do comércio e a rebarbarização do país. No terreno literário, o chefe dos conservadores era Welhaven[2411] e o chefe dos democratas Wergeland[2412]. No pequeno país, de círculos intelectuais limitados e vida pública estagnada, a nação inteira estava envolvida na luta homérica entre os dois poetas, de modo que Brandes falou, mais tarde, de "poetocracia norueguesa". Quer dizer, tudo girava em torno de problemas literários. Björnson, como todos os moços, começou como "democrata"; e continuou assim durante a vida inteira, enquanto Ibsen se passou, mais tarde, para o lado "conservador". Deste modo, Ibsen é o sucessor de Welhaven, e Björnson o sucessor de Wergeland. Eram homens obstinados, esses noruegueses, incapazes de fazer concessões. O que mudou, porém, foi o ambiente em torno deles. Às influências do romantismo dinamarquês e do romantismo alemão seguiu-se uma fase de influências ocidentais: da literatura francesa, sobretudo no teatro, e do positivismo e espírito mercantil ingleses. Em 1864, em consequência da guerra ignominiosa da Prússia contra a Dinamarca, o prestígio alemão desapareceu completamente. Ao mesmo tempo, a neutralidade, comum e vergonhosa, da Noruega e Suécia nesse conflito contribuiu para eliminar, entre os intelectuais noruegueseses, velhos resssentimentos contra a Dinamarca. A oposição entre os dois partidos perdeu o interesse literário, transformando-se em luta política pró ou contra a união com a Suécia. Novos problemas, internos, surgiram: aburguesamento, questão social, igualdade de direitos dos sexos, questão sexual, antipuritanismo e livre-pensamento, problemas íntimos da consciência. Eis o ambiente em que Björnson e Ibsen, companheiros na mocidade, se defrontaram. Ainda hoje não é fácil compreender bem as influências recíprocas, amistosas e hostis,

entre eles. Para esclarecê-los melhor, convém estudar antes três outros noruegueses – Lie, Kielland e Elster – grandes escritores, mas menos universais do que aqueles, de modo que deram importância maior aos conflitos nacionais; as tendências ficam melhor definidas. Os três eram mais moços do que Björnson e Ibsen, de cinco até dezessete anos; mas quanto à fase principal das suas atividades literárias, todos esses cinco escritores são exatamente contemporâneos.

Jonas Lie[2413] é um grande escritor que nunca recebeu na Europa o apreço merecido. Eclipsaram-no os dois grandes concorrentes; – e ele era mais otimista do que os outros, numa época na qual todo mundo exigia cores negras. Björnson, empregando bela imagem poética, chamou a Lie "um gavião branco na névoa cinzenta do inverno nórdico". Mas não era tanto assim; Lie tinha a coragem de um pré-romântico típico e a fé de um grande coração humano. Como pré-romântico, descobriu novos ambientes desconhecidos: em *Tremasteren Fremtiden* (*Navio de Três Mastros*), a vida dos marinheiros noruegueses; em *Malstroem* (*Vórtice*), o mundo dos comerciantes. Não ignorava os aspectos menos agradáveis da vida: *Gaa paa* descreve a luta desesperada de uma família de armadores contra a ruína, com uma força que lembra a Verga; em *Familien paa Gilje* (*A Família em Gilje*), que é a obra-prima de Lie, ocupa-o "a vida não vivida" nas melancólicas fazendas do interior da Noruega, assim como a teria visto Turgeniev. "Vida não vivida" significa, para Lie, em primeira linha, a vida matrimonial na qual não se cumprem as promessas do amor da mocidade: assim em uma das suas obras mais características e mais conhecidas, *Et Samliv* (*Vida de Casados*). E o "otimista" tornou-se cada vez mais sombrio, apiedando-se dos seus personagens, mas sem fazer propaganda de teses. Em *Dyre Rein* aparece o Destino dos "modernos" de então e dos noruegueses em particular: a hereditariedade. Mas Lie venceu essa fase naturalista e pessimista. Entregou-se, primeiro, ao misticismo, então moda mas sem sombra de angústia. E justamente as suas obras de velhice são de uma frescura surpreendente, de um humorismo muito vivo, quase mediterrâneo, de modo que um crítico já falou da transformação do "Turgeniev norueguês" em "Daudet norueguês". Lie soubera fazer o seu "compromisso" com a vida, uma espécie de "compromisso vitoriano", também quanto à arte de caracterizar os personagens e fazer sentir, sem intervenção subjetiva,

a atmosfera. Lie é um "novelist´s novelist", mais um motivo que explica o seu rápido esquecimento pelo público europeu. Na Noruega, *Familien paa Gilje* continua sendo considerada como obra clássica.

O destino literário de Kielland[2414] foi quase o contrário: continua lido, embora a crítica o tenha condenado já faz muito tempo, aliás por motivos extraliterários. Quem só lhe conhece os dois volumes de *Novelletter*, contos de técnica requintada e ironia cínica, pensará em Maupassant. Na verdade, Kielland era o mais dinamarquês entre os escritores noruegueses, dono de estilo impecável, dono também daquela ironia mordaz e algo leviana que se atribui geralmente aos copenhaguenses. Kielland é meio parisiense, revoltado contra o ambiente hipócrita e ordinário da sua província, sobretudo contra os pastores luteranos – substituam-se estes por padres portugueses e Kielland seria um Eça de Queirós do Norte, sem dandismo, mas em compensação com tendência mais obstinada; tão obstinada que o romancista parece às vezes diabolicamente destrutivo: "la tendance pour la tendance". O melhor dos seus romances, *Garman og Worse*, é o primeiro em que o mesmo ambiente de armadores e marinheiros que parecia sorridente a Lie, se apresenta como um inferno de egoísmos duros e exploração dos pobres pelos monopolistas do poder econômico. Nenhum outro escritor europeu se parece tanto com aquilo a que os russos chamavam "literatura de acusação", com os Saltykov e Nekrassov. Nos outros romances, a tendência é sempre "anticlerical", enquanto esse adjetivo tem sentido em país protestante: *Skipper Worse* (*Marinheiro Worse*), contra a seita pietista dos haugianos; em *Gift* (*Veneno*) e *Sne* (*Neve*), contra a educação religiosa. Causou surpresa o ataque, em *Jacob*, contra os "demagogos": pois Kielland era do "partido dinamarquês", conservador, apesar dos seus instintos subversivos; em *Arbeidsfolk* (*Operários*) tentou excitar os operários, mas principalmente contra os poderes públicos. Kielland, esteta indignado pela fealdade da vida provinciana, parecia um subversivo de profissão, um anarquista. Num país em que os "democratas" não falaram em questão social e em que até os jornalistas mais "radicais" não ousaram atacar a Igreja estatal – Björnson evitou sempre isso – Kielland era uma figura muito incômoda. Resolveram esquecê-lo.

Kielland é, no fundo, um grande burguês, colocado fora da sua classe pelo anarquismo que o seu caráter inquieto e quase maligno lhe inspirou. O

ambiente social da Noruega de 1880 reflete-se mais fielmente na obra do infeliz Kristian Elster[2415], estudante pobre de origem camponesa, depois intelectual revoltado. A sua aguda inteligência literária criou pelo menos uma obra magistral, *Farlige Folk* (*Gente Duvidosa*), história da tempestade contra a invasão das ideias "modernas" numa pequena cidade da província norueguesa. A oposição sistemática com que Elster atacou o seu ambiente, não era só intelectual. Havia nele a sensibilidade nervosa dos homens do alto Norte que não conseguem dormir durante as longas semanas de verão nas quais o sol não se põe – o "sol de meia-noite" que ilumina tão fantasticamente os quadros de Edvard Munch. Em *Solskyer* descreveu Elster com emoção profunda a vaga saudade, quase mística, dessa gente inquieta, desejando não sabem bem o que – mais um tema permanente da literatura norueguesa, fundamente pré-romântica.

Björnson[2416] e Ibsen, cada um à sua maneira, resumem o que Lie, Kielland e Elster realizaram parcialmente, Björnson, pré-romântico e otimista como Lie, é o grande pioneiro literário da Noruega; é tendencioso como Kielland, até propagandista apaixonado, mas de ideias opostas, do partido democrático. O que lhe falta é a sensibilidade psicológica de Elster – como uma obra de arte à qual falta a dimensão de profundidade. Ibsen é pessimista e anarquista como Kielland; não tem nada de Lie. Mas em compensação possui, mais do que Elster, a "dimensão psicológica" que o fez superar o intelectualismo dos "radicais" e o tornou capaz, enfim, de desmentir os seus começos e, entrando em nova fase, iniciar uma nova época da literatura europeia.

Björnson, idealista sempre entusiasmado, religioso sem ortodoxia, democrata sem revolucionarismo, ficou durante a vida inteira o que o título de um dos seus primeiros contos afirma: "Um Rapaz alegre", moço até com setenta anos de idade. Sonhador e eloquente ao mesmo tempo, Björnson foi mais ou menos assim como a gente imagina um romântico. O destino fê-lo nascer num país rústico e atrasado; e a raça dotou-o de um forte senso de realidade, de modo que resultou uma espécie de pré-romântico, como o seu irmão no espírito, Jonas Lie, mas menos retraído, mais corajoso. Como pré-romântico típico, Björnson fez a sua entrada na literatura com contos místicos à maneira de Auerbach, porém mais frescos e originais: "Synnöve Solbakken", "En glad Gut". Sempre continuou realista no romantismo,

romântico no realismo. Como realista renovou o drama histórico que o romantismo dinamarquês de Oehlenschlaeger lhe legara: substituiu o verso pela prosa vigorosa, os personagens convencionais por caracteres rústicos, os vagos assuntos nórdicos por enredos da história norueguesa medieval. Assim foi a sua primeira peça, *Mellem Slagene* (*Entre as Batalhas*), de um ato só, mas um dos melhores "one-actplays" da literatura universal. E com a trilogia histórica *Sigurd Slembe* criou uma obra, talvez não shakespeariana, mas digna de um Schiller. Romântico ele também ficou em assuntos realistas, como no drama burguês *De Nygifte* (*Os Recém-Casados*), resolvendo o conflito entre os recém-casados por meio de um agradável *happy end.* Então, Björnson, diretor de teatro, ótimo conhecedor das necessidades práticas do palco, já se serviu da técnica francesa, de Augier e Dumas Filho. Já apresentou e resolveu *thèses*, transformando o teatro em tribuna na qual se discutiram problemas políticos, sociais, sexuais. Björnson era, no estilo literário e nas atividades reais, principalmente um grande orador. Durante a vida inteira lutou, e sempre por causas justas: pela independência e democratização da Noruega e em favor da reivindicação russa de um porto sem gelo, pela liberdade dos finlandeses e pelas minorias eslavas na Hungria, pela revisão do processo de Dreyfuss e pela arbitragem obrigatória dos conflitos internacionais. Sempre pela causa justa, sem muita consideração dos motivos e ideologias atrás das reivindicações – ele mesmo não tinha ideologia alguma. O feminismo devia entusiasmá-lo; do outro lado, a reivindicação do amor livre assustou o filho e neto de pastores. Tirou a conclusão de exigir dos homens a mesma pureza antes do casamento que eles exigiam das noivas. Eis a tese do *Hanske* (*Luvas*), que fez sensação e escândalo. Depois, Björnson preferiu discutir em romances a questão sexual: em *Det flager i Byen og paa Havnen* (*Bandeiras na Cidade e no Porto*) e *Paa Guds Veje* (*Nos Caminhos de Deus*) exigiu educação sexual sem falsa hipocrisia, para combater igualmente as consequências fatais da simulação, reveladas pela hereditariedade, e a anarquia sexual dos boêmios. O escândalo foi grande. Mas Björnson não conhecia o medo. Em *Redaktören* (*O Jornalista*) atacara os métodos criminosos do jornalismo venal, e em *En Fallit* (*Uma Falência*), a mais famosa das suas peças, revelou os processos fraudulentos do alto comércio. Tratou da mesma maneira corajosa os problemas políticos, apresentando reis e ministros no palco.

Enfim, abordou o mais delicado dos problemas noruegueses, a fé dos sectários protestantes em curas milagrosas e inspirações imediatas: *Over Aevne* (*Além das Nossas Forças*) é, com efeito, o drama mais vigoroso de Björnson; o equilíbrio admirável entre a psicologia compreensiva do misticismo e a explicação psicofisiológica dos fatos justifica o sucesso internacional da obra. A atmosfera da paróquia de aldeia no alto Norte é representada de maneira impressionante, mas tudo é um pouco claro demais, como fortemente iluminado pelas luzes laterais do palco, sem a poesia íntima de um Elster.

Como dramaturgo de ideias é Björnson o mestre do século XIX, pela segurança com a qual sabe ligá-las aos efeitos cênicos. Esse equilíbrio dramatúrgico lembra Schiller; como este, Björnson gosta de sacrificar a coerência ideológica às exigências do palco. É tendencioso como Kielland, e várias vezes as tendências parecem afins; Björnson também é agressivo, mas não quer irritar e sim convencer. Esse filho e neto de pastores é apóstolo, tribuno, orador antes de tudo. Daí a superficialidade das suas soluções, o otimismo cativante dos seus *happy ends*. Na segunda parte de *Over Aevne*, Björnson ampliou o panorama puramente religioso e psicológico da primeira peça, abordando a questão social, impressionando bastante pela representação simbólica da luta de classes entre o industrial e os operários; mas o revolucionário Elias Sang aparece como anarquista e o industrial Holger como super-homem, e Björnson acaba pedindo a reconciliação entre eles. É um idealista burguês. Em *En Fallit*, o grande comerciante Tjaelde, culpado de falência fraudulenta, não é condenado, mas moralmente curado, pela intervenção do advogado filantrópico Berent, personagem como o do bom tio na comédia, para que tudo acabe bem. Afinal, a oposição de Björnson é moderada como a dos vitorianos. Daí a sua obra envelheceu muito, e já não é comparada por ninguém à de Ibsen. Contudo, não convém precipitar um julgamento que a posteridade poderia, um dia, anular. Os noruegueses continuam tendo em alto preço a poesia lírica de Björnson, à qual as dificuldades da língua negam aos outros europeus o acesso. Mas esse lirismo encontra-se difuso em toda a obra de Björnson. O autor de *Sigurd Slembe* e *Over Aevne* foi um grande poeta e uma natureza humana muito rica.

Talvez a obra mais duradoura de Björnson fosse a influência que exerceu sobre Ibsen, companheiro mais velho mas menos resoluto. Com efeito, em Björnson aprendeu Ibsen a maneira realista de tratar os assuntos românticos da história norueguesa; depois, em *Redaktören* e *En Fallit*, Björnson precedeu a Ibsen no aproveitamento da técnica francesa de Augier e Dumas Filho para apresentar os problemas mais sérios da sociedade. Salientar essa influência significa definir a Ibsen como uma espécie de edição maior e melhorada de Björnson; pois as diferenças de partido entre eles já não interessam a nós outros; mas essa definição histórica é inconveniente: poderia servir para desatualizar e desvalorizar o maior e até hoje mais "incômodo" dramaturgo do século XIX. Outra observação histórica chama, porém, a atenção. É verdade que ambos, Björnson e Ibsen, se aproveitaram da técnica de Augier e Dumas Filho. Mas quando se trata dos pontos de vista ideológicos dos franceses, então os dois noruegueses agem de maneira contrária, como revelam as atitudes respectivas quanto à questão sexual. O democrata Björnson exige pureza moral dos dois sexos para garantir a pureza da família: é esta, embora mais radical, a mesma atitude do "honestíssimo" Augier. O conservador Ibsen, porém, exige, sem consideração da questão sexual, a pureza da consciência, para garantir a integridade do indivíduo: é, embora coerente até o radicalismo, a mesma atitude de Dumas Filho[2417]. A árvore genealógica da dramaturgia de Björnson não vai além de Scribe, teatrólogo da burguesia que exigira igualdade democrática para todos os negócios. A dramaturgia de Ibsen remonta, através de Scribe, ao drama burguês de Diderot, o jornalista-poeta do individualismo pré-romântico. Björnson luta pela ordem democrática da sociedade. Ibsen quer a liberdade total do indivíduo. Björnson representa o "compromisso vitoriano" da democracia com o liberalismo. Eis a sua maneira, muito singular, de ser realista e romântico ao mesmo tempo.

Ninguém ousa negar a grandeza de Henrik Ibsen[2418]; um crítico francês encontrou para a definição dessa grandeza a fórmula feliz de "Shakespeare bourgeois". A fórmula é ambígua: admite dois acentos e duas interpretações. Durante os últimos trinta anos da vida de Ibsen, época da sua maior glória internacional, fez-se o acento sobre o "Shakespeare", ao qual o norueguês foi sempre comparado. Críticos e público importavam-se pouco com a primeira fase, "romântica" e realmente shakespeariana, do poeta,

encontrando-lhe a grandeza na segunda fase, burguesa, das peças "à thèse". Depois, e até hoje, acentua-se o "bourgeois": lamenta-se a conversão do grande romântico a um realismo de importância só efêmera. A transição do passadismo da primeira fase ao passadismo da segunda teria sido uma traição à poesia. Mas essa censura serve bem aos verdadeiros inimigos de Ibsen, burgueses impenitentes e antiburgueses inconscientes, que gostam de afirmar a inatualidade dos problemas ibsenianos.

O próprio Ibsen não admitiu "fases" na sua obra. Exigiu a leitura das suas obras em ordem cronológica, como um conjunto coerente. Depois da primeira tentativa irregular e violenta – o *Catilina* do estudante – Ibsen seguiu os caminhos do romantismo oehlenschlaegeriano; *Gildet paa Solhaug* é um quadro poético e cor-de-rosa da Idade Média norueguesa. Mas a tragédia sombria *Fru Inger til Ostraat*, à qual a crítica moderna atribui importância especial, já revelara um idealismo meio shakespeariano do conflito histórico: é uma autêntica tragédia. Sobreveio a influência do novo estilo de Björnson – peças históricas, mas realísticas, em prosa arcaica – e Ibsen, conforme a sua índole, tirou logo a última consequência: *Haermaendene paa Helgeland* (*Heróis em Helgeland*), é a dramatização da versão nórdica da saga dos Nibelungen, no estilo duro das próprias sagas: no centro não está o heroísmo, mas o conflito entre homem e mulher; o leitor se lembra de Hebbel. Não representa, portanto, nova "fase", quatro anos depois, a *Kjaerlighedens Komedie* (*Comédia do Amor*), conflito entre homem e mulher em ambiente moderno, tanto menos que Ibsen, sempre prudente, não ousou adotar ali a prosa; preferiu escrever essa comédia em versos, com espirituosas rimas heinianas. Mas perante o desfecho quase revolucionário – a heroína prefere o casamento com o comerciante rico, como melhor garantia de felicidade, ao amor do poeta romântico – o público estava indignado. Os sucessos e as homenagens couberam ao amigo e rival Björnson, sempre felizardo. Não se pode negar: Ibsen estava ressentido. Contudo, foi um sentimento muito superior ao ciúme ordinário que dá vida e intensidade à imponente tragédia histórica *Kongsemnerne* (*Os Pretendentes da Coroa*): graças às intrigas diabólicas do Bispo Niklas, ninguém saberá quem é o herdeiro legítimo da coroa norueguesa; mas Haakon vence pela genialidade inconsciente e espontânea, derrotando o céptico Skule que duvida profundamente de si mesmo. Quanto à técnica teatral, é a

peça mais perfeita de Ibsen. Mas não o satisfez a vitória da "inconsciência", fosse mesmo genial; foi preciso transformá-la em exigência consciente da vontade segura. É isso o que faz *Brand*, o terrível pastor kierkegaardiano, sacrificar tudo à incondicionalidade da sua fé total. Mas tal veracidade absoluta não se encontra na Noruega nem no mundo inteiro. Por isso sucumbe *Peer Gynt* às tentações, o "herói" moderno em que poesia romântica e mentira se identificam, permitindo-lhe combinar negócios e saudades meio eróticas, meio metafísicas; é, até hoje, a maior obra literária de conteúdo filosófico que se escreveu depois do *Fausto*. Só *en passant*, Ibsen aplicou a lição à Noruega atual, na sua primeira comédia em prosa, *De Unges Forbund* (*A Aliança da Mocidade*), sátira holbergiana contra os demagogos do partido björnsoniano, causando escândalo enorme e, em consequência, o exílio voluntário de Ibsen durante vinte anos. Já ocupava, então, a "bilogia" *Kejser og Galilaeer* (*Imperador* e *Galileu*), na qual a luta entre o imperador pagão Julião e o cristianismo abre a perspectiva dialética para um "Terceiro Reino" da liberdade moral. Começa, imediatamente depois, a série das peças realistas, "modernas"; e costuma-se fazer ali a cesura entre as duas "fases". Na verdade, há uma cesura antes de *Kejser og Galilaeer*: é o último drama revolucionário. Sobreveio, outra vez, a influência de Björnson, consagrado pelo sucesso de *En Fallit*. Em *Sumfundets Stoetter* (*As Colunas da Sociedade*) também trata-se de uma falência fraudulenta de um grande burguês; mas a sátira é muito mais incisiva, atacando as próprias "colunas da sociedade"; e só o fim, ainda otimista, exprime a fé nas classes não emancipadas: "As mulheres e os operários são as verdadeiras colunas da sociedade." Pela emancipação da mulher pretende Ibsen lutar em *Et Dukkehjem* (*Casa de Bonecas*): Nora, libertando-se, abandona o marido e a família. O escândalo era, desta vez, tão grande como o sucesso. Mas se Nora tivesse ficado? Então, talvez tivesse sofrido o destino de Helene Alving, em *Gengangere* (*Espectros*), sacrificando-se ao marido sifilítico e no entanto vendo o filho sucumbir à tara herdada. É uma tragédia clássica, obedecendo às três unidades aristotélicas. Mas a crítica e o público só notaram o assunto naturalista; e gritaram contra o inimigo subversivo da sociedade. Respondeu-lhes *En Folkefiende* (*Um Inimigo do Povo*), a acusação furiosa do idealista Stockmann contra a "maioria compacta", que se dá ares de democracia e vive das "fontes envenenadas" dos seus negócios.

Em *En Folkefiend* Ibsen não apenas julgou a sociedade; julgou-se, mais uma vez, a si mesmo, examinando a fundo o seu próprio idealismo da "exigência moral" que a grande maioria dos homens não suporta. *Vildanden* (*O Pato Selvagem*), sátira trágica, retrato de um medíocre que precisa da mentira para viver, parece condenar a "exigência moral" e tudo o que Ibsen dissera desde *Brand*. Mas é a conclusão rigorosamente lógica de *Folkefiende* e a base do que, em *Rosmersholm*, dirá o anarquista Ulrik Brendel, comentando a impossibilidade e as consequências criminosas da absoluta liberdade moral dos heróis Rosmer e Rebekka. Deste modo, Ellida, a *Fruen fra Havet* (*Senhora do Mar*), faz bem em não obedecer à sedução do misterioso estrangeiro e voltar à família burguesa. Eis um desfecho à maneira de Lie; é a primeira incoerência de Ibsen, preparando sua próxima conversão a um outro estilo de pensar, embora sempre dentro do estilo realista.

Ibsen parece-se muito com Kielland; é um acusador subversivo. Do *Catilina* até o momento em que criou o personagem Ulrik Brendel, sempre foi, na homogeneidade admirável da sua obra, um anarquista. E esse seu anarquismo é tanto mais terrível que é a conclusão rigorosamente lógica do liberalismo. Daí a atualidade permanente dos problemas ibsenianos, enquanto existe sociedade burguesa: Bernick continua a armar navios bem segurados que não aguentam o alto-mar; denunciando negócios patriótico-duvidosos, Stockmann continua perseguido pela "maioria compacta". No naturalismo moralista de Ibsen, o estilo de pensar e agir experimenta os terrores de uma confissão perante o juiz; e esse juiz é o poeta da própria burguesia: o "Shakespeare bourgeois". O crítico alemão Wais pretendeu renovar a tese das duas fases de Ibsen, caracterizando a primeira pelo "passadismo" e a segunda pelo "futurismo". Mas "exigência moral" que Ibsen apresenta ao mundo é, por definição, supratemporal. A diferença entre o passado e o futuro não importa: o conflito entre o cepticismo e a necessidade de agir é o mesmo em *Kongsemnerne* (*Os Pretendentes da Coroa*) e *Vildanden* (*O Pato Selvagem*); a vontade de endireitar moralmente este mundo encontra o mesmo desastre em *Brand* e *Inimigo do Povo*; as consequências da irresponsabilidade são igualmente pseudopoéticas e criminosas em *Peer Gynt* e *Rosmersholm*. As teses de Ibsen não estão antiquadas. Até o problema de Nora não foi superado: pois não se trata, em *Casa de Bonecas*, da emancipação das mulheres, mas sim da obrigação de cada um de assumir a

responsabilidade pelos seus atos. Graças a essa permanência, *Brand* e *Peer Gynt* são obras gigantescas de uma nova poesia mitológica, realizando o que Wagner pretendia realizar; mas a mesma permanência também é atributo dos personagens e ideias nas peças da "fase moderna", realizando o que Hebbel pretendia realizar.

Ibsen é grande poeta. Além disso, é dono de uma habilidade teatral quase diabólica. Nem em Sófocles nem em Shakespeare há nada que se possa comparar à infabilidade da composição dramatúrgica em *Kongsemnerne* e *Espectros*. Mais do que nos casos de Shakespeare e Molière, convém salientar que Ibsen foi, antes de tudo, um *playwright* profissional. Tudo em sua obra, as cenas, os diálogos, os incidentes, parece naturalíssimo, como na vida de todos os dias; mas é uma ilusão magistralmente criada, pois tudo aquilo está rigorosa e sabiamente subordinado à construção dramatúrgica. Contudo, não é mera engenharia teatral. Foi aquela sua "high seriousness" que o autorizou a julgar o mundo, porque o autor de *Kongsemnerne* e *Vildanden* julgou continuamente a si mesmo, assim como ele confessou num pequeno poema epigramático:

"At leve er krig méd trolde
I hjertets og hjernens hvaelv;
At digte – der er at holde
Dommedag over sig selv."

"Vida significa lutar com os fantasmas no próprio cérebro e coração; Poesia significa julgar-se a si mesmo." Por meio de um naturalismo aparente, Ibsen conseguiu realizar o programa do crítico burguês Matthew Arnold, conforme o qual a poesia é um "criticism of life". O resultado foi a inversão e conversão do naturalismo, porque Ibsen era um realista especificamente nórdico, um realista sonhador, dir-se-ia um pré-romântico.

A arma desse novo pré-romantismo, precedendo o neorromantismo simbolista, era a técnica teatral dos franceses Augier e Dumas Filho. Contribuiu isso muito para as vitórias avassaladoras de Ibsen nos palcos, tornando-se ele o dramaturgo mais representado do século, renovando

completamente a arte cênica, pelo novo estilo de falar no palco a linguagem de todos os dias e apresentar ao público o espelho da sua própria vida[2419]. *Colunas da Sociedade, Casa de Bonecas, Espectros* dominaram todos os repertórios. Criaram-se novos teatros para representar Ibsen. Os grandes atores italianos – Eleonore Duse e Irma Grammatica, Noveli e Zacconi – viajaram com as peças de Ibsen até a América e a Austrália.

Ibsen conseguiu conquistar o teatro mais conservador do mundo, o de Paris. Em 1887 fundou André Antoine o "Théâtre Libre"[2420]para representar as peças de Ibsen e dos ibsenianos franceses. Mas estes, presos ao estilo cênico de Augier e Dumas Filho, na vizinhança perigosa da tradição de Scribe, não conseguiram manter a seriedade do modelo. Hervieu[2421] substituiu apenas "thèses" de Dumas Filho por teses mais avançadas de "moral matrimonial", ficando um "Ibsen de Boulevard". Brieux[2422] ousou apresentar no palco juízes corruptos, sifilíticos hereditários e outros personagens ibsenianos; pretendeu ensinar reformas morais e acabou moralista ao gosto da Académie Goncourt. O mais sério era Curel[2423], dramatizando os grandes problemas da ciência e fé, capital e trabalho, felicidade individual e patriotismo. Dramaturgo de seriedade total e de notável inabilidade teatral, foi recebido na Académie Française com todas as honras de estilo; este crítico da burguesia foi ele mesmo um dos "fossiles", aristocrata ligado à grande indústria siderúrgica.

Ibsen criou o teatro moderno na Inglaterra, onde não existia teatro sério havia séculos. Foi o grande crítico de teatro William Archer[2424]que traduziu as peças de Ibsen, organizou as primeiras representações, defendeu calorosamente os seus protegidos, os ibsenianos ingleses, chegando ao paradoxo de pretender demonstrar a superioridade dos Pinero, Jones e Shaw sobre os dramaturgos elisabetanos. Arthur Pinero revelou pelo menos coragem, em *The Second Mrs. Tanqueray* (1893), de apresentar um suicídio. "Enfin Malherbe vint." Shaw[2425], o autor da *Quintessence of Ibsenism*, era socialista; e isso deu maior consistência às suas teses. A representação de *Widowers' Houses*, em 1893, não é só uma data histórica do teatro inglês, como também uma data na história da consciência inglesa: os *gentlemen* na plateia ouviram que o seu *standard* de vida se baseava, tantas vezes, em aluguéis recebidos da miséria e do vício dos *slums*. Depois já não

surpreendeu *Mrs. Warren's Profession*, quer dizer, profissão do lenocínio. O poeta romântico Marchbanks, em *Cândida,* ainda é um personagem ibseniano, um Hjalmar Ekdal pré-rafaelita; mas já se trata de problemas sociais que serão os do século XX. E *Arms and the Man* é a primeira grande farsa de Shaw, primeira amostra de um estilo seu e novo.

Enfim, afirmar que Ibsen criou o novo teatro alemão é a verdade; mas não é a verdade inteira. Na Alemanha, Ibsen desempenhou, por volta de 1880, exatamente o papel que Shakespeare desempenhara em 1770: criou uma nova época da literatura alemã. Naqueles dias de industrialização rapidíssima, prosperidade inédita da burguesia, exploração inédita das massas operárias e absolutismo implacável da administração prussiana, a literatura alemã encontrava-se numa decadência escandalosa. Keller, Raabe e Conrad Ferdinand Meyer, grandes escritores de um tempo já passado, eram considerados como figuras marginais. Ninguém conhecia os nomes de Liliencron e Nietzsche. O mundo oficial admirava Wagner, os burgueses leram Heyse. Spielhagen passou por muito avançado. Revoltaram-se, então, os "jovens", ou como se dizia em analogia à "Jovem Alemanha", "a novíssima Alemanha". Começou uma luta homérica[2426].

Em Munique abriu-se a primeira brecha. O romancista Michael Georg Conradi fundou em 1885 a revista *Die Gesellschaft*, atacando os epígonos e fazendo propaganda por Zola. Mas as críticas eram melhores do que as realizações. Entre os "novíssimos alemães" só surgiram, por enquanto, mediocridades, com a única exceção de Conradi, poeta do desespero, lembrando muito os "gênios" de "Sturm und Drang" de 1770. A Alemanha, em fase de industrialização, gera novo pré-romantismo. A poesia lírica de Conradi[2427], romântica, musical e cheia de manchas de um mau gosto total, está muito perto do naturalismo romântico de um Kristian Elster. Aos vinte e oito anos de idade a morte salvou-o do suicídio quase certo. "... Ich aber werder bald vergessen", dissera numa das suas poesias mais comovidas, profetizando o seu próprio esquecimento depois de terem aparecido poetas maiores. Mas estes vieram em outra parte: no teatro.

A situação do teatro alemão era mais desesperada que a da literatura em geral. Nunca, é verdade, havia elencos tão coerentes de atores de primeira ordem como então no Teatro Imperial (Burgtheater) de Viena e, em segundo lugar, o Teatro Lessing de Berlim. Mas Sonnenthal, Lewinsky e

Mittewurzer, em Viena, Matkowky e Haase, em Berlim, não encontraram repertório adequado. As representações dos "clássicos", Shakespeare e Schiller, estavam petrificados num estilo de idealismo convencional para os domingos: e nos dias úteis representavam-se Augier, Dumas Filho e os seus miseráveis imitadores alemães. Os "modernos" estavam rigorosamente excluídos, por serem "indecentes". Ibsen já era conhecido, mas só se admitiram *Haermaendene paa Helgeland* e *Kongsemnerne* nos teatros oficiais. A influência de Brandes, que viveu então em Berlim, só se fez sentir sobre leitores jovens, entusiasmados com as *Colunas da Sociedade.* A representação de *Gengangere* até foi proibida pela polícia.

O primeiro grande sucesso de Ibsen na Alemanha foi *Et Dukkehjem,* porque as maiores atrizes desejavam brilhar no papel de Nora. Quer dizer, Ibsen foi entendido como fabricante de peças de efeito retumbante, como um Sardou do Norte. Assim o entendeu Surdermann[2428], autor de um excelente romance realista à maneira de Björnson, *Frau Sorge*; apresentou no palco, com habilidade técnica extraordinária, os círculos aristocráticos e burgueses da nova Berlim, e, em *Heimat* (*O Lar*), criou o grande papel de Magda, que levou a peça pelo mundo inteiro. Em inúmeras tragédias e comédias "naturalistas", sempre coroadas de sucessos fáceis, Sudermann abusava evidentemente das fórmulas e truques dramatúrgicos de Ibsen. Fora celebrado como um renovador do teatro europeu; depois, a crítica séria tinha que trabalhar durante anos para destruir-lhe a falsa celebridade, para abrir o caminho verdadeiro.

O golpe decisivo contra a combinação "Schiller nos domingos, farsas nos dias úteis" foi dado pelos discípulos alemães de Brandes; os críticos Otto Brahm e Paul Schlenther em primeira linha. O teatro devia servir de brecha para derrubar a muralha chinesa em torno do orgulho alemão, para reuropeizar a Alemanha pelo naturalismo europeu. Mas o que veio por intermédio de Brandes não foi o naturalismo materialista dos franceses e sim o "naturalismo" pré-romântico dos escandinavos, encontrando-se com o pré-romantismo correspondente à industrialização da Alemanha setentrional e oriental. Da Prússia Oriental e da Silésia vieram, como em 1770, os renovadores, os Hauptmann e Holz. Em 1889 fundou Brahm, em Berlim, a "Freie Bühne", sociedade de representações só para sócios da associação, o que impediu a intervenção da censura. As primeiras peças representadas

eram *Espectros*, de Ibsen, e *Vor Sonnenaufgang*, de Hauptmann. Havia uma luta épica contra o público assustado[2429]; o velho realista Fontane ajudou muito os jovens. Em 1894, Brahm já pôde fundar o grande Deutsches Theater, em que uma equipe de atores extraordinários – Else Lehmann, Agnes Sorma e Rittner e Sauer – criaram o novo estilo de conseguir efeitos verdadeiramente trágicos sem falsa retórica, na linguagem da vida quotidiana e até no dialeto dos camponeses silesianos.

Esse novo estilo era o mérito dos escritores, hoje quase esquecidos, Holz e Schlaf[2430]. Arno Holz era, por natureza, um fino lírico pós-romântico, no estilo popular da poesia alemã: em versos tradicionais proclamou, no *Buch der Zeit* (*O Livro da Época*), o naturalismo e o socialismo, "escrevendo glosas vermelhas no livro preto dos pecados do nosso tempo". Só mais tarde libertou-se da métrica tradicional, compondo o famoso volume *Phantasus* em versos livres, whitmanianos. Elaborou uma poética que passa hoje por ter sido precursora da poesia concreta; Holz voltou no século XX, depois de longo esquecimento, a ser novamente apreciado. Schlaf era uma natureza torturada por angústias religiosas. Só raramente conseguiu poesia pura, como no esplêndido idílio naturalístico *Fruehling* (*Primavera*); entre as suas obras, até uma tragédia naturalista como *Meister Oelze* dá a impressão de uma luta cósmica na alma de um pobre operário. Em colaboração, Holz e Schlaf escreveram os três pequenos contos dialogados do volume *Papa Hamlet*, imitando com observação agudíssima a linguagem cotidiana, de frases incompletas, capaz de produzir efeitos cômicos e trágicos, de sugerir perspectivas e angústias. Tão grande era então o prestígio dos escandinavos que Holz e Schlaf publicaram o volumezinho sob o pseudônimo de Bjarne P. Holmsen; e a este poeta norueguês imaginário dedicou Gerhart Hauptmann, "cheio de gratidão pelas sugestões decisivas que recebi", o seu primeiro drama: *Vor Sonnenaufgang* (*Antes da Aurora*).

Hauptmann[2431] era um jovem escultor e poeta diletante, tipo de adolescente schilleriano, cheio de idealismo e de uma vaga saudade do novo, mas preso no epigonismo. Um pós-romântico que, de repente, se tornou pré-romântico, quando conheceu Zola, Ibsen e "Bjarne P. Holmsen". Estes inspiraram-lhe a coragem de escrever *Vor Sonnenaufgang* (*Antes da Aurora*), tragédia de um jovem engenheiro socialista, incapaz de vencer a

atmosfera pesada de uma aldeia silesiana em plena industrialização: operários e camponeses, bestificados pela exploração, o álcool e a sífilis. A peça é naturalista; representando sem enfeites a verdade crua, imitando com exatidão fonográfica a linguagem daquela gente. Porém Hauptmann pretendeu ser naturalista, e não objetivo: o "élan vital" da sua criação foi e ficou sempre a imensa compaixão com a miséria do povo, dos deserdados e desgraçados. Mas nunca se tornou membro do partido socialista nem aderiu à ideologia marxista; Hauptmann foi "socialista" num sentido muito vago da palavra: no fundo, um herdeiro das tradições humanitárias de melhor parte da burguesia culta alemã; mais tarde, já velho, gostou da semelhança casual de sua cabeça com a do velho Goethe. Hauptmann não tinha ideologia própria nem sequer ideias – o herói do seu drama "ideológico" *Einsame Menschen* (*Homens Solitários*) é um livre-pensador sem força de vontade, caricatura de Rosmer. O dramaturgo não foi grande intelectual. À falta de ideias, na sua obra, corresponde a incoerência, até a inabilidade da composição dramatúrgica. Mas grande artista pela capacidade de criar atmosfera. Os seus melhores dramas parecem dramatização de baladas tristes assim como as canta o povo. Assim a sua obra mais permanente, *Die Weber* (*Os Tecelões*): é, sem enredo coerente, um *tableau* da revolta dos tecelões silesianos em 1840, desesperados pela vitória das máquinas e a fome. Revolta sem consequências, peça incoerente, sem outro herói do que a massa que não é capaz de agir e se perde dolorosamente. Mas um canto mais comovido do sofrimento humano nunca foi ouvido num teatro, senão em outra peça de Hauptmann: em *Hanneles Himmelfahrt* (*Ascensão de Hannele*); mais uma tragédia "passiva", a de uma criança martirizada, morrendo entre alucinações febris do Céu. Todos os "heróis" de Hauptmann são desgraçados abúlicos; Fuhrmann Henschel e Rose Bernd, outras vítimas comoventes das condições sociais e da maldade dos mais fortes, acabam no suicídio. São tão incapazes de ação como os tecelões, como o próprio Hauptmann, vacilando perpetuamente entre os estilos. Tentou tudo, e às vezes acertou: *Der Biberpelz* (*A Pele de Castor*) é uma brilhante sátira contra a arrogância imbecil da administração prussiana; é a única obra de Hauptmann na qual se adivinha a verdadeira luta de classes, embora travada, picarescamente, por ladrões e receptadores; não a guerra, mas a guerrilha do proletariado. *Florian Geyer*, enfim, é um grande e algo

confuso panorama histórico da revolução camponesa do século XVI. O desfecho das tragédias de Hauptmann nunca é trágico, sempre só é triste. Mas salva-o o lirismo intenso do seu coração. Nos *Weber* (*Tecelões*), um pequeno-burguês zomba dos impotentes gritos revolucionários dos tecelões, mas um velho operário, que também desaprova a revolta, responde desculpando-os: "Meu Deus, toda criatura tem uma saudade." Essa saudade é a força do poeta Gerhart Hauptmann, coração humaníssimo.

É uma força lírica. A prosa de ficção não sabia imitá-la. Kretzer[2432], o "Zola de Berlim", passou por renovador porque descreveu os *slums*; mas seu estilo é o de Spielhagen. Kretzer tampouco era socialista; acabou num vago tolstoianismo. A atmosfera dos subúrbios respira-se antes em *Das Taegliche Brot* (*O Pão de Todos os Dias*) (1900), de Clara Viebig (1860/1952), romance de uma criada infeliz – um dos temas prediletos do naturalismo.

Os elementos da arte de Hauptmann são o realismo pré-romântico e, doutro lado, a compaixão com as vítimas desgraçadas do capitalismo, vítimas do determinismo econômico que se afigurou aos naturalistas como determinismo biológico e mesológico. Dali era difícil chegar ao marxismo. Só chegaram a um "socialismo" vago, sem ideologia definida: é a variedade social da conversão do naturalismo. Encontra-se esse socialismo sentimental nas páginas de Descaves, Gissing e Pérez Galdós; com clareza maior, na segunda parte de *Over Aevne*; e, já antes, no grande lírico português Antero de Quental[2433], que fora membro da Primeira Internacional. Uma grande corrente de lirismo social, entre religioso e revolucionário, percorreu então a Europa. Holz sacrificou-lhe no *Buch der Zeit*, e a sua reforma da métrica tradicional veio intensificar a expressão da nova sensibilidade. Mas quanto à poesia alemã, o fato decisivo era a conquista, contra a resistência dos epígonos, de uma nova sinceridade, capaz de produzir a "atmosfera lírica", já estabelecida na poesia de Storm e Liliencron. O novo contato com o povo levou os líricos alemães à fonte permanente da sua arte, à poesia popular. Um amigo do oficial Liliencron, mais tarde o editor das suas obras, Richard Dehmel[2434], tornou-se o maior poeta social da literatura alemã; pequeno intelectual, ele mesmo veio do povo. Mas o motivo fundamental do seu lirismo foi erótico. Dehmel é o poeta erótico mais apaixonado, mais

violento, da poesia alemã, às vezes um poeta de orgias desenfreadas, às vezes o poeta das angústias sexuais que martirizam corpo e alma:

"...O kämst du doch!
Die Rosen leuchten immer noch."

Erlösungen, "salvações", chamou-se o primeiro volume de Dehmel; e os versos só falavam de "salvações" físicas. O terceiro volume já se chama *Weib und Welt*, "Mulher e Mundo": o erotismo egocêntrico, superado pelo sentimento social. No maior dos seus poemas, *Bergpsalm*, exprimiu Dehmel de maneira simbólica sua luta íntima; na negra floresta de pinheiros, perto de Berlim, assaltaram-no todas as angústias do individualismo físico e moral, mas o panorama da imensa cidade lá embaixo, cheia de fumaça, trabalho e miséria comuns de todos, sacode-lhe a alma, chamando à ação consciente:

"...Empor, lass' deine Sehnsucht Taten zeugen;
Hinab, Herz! Auf, Gehirn! Hinauf! Hinab!"

Em *Der Arbeitsmann* (*O Operário*), Dehmel exprimiu a maior saudade do operário de então – dispor de mais tempo livre – com uma ameaça vaga no fim; e o *Erntelied* (*Canção da Safra*) já é um grande manifesto revolucionário, profecia de uma "tempestade que limpará os campos, para que ninguém mais tenha fome":

"Es fegt der Sturm die Felder rein,
Es wird kein Mensch mehr Hunger schrei'n,
Mahle, Mühle, mahle!"

Mas Dehmel também não foi socialista de convicções seguras. Perdeu-se novamente no erotismo romanesco do poema épico *Zwei Menschen*. A rica produção de Dehmel, prejudicada pela forma impura e desleixada, e, depois, pelo abandono daquela mentalidade socializante, caiu quase em esquecimento; salvaram-se só umas poesias de lirismo íntimo, como "Die stille Stadt" e "Im Maerz", que seriam dignas de Liliencron.

O que Dehmel foi para a Alemanha foi durante alguns anos para o mundo inteiro a poetisa italiana Ada Negri[2435], famosíssima então e hoje esquecida. *Fatalità* e *Tempeste*, os títulos dos seus primeiros volumes, exprimiram bem a angústia da opressão e a vontade revolucionária da pequena professora primária, perdida entre a miséria dos operários da rizicultura na Lombardia, e o vago socialismo sentimental e humanitário que dominava então todos os intelectuais, esperando

"...che vinti non avrà nè vincitori,
che non avrà nè servi nè padroni."

Ada Negri nunca se cansou de procurar um estilo pessoal, através das angústias íntimas da sua feminilidade:

"Madri noi siamo per l´angoscia e il pianto."

Mas Ada Negri não possuía personalidade bastante forte. Perdeu-se mum decadentismo nervoso; e após o casamento com um fabricante rico abandonou todas as aspirações sociais. Dos seus versos pouco sobreviverá, talvez séo a lembrança da paisagem:

"Nel paese dimia madre, quando tramonto.
s'insanguina obliquo sui prati..."

Com Ada Negri parece-se a poetisa polonesa Marja Konopnicka[2436], cujo poema épico *Senhor Balcer no Brasil* trata dos sofrimentos dos camponeses poloneses imigrados para a América. A crítica achou que a tendência social prejudicava os versos melodiosos, românticos, da poestisa; talvez o romantismo prejudicasse antes a tendência, inspirada por mero sentimentalismo.

O mais poderoso, de longe, entre todos esses poetas sociais é o menos conhecido: o checo Petr Bezruč[2437], porta-voz dos operários-mineiros da Silésia então austríaca. Essas indicações ainda não definem exatamente o autor das *Canções Silesianas*. Bezruč viveu entre camponeses brutalmente explorados pelos proprietários, que tinham descoberto no subsolo dos seus latifúndios o precioso carvão, transformando aqueles camponeses em operários mais brutalmente explorados. O socialismo de Bezruč é "pré-romântico", vago, incluindo expressões de nacionalismo agressivo contra os judeus e contra os "senhores lá em Viena", alemães que oprimem os checos. Mas Bezruč é checo *sui generis*: homem de uma fronteira ameaçada. Os seus patrícios vivem, misturados com alemães e poloneses, no último canto do país checo, "lá onde acaba a língua dos antepassados"; os imigrantes poloneses enchem a região e dão o golpe de misericórdia àquela tribo isolada da raça eslava. Enfim Bezruč não é operário. Vivendo na solidão de uma cabana nas montanhas, Vladimir Vasek – eis o seu verdadeiro nome, revelado só em 1937 – era filho dum famoso folclorista; e o seu livro é mesmo uma peça de folclore, canções de uma emoção e de um vigor talvez sem par na literatura universal, e de toda a simplicidade da autêntica poesia popular, Bezruč escreveu só este único livro: a última voz de uma raça, morrendo entre os terrores da revolução industrial e da perseguição nacionalista. É a última poesia popular que se escreveu na Europa.

Algo de semelhante só existe numa poesia isolada do romeno Cosbuc[2438], poeta erudito, discípulo longínquo de Mistral, tradutor de Homero, Virgílio e Dante. Mas a miséria infinita dos seus patrícios camponeses, servos dum feudalismo meio oriental, arrancou-lhe, uma vez, os versos revolucionários de "Noi vrem pamant", "Queremos terra!"; e essa canção foi o grito de batalha nas revoluções agrárias de 1895 e 1906, e não ficou esquecida em 1917 e mais tarde.

A prosa que acompanha essa poesia social é "literatura de acusação": enunciando as injustiças econômicas e sociais. Há muito disso em Zola e em todos que o imitaram. Em certo sentido é Kieland o mais característico dos "acusadores", porque é individualista sem ideologia definida. Então, um romance intensamente egocêntrico como *Fome* (1890), de Hamsun[2439], era capaz de ser considerado como peça de literatura socialista. O modelo dos "acusadores", a "literatura de acusação" russa, era mais radical, mas não melhor fundamentada; também se tratava de documentos de uma revolta de intelectuais.

O primeiro documento da "literatura de acusação" russa fora o romance *De quem é a Culpa?*, de Herzen[2440], com cuja atividade jornalística começou a época da *Intelligentzia*, quer dizer, dos intelectuais mais ou menos proletarizados que pretendiam traduzir as teorias subversivas, importadas do Ocidente, em prática revolucionária. Para isso era preciso estabelecer a relação entre filosofia hegeliana e as realidades sociais russas. Mas o exilado Herzen, isolado da sua terra, só era hegeliano; mais exatamente: "jovem hegeliano"; e perdeu, enfim, o contato com as reivindicações da gente na Rússia. A chefia coube, então, a Tchernichevski[2441], cujo romance *O Que Fazer?* é o outro documento principal da "literatura de acusação". Substituiu a filosofia alemã pelo positivismo anglo-saxônico, estimulando o movimento dos "Narodniki", intelectuais que "iam para o povo", isto é, passaram a viver nos subúrbios dos proletários e nas aldeias camponesas para conhecer-lhes as necessidades e pregar a revolução. Aí se revela a razão de ser da "literatura de acusação" na Rússia tzarista: num país sem imprensa livre, sem universidades livres, até sem púlpito livre, o romance desempenhou as funções do jornal, da tribuna e da cátedra de sociologia. A literatura de Saltykov-Chtchedrin[2442] desempenhou todas essas funções: apurar os fatos da vida na província, responsabilizar as autoridades, divulgar as acusações. Nesse sentido, a *Intelligentzia* interpretava o documento fundamental da literatura russa do século XIX, a novela *O Capote* de Gogol; e dessa interpretação saiu a poesia tendenciosa de Nekrassov[2443].

Explica-se assim o grande sucesso popular de Nekrassov. Mas o instrumento próprio da "literatura de acusação" é o romance; e aí o começo

coube a Pissemski[2444], injustamente eclipsado, depois, por Saltikov e Tolstoi. É um romancista poderoso, observador agudíssimo da corrupção burocrática (*Mil Almas*) e da perturbação da vida agrária pela emancipação dos servos (*Mar Tempestuoso*), reunindo de maneira admirável a composição coerente, a objetividade documentária e a sátira amarga, tão amarga como a de Saltykov. Retomou assuntos de Gogol, tratados sem humorismo grotesco, mas com objetividade emocionada seu drama *Destino Amargo* é um "clássico" do teatro russo. O sucesso de Pissemski foi muito grande. Mas as suas obras decepcionaram a crítica pela tendência apenas moderada; e enfim Pissemski caiu, como já acontecera com Lesskov, no ostracismo.

Os outros "acusadores" não têm a força de Pissemski; mas recompensam pela documentação de primeira mão, sobre ambientes ainda não explorados; eram menos "narodniki" do que mesmo gente do povo, despertada pela propaganda. Rechetnikov[2445] redescobriu a aldeia russa, depois das idealizações do romantismo; e a gente ficou horrorizada com a vida bestial dos camponeses da região do Kama, em *Os Podlipovos*, uma das obras mais brutais desse naturalismo russo, de valor só documentário. Revela-se maior "preocupação humana" em *Poder da Terra*, de Uspenski[2446], tratando o mesmo assunto. Mas a sua grande descoberta está em outra obra, *Os Costumes da Rua Perdida*: a miséria dos novos subúrbios, formados pelo êxodo das populações rurais para as grandes cidades.

O movimento dos "narodniki" tornou-se depois de 1870 violentamente revolucionário, agindo por meio de atentados e sofrendo opressão cada vez mais rigorosa, até quase desaparecer nos dias da guerra contra a Turquia e voltar, depois, com violência redobrada, até o assassínio do tzar Alexandre II, em 1881. O movimento revelou assim as suas fraquezas ideológicas, o seu caráter meio anarquista; e deixou, como resíduo, um pessimismo amargo. Garchin[2447] é a expressão desse pessimismo. As suas "acusações" já se dirigem menos contra o regime do que contra as falhas dos próprios revolucionários, ou então contra males não especificamente russos, mas gerais, inerentes à organização da sociedade em toda parte. Pelo menos interpretou-se assim *Quatro Dias*, um dos contos mais famosos da literatura russa: descrição dos sofrimentos de um ferido, abandonado num campo de batalha da guerra turco-russa. O conto foi comparado aos célebres quadros do pintor Verechtchagin e fez impressão tremenda no movimento pacifista,

que naquela época se iniciou. Garchin, porém, era mais artista do que propagandista; esse "Maupassant russo" é mestre na descrição do ambiente dos intelectuais russos, das suas esperanças e angústias e, as mais das vezes, dos seus fracassos. Observou com exatidão quase cruel, os movimentos psicológicos em situações extraordinárias. Manifestou essa preocupação no conto *A Flor Vermelha*, análise magistral da loucura, à qual ele mesmo devia sucumbir pouco mais tarde. Na sua especialidade, Garchin não tem pares na literatura russa, embora a atmosfera dos seus contos já seja a dos contos de Tchekhov. Mas parece-se muito com ele um escritor romeno – a literatura romena "russificou-se" depois da guerra de 1876 – Ion Caragiale[2448]: *Faclia de Paste* (*A Vela de Páscoa*) é a história dum judeu romeno supersticioso, vivendo em medo e pânico de *pogroms*; e quando um ladrão, na noite de Páscoa, lhe assalta a casa, pretendendo arrombar a porta, o judeu prende-lhe a mão numa armadilha, queimando-a lentamente, até a morte do "goj" odiado; depois, encaminha-se ao rabino para expiar o crime de ter "acendido uma vela de Páscoa ao Cristo". É um dos contos mais impressionantes da literatura universal. Caragiale foi um escritor genial, um autêntico "acusador", embora de tendência diferente. Insatisfeito com o parlamentarismo corrupto dos latifúndios romenos que se deram ares de liberalismo, aderiu, como Eminescu, ao movimento conservador da "Junimea", e numa série de comédias extraordinariamente mordazes zombou da desproporção grotesca entre instituições liberais e o ambiente meio oriental da Romênia. Sobretudo *Scrisoarea pierduta* (*A Carta Perdida*), sátira contra os costumes eleitorais, é uma obra-prima.

A transição dos "narodniki" aos socialistas é só indireta. Apenas na literatura há um intermediário: Korolenko[2449]. Foi um realista moderado, de simpatias algo sentimentais para com os sofrimentos humanos, mas sem exacerbar a tendência, até atenuando-a pelo humorismo delicado do estilo. Nenhum outro russo parece-se tanto com Dickens. Todas essas qualidades revelaram-se de maneira magnífica no seu conto "O Sonho de Makar", que o tornou logo famosíssimo na Rússia e no estrangeiro. Korolenko tinha ficado, durante anos, no exílio, na Sibéria; e os seus *Contos Siberianos* reuniram muito agradavelmente o encanto da paisagem exótica, o interesse geográfico-antropológico pelos povos estranhos daquelas regiões longínquas, a compaixão para com os exilados políticos e o horror do regime

tirânico que os exilara. Entre os leitores europeus, Korolenko foi durante muitos anos mencionado ao lado de Tolstoi e Dostoievski, até esses grandes o eclipsarem, enfim; o seu lugar foi ocupado, então, por Gorki, cujos primeiros contos revelam conhecimento íntimo do seu precursor: Korolenko é mesmo o precursor da literatura proletária; e os russos nunca lhe retiraram as simpatias. Parecia "radical". Mas era, no entanto, antes um liberal sem grandes gestos revolucionários; cultivou a "literatura de acusação", mas sem brutalizar os leitores; parecia "naturalista", mas era antes um realista moderado, encontrando-se com o gosto sentimental do público e escrevendo num estilo cultivado, que agradou aos intelectuais. Ninguém sabia colher os aplausos unânimes da Rússia como Korolenko; só quando o seu estilo literário saíra da moda, o escritor passou-se para o socialismo militante; tinha acertado, outra vez. O seu livro de memórias, *História do meu Contemporâneo*, é uma obra importante e leitura agradável ao mesmo tempo, o testamento de uma época; e assim será sempre lido.

Os defeitos de Korolenko são a pouca compreensão dos movimentos de transformação social e a incapacidade de manejar formas mais extensas do que o conto, gênero em que não cabe a imensidade dos problemas suscitados. Esses defeitos aparecem superados nas obras muito menos conhecidas de Mamin[2450], que usou as mais das vezes, o pseudônimo "Sibiriak", porque seus romances se passam na região do Ural. Foi algo como o especialista da descrição desse ambiente inteiramente novo: a destruição da sociedade arcaica daquela região pela descoberta das jazidas de ouro. Descreveu essa transformação econômica com compreensão admirável dos fatos sociais. Mas é mais admirável o grande sopro épico das suas obras: daí a relativa objetividade; mais importantes que as teses são os destinos humanos. Por motivo dessa objetividade, Mamin só foi lido, na Rússia, como autor "interessante" e exótico; o público estrangeiro, esperando dos escritores russos outras coisas, não tomou conhecimento dele. Só recentemente as obras de Mamin começam a ser traduzidas na Europa.

O grande herdeiro da "literatura de acusação" será Gorki; mas este já é diferente, sendo poeta, o que os seus predecessores não eram, e sendo marxista, o que tampouco eram. A "literatura de acusação" à maneira antiga, meio naturalista e meio anarquista, continuou uma existência anacrônica; e não foi por acaso que os seus últimos representantes, frequentemente,

não aderiram à revolução comunista. Na Europa não se compreenderam bem essas distinções sutis; os últimos "acusadores" foram considerados como revolucionários autênticos, mesmo quando só se tratava de sensacionalistas crus; e exagerou-se-lhes muito o valor literário. Kuprin[2451], o romancista dos bordéis e da corrupção moral entre os oficiais do exército tzarista, foi elogiado como um Zola russo. Mas esses romances já são pouco lidos, hoje em dia. Kuprin não dominava a grande forma. É excelente, porém, nos contos, em que a influência de Maupassant é evidente. "Capitão Rybnikov", "Lama", "O Rio da Vida" são pequenas obras-primas, evocações de um ambiente especificamente russo, hoje desaparecido. Nesse particular, os contos de Kuprin são muito superiores às novelas de Andreiev[2452], nas quais a Europa de 1905 e 1910 reconheceu e admirava a "realidade russa": os horrores da guerra russo-japonesa, a opressão policial, o martírio dos revolucionários. Mas faltava a Andreiev a paciência necessária para retratar essa realidade. Sem dúvida, as novelas de Andreiev são ainda hoje capazes de fazer forte impressão sobre leitores menos prevenidos; *Os Sete Enforcados*, descrição das últimas horas de revolucionários condenados à morte, é um golpe de mestre de virtuosidade literária. Andreiev é o representante russo da "tale of horror". Sacrifica ao sensacionalismo mais brutal, excitando os nervos dos leitores. O seu estilo impressionista, requintado já revela conhecimento de truques do simbolismo. Andreiev é um decadente, daí um pessimista, incapaz de compreender as esperanças revolucionárias, até incapaz de compreender a própria revolução, cujas teses lhe serviram de pretextos para espetáculos literários. Andreiev ainda era capaz de lamentar as vítimas da revolução malograda de 1905, mas já incapaz de aderir à revolução vitoriosa de 1917. Entre esses últimos "acusadores", só Veressaiev[2453] parece ter conseguido isso: Gorki ainda estava mal conhecido quando Veressaiev impressionou a Europa com os *Esboços do Médico*; e pouco antes da morte de Gorki o mesmo Veressaiev, muito velho, apareceu entre os escritores soviéticos. Como "último dos realistas e primeiro dos soviéticos" festejou-se o excelente contista Zamiatin[2454]; mas ele também acabou como antirrevolucionário; sua "utopia às avessas", *Nós*, é uma vigorosa sátira contra o regime totalitário, antecipando a antiutopia de Orwell (*1984*). Com esse "acusador" contrarrevolucionário fechou-se um ciclo da literatura russa.

A "literatura de acusação" russa, por mais eficiente que fosse como propaganda, tem algo de ineficaz como literatura; envelheceu rapidamente. Aos "acusadores" faltava inspiração para transfigurar as massas da documentação. As acusações, por mais justificadas que tivessem sido, ficavam monótonas. Não é possível acusar continuamente. O aspecto muda, porém, quando a acusação se torna auto-acusação; quando o acusador – *De quem é a culpa?* – encontra a culpa em si mesmo. Então abrem-se outras possibilidades de transfiguração literária, sobretudo entre os russos que, como todos os eslavos, se inclinam a certo masoquismo. Mas os intelectuais proletarizados não tinham motivo para acusarem-se a si mesmos. Tinham-no os latifundiários e outros proprietários aristocráticos de terras, acostumados a julgarem-se "homens inúteis", desde que a "literatura dos latifundiários" – *pendant* da "literatura de acusação" – tinha criado os tipos e Eugenio Onegin e Oblomov. No *Diário de um homem supérfluo* criara Turgeniev[2455] a expressão clássica desse sentimento da própria inutilidade, sentimento masoquista, bem eslavo, algo místico. Mas assim como os romances de Turgeniev se inspiravam em Balzac e Flaubert, assim toda a formação intelectual dos "latifundiários" era de tendência "ocidentalista". O resultado devia ser uma interpretação ocidentalista, racionalista, daquele misticismo; e esta interpretação é o germe da obra de Tolstoi.

Os grandes escritores da época pertenceram todos, mais ou menos, àquele tipo que William James, estudando a psicologia da religião, denominou "twice born": homens como santo Agostinho, Lutero e Pascal, que "nasceram duas vezes", iniciando nova vida depois de uma conversão sempre dolorosa. A presença dos "twice-born" é característica da época da "conversão do naturalismo": Ibsen, Strindberg, Dostoievski experimentaram conversões assim, embora de tendências diferentes; até Zola, entre *La Débâcle* e *Os Quatre Evangiles*. O "caso" de Tolstoi[2456] é este mesmo: foi ele ou não um "twice-born"? A biografia parece indicá-lo claramente. Depois da primeira crise religiosa de meninice, o estudante e oficial entregou-se ao deboche usual da *jeunesse dorée* aristocrática; libertou-se gradualmente, no Cáucaso, na guerra da Crimeia, nas viagens europeias que lhe sacudiram pela primeira vez a consciência social; encontrou o equilíbrio no casamento com Sofia Bers, dedicou-se à vida de latifundiário e, ao mesmo tempo, de grande escritor, até a decisiva crise religiosa de 1878, seguida da

conversão ao cristianismo primitivo e ao socialismo agrário; levando vida de camponês com os camponeses em Jasnaia Poliana, rompendo com a família, renunciando à arte, fazendo propaganda das suas ideias, até provocar, em 1901, a excomunhão pela Igreja, enquanto o Estado tzarista já não ousava perseguir o grande profeta; enfim, em 1910, a tentativa de "fugir" de Jasnaia Poliana, e a morte do octagenário na estação da estrada de ferro de Astapovo.

Tolstoi foi, sem dúvida, um homem que durante a vida inteira procurou, com zelo fanático, a Verdade. Daí também o caráter autobiográfico da sua obra que acompanha fielmente todas as vicissitudes da sua vida. Já na novela *Os Cossacos*, aliás, uma das mais intensas obras de Tolstoi, encontra-se o desejo do aristocrata de levar uma vida primitiva e instintiva; Olenin já experimenta as desilusões que o velho Tolstoi experimentará em Jasnaia Poliana. *Guerra e Paz*, menos autobiográfico, é a mais objetiva das obras de Tolstoi, mas isso também corresponde a uma fase da biografia, à época feliz do casamento, da vida de grande senhor rural e grande escritor. *Ana Karenina* é a última obra de arte "pura" de Tolstoi; mas o que lhe importava já foi menos o caso "vital" do que o caso moral, a conversão. Na tragédia camponesa *O Reino das Trevas*, a conversão já constitui o próprio assunto, até aquela cena tão tipicamente eslava na qual Nikita confessa publicamente os seus pecados. "Arte pura" já não tem valor para o autor dessa cena – em *O Que é a Arte?* Tolstoi renegará toda arte – e até a própria vida, quando sem fins morais, perde o sentido: em *A Morte de Ivan Ilitch*, a teoria do "homem inútil" de Turgeniev transforma-se em teoria da "inutilidade da vida", isto é, da vida do egoísmo sem finalidade superior: essa novela é uma das obras mais comoventes e mais pungentes da literatura universal, talvez a obra-prima de Tolstoi, a única em que a arte combina, sem resto, com a ideia propagandística: é preciso mudar de rumo, integralmente. Essa mudança de rumo é o tema de *Ressurreição*, do romance da conversão moral do aristocrata inútil a pregador da verdade evangélica; não por acaso esse aristocrata se chama Nekliudov assim como o herói das primeiras obras autobiográficas de Tolstoi, escritas na mocidade. *Ressurreição* impressionou vivamente a Europa de 1900, sobretudo pelas descrições vigorosas da opressão tzarista. Mas é menos um grande romance do que uma fortíssima obra didática; do ponto de vista de Tolstoi,

evidente abuso da arte literária que ele renegará. E por que continuou a escrever obras literárias que escondeu na gaveta, como envergonhado, e que só postumamente se publicaram? *Hadji Murat*, *O Cadáver Vivo* e muitas obras. Aí se pode duvidar da sinceridade de Tolstoi. Depois se soube que a sua própria vida de camponês fora meio insincera; que ele nunca se despojou efetivamente das suas propriedades, fingindo a vida de "camponês evangélico", em conflito permanente com a esposa, até a "fuga definitiva" de 1910, que foi, no fundo, a última de inúmeras fugas durante a vida inteira. Desse modo a conversão de 1878 perderia o significado. Tolstoi seria, antes, um caso psicológico.

Depois de Merejkovski lhe ter lançado essa acusação, as pesquisas biográficas de Kallinikov, estudando a "tragédia sexual" de Tolstoi, fundamentaram cada vez mais a hipótese de se tratar de um homem de sensualidade intensa e de um artista nato, incapaz de impor-se a si mesmo a disciplina moral à qual aspirava. Primeiro a arte, depois a religião foram os seus caminhos para fugir da solidão de um anarquista egocêntrico. A mistura de sensualidade violenta e ascetismo violento na *Sonata de Kreutzer* é o documento mais desagradável do "caso". O anarquismo íntimo de Tolstoi é um fato. No terreno das doutrinas políticas, ele até se confessou anarquista, embora rejeitando a violência. Mas existe nessas afirmações um equívoco. Uma vez, "anarquismo" significa uma ideologia; outra vez, é uma expressão pejorativa, indicando o caos moral da alma do grande russo. A confusão foi alimentada por todos os inimigos de Tolstoi: pelos defensores da "ordem ocidental" e pelos defensores da Igreja russa. Os primeiros reconheceram em Tolstoi um segundo Rousseau, destruidor de todas as "disciplinas", agravando-se o caso pelo misticismo eslavo, que é mesmo anarquismo espiritual. Tolstoi hostilizou o Estado russo e todo e qualquer Estado em nome da liberdade do homem primitivo, do camponês evangélico, assim como os sectários russos que se separaram da Igreja. O próprio Tolstoi reconheceu, com surpresa, as suas doutrinas quando lhe deram para ler os escritos do místico medieval checo Chelčicky, inimigo da Igreja estabelecida, porque organizada, e inimigo de toda organização estatal e social, porque oprimindo os pobres e humildes. Entre os sectários, tão numerosos entre os camponeses russos, Tolstoi encontrou os partidários mais fervorosos. Argumentando assim, os conservadores europeus

pretenderam estigmatizar Tolstoi como homem de outra raça e outro continente espiritual: um perigo para a ordem europeia. Levantaram-se, porém, russos, defensores da Igreja espiritual do Oriente eslavo, que o condenaram pelos motivos opostos. Soloviev demonstrou de maneira inequívoca a irreligiosidade fundamental de Tolstoi, o caráter racionalista da sua doutrina, denunciando a incapacidade intelectual do escritor de submeter-se ao dogma. O anarquismo e o pacifismo de Tolstoi exprimiriam, em palavras eslavas, o radicalismo político e social do Ocidente; e, com efeito, inúmeros radicais e socialistas, na Rússia, e, sobretudo na Europa, não encontraram dificuldades em aderir ao tolstoísmo. O seu "cristianismo primitivo", sem dogmas, sem fé na divindade de Cristo, sem sacramentos, sem organização eclesiástica, não é o cristianismo dos Evangelhos, como Tolstoi acreditava, mas é o que fica do cristianismo quando se lhe tira tudo aquilo de que o anticlericalismo e a crítica bíblica e histórica o despojaram, da Reforma até aos protestantes alemães do século XIX. O cristianismo evangélico de Tolstoi é a religião dos livres-pensadores protestantes, é um protestantismo radical, como o de Rousseau. O tolstoísmo, quando bem analisado, é inaceitável. Mas também é inseparável da arte de Tolstoi que ele nos impõe, obrigando-nos a aceitá-la.

Tolstoi era um radical. As suas diatribes violentas contra o regime tzarista e contra o patriotismo oficial não deixam dúvidas a respeito. Assim como *A Morte de Ivan Ilitch* é o cume da literatura do "homem inútil", assim *O Reino das Trevas* é um cume no movimento de revelar a terrível corrupção moral do homem russo; assim, *Ressurreição* é o cume da "literatura de acusação" contra o sistema político e social russo, contra "as colunas da sociedade" da Rússia. Tolstoi foi o mais coerente dos "niilistas"; o seu anarquismo é propriamente o niilismo de um filho apóstata da classe latifundiária. Na grande luta entre "ocidentalistas" e "eslavófilos" que enche o século XIX russo, Tolstoi pertence decididamente ao partido ocidentalista. É discípulo das doutrinas racionalistas do Ocidente. Apenas o seu racionalismo tem forte cor romântica, como de uma utopia, porque Tolstoi não era capaz de realizar as suas doutrinas radicais: impediu-o a sua condição social de latifundiário aristocrático. A obra de Tolstoi, sucessor maior de Turgeniev, é o cume da "literatura dos latifundiários": descobrindo a sua

consciência social, acusando-se a si mesmo, criando nova "literatura de acusação".

Eis um ponto de partida para interpretar *Ana Karenina.* A heroína é vítima das desordenadas ambições e paixões dos homens russos, assim como as heroínas de Turgeniev. Mas este fica no terreno estético da saudade vaga onde Tolstoi exige a conversão. *Ana Karenina* já foi muitas vezes comparado com *Madame Bovary*. Assim como Turgeniev, Flaubert é principalmente esteta; o seu antirromantismo começa na estética e acaba no ceptícismo desiludido. Tolstoi conheceu essa desilusão, já nos *Cossacos*; o antirromantismo de *Ana Karenina* é de natureza moral e social, é o antirromantismo de um realista russo que não se retirou da vida antes de tê-la experimentado profundamente, com as possibilidades imensas de um aristocrata rico e vencedor na vida. Flaubert dizia que "Madame Bovary c'est moi". Com muito mais razão, Tolstoi podia dizer que ele mesmo era Ana Karenina – e todos os outros personagens do romance ao mesmo tempo. Imaginou, com o talento mímico de um grande ator, as reações dos seus personagens nas situações criadas conforme a sua teoria da vida. Eram situações existenciais. Tolstoi conhecia todas. Já se observou que Tolstoi sabe tudo e conhece tudo, a guerra e as corridas de cavalos, os *boudoirs* das grandes damas e os quartos das prostitutas, os tribunais e as repartições públicas, as cerimônias dos maçons, as prisões, Moscou, Petersburgo, a província, as cabanas dos camponeses e a Sibéria, sempre com a exatidão de um especialista; não por meio de estudos e documentação como Zola, mas por meio de uma ilimitada experiência da vida, como Shakespeare. A obra de Tolstoi é uma poderosíssima afirmação da vida pela arte. Mas esse mesmo Tolstoi renegou asperamente a arte, porque ela lhe parecia sedutora para a vida. Entre os motivos dessa contradição violenta encontram-se as qualidades psicológicos de Tolstoi, meio patológicas, vermes na carne de um gigante cheio de vida e de sede de vida. Mas não é só isso. Competiram motivos sociais, a contradição inextricável entre as reivindicações morais do "homem inútil" e a condição de latifundiário. Tal como o homem Tolstoi quase martirizado pela forte sensualidade sentia medo intenso das dores corporais e da morte, assim também o latifundiário Tolstoi erigiu-se em inimigo radicalíssimo da sua classe, que agonizava economicamente desde a emancipação dos camponeses, pregando a mais radical das soluções:

tornando-se, ele mesmo, camponês. Mas não foi possível despojar-se do culto do corpo – de um corpo de força indestrutível – nem dos livros e de todas as pequenas e grandes coisas da civilização aristocrática, tão odiada. A angústia de Tolstoi dizia respeito à decadência fisiológica e à decadência social, ambas inelutáveis. Só havia um meio – imaginário – de estabilizar, eternizar as coisas desta vida: a arte. E Tolstoi era artista nato.

A grande arte de Tolstoi é o próprio resultado das fraquezas de sua ideologia; uma coisa é inseparável da outra. Sua arte é o fruto da contradição entre a afirmação biológica e a negação ética da vida de um grande senhor em situação social ameaçada. Por meio dessa arte conseguiu Tolstoi fugir da sua solidão de individualista egocêntrico, ampliando-se o indivíduo até se sentir membro da família, das gerações, da classe inteira, da Rússia imensa; é este o fio secreto da evolução do enredo em *Guerra e Paz*; e com isso coincide a composição da obra, o entrelaçamento da história particular de gerações de famílias na paz e da história pública na guerra: o "roman personnel" à maneira de Stendhal e o romance político e social à maneira de Balzac, reunidos, com extraordinária arte panorâmica, no palco das suas histórias: o espaço infinito da Rússia. Essa grande arte também é fruto das fraquezas ideológicas de Tolstoi, assim como, a respeito de *Guerra e Paz*, as analisou Isaiah Berlin: há, na visão da História, de Tolstoi, uma contradição inextricável entre o cepticismo intelectual do anarquista, niilista e radical Tolstoi, que não pode acreditar em nada, e, por outro lado, a necessidade íntima do homem moral e religioso Tolstoi, de descobrir uma lei, uma ordem no Universo. Não a encontrando, criou-a. Fez história, pelo menos num livro. Mas isto mesmo é a definição da epopeia. Por isso é *Guerra e Paz* a única obra das literaturas modernas que merece o lugar ao lado da epopeia homérica, entrelaçamento semelhante de histórias particulares e públicas, de paz e guerra, no espaço infinito do tempo lendário. Tolstoi é, entre os poetas identificáveis, o maior poeta épico. Eis o resultado da sua vida, que ele viveu procurando com zelo fanático a Verdade. Não encontrou a verdade da sua vida, mas eternizou esta vida na arte. Isso não realiza o ideal dos "twice-born"; mas é um resultado definitivo.

Comparada com a grande influência ideológica que Tolstoi exerceu na Europa, sua influência literária na Rússia é relativamente menor. A classe a que Tolstoi pertencia já perdera a importância social antes da catástrofe em

Astapovo; e a "literatura dos latifundiários" transformou-se em literatura de reminiscências e, pouco depois, em literatura de exilados, da qual Bunin[2457] é a maior figura. Deram-lhe o prêmio Nobel talvez porque os representantes literários da burguesia pretenderam, desse modo, protestar contra o regime comunista que exilara o poeta. A homenagem acertou; Bunin foi o último grande realista de estilo antigo, antes à maneira de Turgeniev do que à de Tolstoi. Em *Sukodol* descreveu o fim dos latifúndios aristocráticos, mais com a delicadeza de Turgeniev do que com a melancolia de Tchekhov. Talvez seja a sua obra mais característica o volume de poesias *Novembro*, já pelo título e pelo ano em que saiu: 1905, ano da revolução. Bunin representa-se ali como homem velho, olhando pela janela da Casa Grande para as estepes outonais, com melancolia nobre, sem morbidez nem desespero. O "homem velho" tinha então só trinta e cinco anos de idade; mas era velho como a sua classe. Não tinha nada de decadente nem de romântico. Era um "clássico", o último clássico russo do realismo objetivo, sem ilusões; e essa falta de ilusões tornou-o quase naturalista, colocando-o ao lado de Tolstoi quando revelou, no grande romance *A Aldeia*, a verdade nua sobre a vida e a condição moral dos camponeses russos por volta de 1910: é mais o reino das "trevas" do que o idílio de Jasnaia Poliana; dez anos mais tarde, os russos exilados acreditaram reconhecer em *A Aldeia* a previsão do comportamento dos camponeses durante a revolução comunista. Tendo sido pessimista na Rússia e vivendo como exilado na Europa, Bunin não teve ilusões quanto ao sentido e destino da civilização ocidental. Ao contrário, sabia condensar a sua experiência – que é a experiência de sua e da nossa época – no símbolo que constitui o conto *O Senhor de San Francisco*: o milionário americano faz, com todo o luxo, a viagem para Capri, para depois de uma vida de trabalho duvidoso, gozar das delícias da civilização; morre de repente; e volta, como cadáver, no porão daquele mesmo navio de luxo; viagem sem sentido. Mas a Rússia longínqua começou a transfigurar-se na memória do exilado. *O Amor de Mítia* foi como uma reminiscência, aliás, pouco romântica, da mocidade; e na *Vida de Arseniev* escreveu Bunin a história dos seus dias de juventude. O "homem velho" de outrora morreu velho, confortado pelo último raio de luz de uma arte clássica, sempre jovem.

Bunin é muito diferente de Tolstoi: é pessimista profundo, sem a vitalidade vigorosa do velho gigante; e não faz arte contra a vontade, mas conscientemente: escreve romances e contos assim como se fazem poemas. Esse tipo de escritor é raro na literatura russa. Mas o título de "sucessor de Tolstoi" era tão ambicionado na Rússia que a crítica não fez muita questão de diferenças mais ou menos sutis. Tinha desprezado Bunin só por motivos políticos. Mas enfim, no Segundo Congresso dos Escritores Soviéticos, em dezembro de 1954, o exilado que morrera um ano antes, recebeu o perdão oficial, sendo proclamado como clássico tolstoiano. A crítica estrangeira, porém, equivocou-se muito mais: descobriu quantidade de novos Tolstois, confundindo realismo e objetividade, sentimentalismo e simpatia humana. Um desses "falsos" Tolstoi foi Chmeliov[2458], realista romântico e algo sentimental, sem objetividade alguma. Romances como *O Garçom* e *O Copo sem Fundo* são apreciáveis, embora à sinceridade do sentimento humano não corresponda a arte da transfiguração. Enquanto as obras de Chmeliov foram traduzidas para várias línguas, viveu no exílio parisiense, quase incógnito, o muito mais fino Saitzev[2459], escritor profundamente melancólico, descrevendo a vida de "homens inúteis" dentro e fora da Rússia com a delicadeza de um pintor do Rococó. É o último descendente de Turgeniev; e já está perto de Tchekhov.

A influência de Tolstoi fora da Rússia foi principalmente ideológica. Não podia haver "literatura de latifundiários" onde não havia latifundiários naquele sentido especificamente russo. Mas a tentação de imitar a Tolstoi foi muito forte, sobretudo entre os eslavos. O romancista checo Alois Jirásek[2460] já foi lembrado entre os últimos descendentes de Walter Scott. Mas acreditava imitar a grande epopeia de Tolstoi, em que também admirava a "ideologia eslava", quer dizer o radicalismo do místico Chelčicky, que era checo.

Interpretação mais intelectualizada e tampouco certa de Tolstoi encontra-se no grande romancista polonês Zeromski[2461]. A sua condição de intelectual sem pátria – a Polônia estava, no seu tempo, dividida e sem personalidade política – apresentava certas analogias com a dos últimos representantes da "literatura dos latifundiários"; no romance *Gente sem Pátria* Zeromski definiu essa situação, fazendo, depois, ingentes esforços para chegar a uma epopeia nacional: em *O Rio Fiel*, descreveu a revolução

polonesa de 1863; e na trilogia *A Luta contra o Estado*, acreditava ter realizado esse objetivo. Mas esses romances, por mais respeitáveis que sejam, não têm bastante coerência; compõem-se de séries de grandes quadros. Zeromski, cujo lado forte é o intenso estilo lírico, era romântico por índole. *A História de um Pecado* é um dos maiores romances românticos da literatura moderna, em que cenas brutais à maneira de Zola servem para sugerir angústias desesperadas. Zeromski é pessimista; só com respeito à angústia psicofisiológica podia ser chamado tolstoiano. Apenas na sua última obra, *Antes da Aurora*, já escrita na Polônia libertada, conseguiu aproximar-se do radicalismo tolstoiano, o que foi interpretado como simpatia para com o bolchevismo, provocando uma tempestade de indignação patriótica. Outros, porém, intelectuais da esquerda, reconheceram em Zeromski o lutador contra o falso ocidentalismo da aristocracia e celebram-no como grande espírito eslavo entre os poloneses.

A religiosidade democrática, que é outro elemento do tolstoianismo, despertou a consciência de Cankar[2462], o maior talento literário da pequena literatura eslovena. Assim como a sua nação de pobres camponeses, isolada entre alemães e italianos, passou os séculos em dependência da Áustria, assim Cankar passou a vida como intelectual pobre em Viena, em companhia dos seus patrícios emigrados, paupérrimos. Em contos de grande penetração psicológica descreveu-lhes a vida como se fosse a sua própria vida. Tudo o que Cankar escreveu está marcado pelo sofrimento e pelo sentimento eslavo da corresponsabilidade geral: sejam as histórias de proletários eslavos nos subúrbios de Viena, seja a história de rudes camponeses nas montanhas da Eslovênia. Lembrou-se a respeito, o nome de Dostoievski; mas o radicalismo do seu pensamento político e social baseia-se em lições de Tolstoi, enquanto a forma literária, sugestiva e lírica, revela influências da poesia simbolista. Influências semelhantes descobrem-se na poesia do polonês Kasprowicz[2463], intelectual de descendência camponesa: revolta violenta do camponês contra a injustiça do mundo, indignação crescendo até a revolta contra o Universo e o Criador para curvar-se enfim perante o ideal da pobreza franciscana. Kasprowicz tem algo de Dante, o tom majestoso e apaixonado ao mesmo tempo; a literatura polonesa é a única entre as eslavas na qual Dante exerceu influência profunda, já em Mickiewicz e Krasinski. Kasprowicz suporta a vizinhança desses nomes. É o maior poeta

polonês moderno. A eloquência veemente das suas acusações já foi comparada a Verhaeren, enquanto outros, a propósito de hinos como "Salve Regina" (no volume *Minha Canção da Noite*), se lembram de Claudel. Mas Kasprowicz, apesar de ser erudito enciclopédico, conhecedor e tradutor de toda a grande poesia do mundo, é um camponês eslavo, um radical religioso, uma natureza tolstoiana. Nas literaturas ocidentais será difícil encontrar um tolstoiano assim; talvez fosse o novelista português Raul Brandão[2464], que professava mesmo ideias tolstoianas: um grande poeta em prosa, contrastando de maneira impressionante as luzes multicolores da paisagem mediterrânea e a miséria da gente. Além da pouca divulgação da sua língua no mundo, é o pessimismo que impediu o reconhecimento geral do valor de Raul Brandão.

A influência ideológica de Tolstoi na Europa manifestou-se de maneira difusa, entre os "socialistas religiosos" igualmente como entre os radicais. No drama de Hauptmann há reminiscências do "Confesso!" de Nikita, no *Reino das Trevas*; e o Nazarín, de Pérez Galdós, é mesmo uma figura tolstoiana. O ascetismo da *Sonata de Kreutzer* reflete-se no schopenhauerianismo do jovem filósofo vienense Otto Weininger, cuja obra *Geschlecht und Charakter* (*Sexo e Caráter*) (1903) deveu fama universal ao brilho do estilo e ao suicídio do autor. Enfim, em Tolstoi aprendeu o poeta Rainer Maria Rilke a amar a Rússia, à qual dedicou algumas das mais belas poesias do *Stundenbuch* (*Livro das Horas*), breviário de um misticismo ateu. Em quase todos esses casos, a influência de Tolstoi encontra-se com a dos escandinavos; Rilke interpretou a angústia tolstoiana no sentido do ateísmo estético de Jens Peter Jacobsen, e Weininger, no seu livro póstumo *Ueber die letzten Dinge* (*Coisas Apocalípticas*, 1904), baseou a sua filosofia numa interpretação de *Peer Gynt*. Havia muita confusão, naquela época do decadentismo, e uma delas foi a identificação do Tolstoi da *Sonata de Kreutzer* e *Ressurreição* com o Ibsen de *Lille Eyolf* e *Naar vi doede vaagner* (*Quando Nós Mortos Despertamos*) – este último título significava exatamente "Ressurreição". Mas o engano não foi tão grande assim. Havia influência de Tolstoi na última fase de Ibsen, e não só em Ibsen, mas em muitos escandinavos.

Um crítico conservador, hostil ao "naturalismo" norueguês, Christen Collin[2465], inimigo do psicologismo e esteticismo na literatura, considerava

como uma espécie de "punição por Deus" os muitos colapsos de nervos entre os intelectuais daquela época; não teria acontecido isso, se os escritores tivessem seguido o caminho de Björnson, usando a arte como instrumento de propaganda do moralismo radical do *Hanske* (*Luvas*). Collin chegou a identificar o moralismo de Björnson com o de Tolstoi. Por mais errada que fosse a tese, não se pode negar, entre os escritores escandinavos pós-ibsenianos, uma forte influência tolstoiana; aqueles muitos colapsos de nervos eram sintomas de uma conversão moral, de transição do pré-romantismo a um neorromantismo de colorido estético-religioso.

O primeiro sintoma da excitação pré-romântica dos nervos fora a propaganda do amor livre mais desenfreado na boêmia de Oslo, que então ainda se chamava Kristiania. Contra o sexualismo meio mórbido da *Kristiania-bohême* de Hans Jaeger[2466] dirigiu-se a Björnson com as advertências sérias de *Paa Guds Veje* e *Nye Fortaellinger*. Mas a sua autoridade moral já não estava indiscutida, tampouco a de Ibsen, considerados, ambos, pela mocidade rebelde, como velhos pastores. Aplaudiram-se as comédias mordazes de Gunnar Heiberg[2467], que se propusera abolir a "poetocracia" na Noruega; logo em uma das primeiras, *Kong Midas* (*Rei Midas*), zombou cruelmente da eloquência do velho Björnson. Heiberg era uma natureza aristocrática de esteta desiludido; mais tarde zombou igualmente dos boêmios, e em *Kjaerlighedens tragedie* (*Tragédia do Amor*), cume da desilusão, antecipou ideias da psicanálise. Gunnar Heiberg foi, entre todos os escritores da grande época da literatura norueguesa, o mais independente. Sua oposição radical contra a literatura moralizante encontrou-se paradoxalmente com as teses do conservador Collin. Em quadros vivos, Heiberg colocou no palco as personalidades e tendências da atualidade, chamando-as pelos nomes: realizou algo como uma comédia aristofânica moderna. E, como Aristófanes, era poeta: suas últimas peças são trágicas.

Contra esse novo amoralismo levantou-se, mais uma vez, o velho Björnson[2468]: na primeira parte de *Over Aevne* tratara o problema religioso, antecipando correntes da "fin du siècle" escandinavo; na segunda parte, ampliou o terreno, identificando os motivos sociais da angústia, apresentando uma solução da questão social pela fraternidade religiosa. Ali a influência de Tolstoi é inequívoca. Mais uma vez, Björnson precedera assim a uma conversão estilística e ideológica de Ibsen.

Já em *Fruen fra Havet* (*A Senhora do Mar*) preparara-se uma modificação do individualismo moralista de Ibsen[2469]: Ellida Wangel não obedece à sedução do misterioso "estrangeiro", voltando à família, aos deveres sociais; mas o encanto da peça reside justamente no mistério vago em torno do "estrangeiro", elemento poético, quase mágico, até então desconhecido na obra de Ibsen. A atmosfera da peça lembra os últimos contos de Elster, que fora um precursor dos chamados "neorromânticos" noruegueses. A carreira literária de Ibsen interpreta-se geralmente pela distinção de três fases: o romantismo, dos começos até *Kejser og Galilaeer*; o realismo, de *Colunas da Sociedade* até *Hedda Gabler*; e o neorromantismo místico das últimas peças. Mas já se demonstrou a homogeneidade das duas primeiras fases; e a terceira tampouco é radicalmente nova. Ibsen, quando realista, parecia escritor provinciano: aquelas peças passam-se na pequena Noruega, em pequenas cidades de província, em pequenas casas e quartos fechados, só quando se abre a porta para deixar entrar um novo personagem, também entra um golpe de ar frio e salgado do mar nórdico, como abrindo perspectivas e horizontes mais amplos, universais. Função semelhante têm, nas peças realistas de Ibsen, os móveis no palco: é o mobiliário abundante das casas burguesas de 1880, enchendo os quartos de sofás, mesinhas, cortinas e o resto. Mas as luzes da ribalta não iluminam tudo igualmente: ficam cantos escuros, misteriosos, simbólicos – e é na "terceira fase" que sai desses cantos misteriosos a velha "exigência moral", embora em nova versão à base de uma nova interpretação psicológica da natureza humana. Isto já se manifesta na sátira de Ibsen contra o seu próprio moralismo, em *Vildanden* (*Pato Selvagem*). Depois, destruiu em *Hedda Gabler* a imagem idealista da mulher, apresentando a histérica, que se tornará, depois, personagem predileta dos "neorromânticos" escandinavos. E em *Bygmester Solness* (*Construtor Solness*) declara francamente a falência do seu idealismo, abdicando em favor da nova geração. Nesta peça Ibsen já não é, evidentemente, realista; no fundo, não fora jamais realista. Os símbolos, que sempre usava – sobretudo em *Vildanden* (*Pato Selvagem*) e *Rosmersholm* – substituem os acontecimentos reais; o diálogo continua imitando fonograficamente a linguagem de todos os dias, mas torna-se cheio de alusões a um "segundo sentido" pelo qual se revelam as intenções psicológicas dos personagens. Não há nisso misticismo nem romantismo; mas só assim foi possível introduzir a

nova psicologia na técnica do teatro burguês. Sofreu, com isso, a eficiência dramatúrgica. Mas Ibsen já não escreveu para impressionar os espectadores, e sim para "julgar-se a si mesmo":

> "... holde
> Dommedag over sig selv."

John Gabriel Borkman é um grande e terrível julgamento de Ibsen sobre o seu próprio individualismo; contudo, o fim é uma cena de perdão, uma cena tolstoiana. Tolstoianas são as ideias morais de *Lille Eyolf*, em que até aparecerem reminiscências da *Sonata de Kreutzer*; e na sua última peça, *Naar vi doed vaagner* (*Quando Nós Mortos Despertamos*), pronuncia Ibsen uma sentença final contra a sua arte e contra toda a arte. Convertendo-se, o "naturalismo" moralista do autor de *Brand* reencontrou-se a si mesmo.

A última fase de Ibsen foi interpretada como neorromantismo pelos decadentistas e simbolistas da época. Os ex-naturalistas entre os ibsenianos caíram no mesmo erro; mas não eram capazes de se tornarem realmente românticos. Hauptmann[2470], na *Die versunkene Glocke* (*Sinos submergidos*), povoou as aldeias silesianas de fadas e demônios em torno do destino fatal de um artista malogrado. Nem de longe, está essa peça "poética" à altura da poesia de *Hanneles Himmelfahrt* (*Ascensão de Hannele*), mas o público gostou muito da aparente profundidade sem pensamento claro; os símbolos mais significativos e altamente poéticos de *Und Pippa tanzt* (*Pipa Dançando*) já não agradavam tanto, e isso em pleno neorromantismo. A poesia do segundo estilo de Hauptmann é menos autêntica que nas peças de sua fase realista a não ser na esplêndida novela *Der Ketzer von Soana.* Só se tratava de tentativas de evasão, interrompidas por muitas recidivas: durante anos, Hauptmann escreveu alternadamente uma peça realista e uma peça "poética", só nos últimos anos de sua longa vida, em tragédias de assunto e estilo grego, superou Hauptmann essas vacilações. Mas até nas peças fracas ou malogradas sempre ocorrem às vezes certos versos e frases, reminiscências saudosas daquela poesia antiga – "Todo homem tem, afinal,

uma saudade" – que garante à memória de Hauptmann o prestígio merecido.

Se Hauptmann não fosse um poeta sincero, poder-se-ia falar em oportunismo literário. E a imitação da última fase de Ibsen produziu muitos oportunistas, quase sempre bastante hábeis, como o sueco Tor Hedberg[2471], ibseniano à maneira psicológica; ou aquele outro sueco, Geijerstam[2472], que sabia escrever romances policiais, naturalistas e sentimentais com a mesma facilidade de um narrador nato, e cujo choroso *Broken om lillebror* (*O livro do Irmãozinho*) conseguiu fama universal, considerado como triunfo do "novo romantismo". A única obra realmente importante desse escritor fácil foi o romance *Medusas huvud* (*A Cabeça de Medusa*), vidas comparadas de dois intelectuais dos quais um traiu a vocação para obter o sucesso, enquanto o outro, o sincero, se perde, fulminado pela "cabeça de Medusa" da vida. O livro, começando quase como um romance policial, é na verdade um profundo estudo psicológico e um julgamento cruel de Geijerstam sobre si mesmo, história de uma conversão moral que só se realizou no terreno imaginário.

Todo o movimento "neoeescadinavo" é um movimento de conversão de naturalistas. Os primeiros exemplos tinham dado os dinamarqueses que se apostasiaram de Brandes. Gjellerup[2473], tornando-se wagneriano e depois budista; Joergensen[2474], convertendo-se ao catolicismo. Esses movimentos refletem-se como um espelho côncavo, através da hipersensibilidade do sueco Hansson[2475], cujos primeiros contos e poesias exprimiram um nervosismo extremo, junto com acessos de hiperestesia sexual; depois, caiu numa espécie de megalomania nietzschiana, para sofrer colapsos de nervos e converter-se ao catolicismo. Hansson foi um escritor de grande talento; não se realizou, por causa de sua constituição mórbida, comum de tantos neoeescandinavos.

Hansson estava perto do decadentismo francês e internacional da época, ao ponto de ser confundido com ele. E isso mesmo aconteceu fatalmente e Hermann Bang[2476], tanto mais que a sua formação era francesa, como a de todos os dinamarqueses pós-brandesianos. *Haabloese Slaegter,* o romance da aristrocacia dinamarquesa, requintada e decadente, já impressionou pelo título que significa *Família sem Esperança*. Mas o modelo de Bang, de seu

estilo altamente cultivado e da sua melancolia nervosa, não era nenhum francês, e sim Jens Peter Jacobsen, o poeta dos finos homens aristrocáticos condenados a perecer, mas sem romantismo saudosista. Assim como em Jacobsen, a melancolia de Bang tinha motivos psicofisiológicos. Como criança de sete anos de idade experimentara, na ocasião da guerra de 1864, o assalto dos soldados prussianos à casa paterna, e a angústia daquela noite pavorosa nunca o abandonou; em *Tine* descreveu-a com admirável poder de introspecção e reconstituição. Bang, homem finíssimo que tinha de fazer jornalismo e dar conferências perante públicos triviais para ganhar a vida, escreveu muito; e são obras secundárias, então muito lidas, que produziram a impressão errada de ele sacrificar ao estilo simbolista da época. Bang permaneceu sempre realista, embora no terreno da psicologia. Mas assim como o seu mestre Jacobsen, viu e ouviu mais do que os homens comuns. No romance meio autobiográfico *De uden Fradeland (Os sem-pátria),* história de um músico famoso que nasceu numa ilha deserta, terra de ninguém, simbolizou o seu próprio destino de artista; cheio de melancolia mas sem sentimentalismo nem esteticismo.

A identificação errada desses "decadentistas" nórdicos com o decadentismo internacional, sobretudo dos simbolistas ou antes dos pseudo-simbolistas franceses e belgas, baseia-se num equívoco quanto aos caracteres nacionais. Os escandinavos nunca foram sentimentais como Samain, nem esteticistas mórbidos como Rodenbach. Em compensação, são quase sempre duma sensibilidade extremamente nervosa, como os personagens nos quadros de Edvard Munch. A arte aparentemente simbolista de falar em alusões, que aprenderam nas peças da última fase de Ibsen, – e que é, no fundo, resíduo da expressão lacônica das "sagas" –, serve-lhes à ambição de revelar abismos desconhecidos da alma. São, quase todos eles, mestres de introspecção psicológica, mas ficando, exteriormente, no terreno do realismo: combinação de estilos que lembra, de longe, a Dostoievski. Com efeito, esses pré-românticos autênticos receberam influência russa; mas antes a de Tolstoi que lhes ensinou a autocrítica moral e os ajudou a "converter-se". São, quase todos eles, "twice-born"; e continuam, como Tolstoi, artistas contra a própria vontade. A Europa, já então meio tolstoiana, entendeu melhor esses escandinavos de que os próprios russos, que sempre conservaram, para os leitores europeus, algo de exótico, estranho.

Mais do que a época anterior de Jacobsen, Björnson e Ibsen, são os anos entre 1890 e 1900 o tempo de maior influência escandinava na Europa e a idade áurea da literatura norueguesa[2477].

A fama da maior parte desses escritores não resistiu ao tempo, porque a moda literária mudou rapidamente; a muitos observadores estrangeiros parece haver um intervalo vazio entre Björnson-Ibsen e Hamsun-Kinck. É extremamente injusto isso. Obstfelder, Garborg e Amalie Skram são escritores de primeira ordem; e a influência efêmera de Hansson e Bang, hoje também meio esquecido. Obstfelder[2478] é o Bang norueguês, o representante principal do que foi considerado como decadentismo nórdico: em prosa intensa, lírica como a do simbolista, apresentou uma espécie de erotismo místico, do qual *Korset* (*A Cruz*) é a expressão máxima: história de uma paixão infeliz que pelos ciúmes se torna martírio; uma das novelas mais impressionantes da literatura universal. A conclusão filosófica, Obstfelder tirou-a na novela publicada depois de sua morte, *En praests dagbog* (*Diário de um Pároco*): notas de diário de um vigário luterano no alto Norte, abraçando a doutrina budista de que a vida é uma doença e a morte a redenção. Obstfelder era tolstoiano. Mas o colorido de sua obra é intensamente nacional: o drama lírico *De roede draaber* (*Gotas Vermelhas*) eterniza o tipo de sonhador nervoso e abúlico; Obstfelder teria sido modelo de Malte Laurids Brigge, do Rilke. Também deixou um volume de poesias: numa nação pouco dada à poesia metrificada e numa época da prosa, é ele o primeiro grande poeta lírico da literatura norueguesa.

O pessimismo de Obstfelder como que continua nos romances de Thomas Krag[2479], histórias líricas de existência fracassada no ambiente estreito da província norueguesa. Mais explícito é Tryggve Andersen[2480], espírito mórbido, neurastênico, que sabia, porém, dominar-se artisticamente; em vários sentidos lembra a Jens Peter Jacobsen, na ideia de reconstituir e revivificar uma época histórica por meio do estilo arcaizante: *I Cancelliraadens dage* (*Nos tempos da Velha Chancelaria*) é menos um romance do que uma série de quadros brilhantes, mas um panorama inesquecível da Noruega de 1810. O outro romance, *Mod Kvaed* (*Para a Tarde*), é a história das alucinações de um indivíduo patológico, experimentando até uma grande visão do apocalipse do Universo. Mas tudo isso está narrado

em estilo disciplinado, quase clássico; Tryggve Andersen talvez seja um dos maiores prosadores da literatura norueguesa.

Para terreno além dessa literatura da neurastenia só chegou Arne Garborg[2481], a maior personalidade entre todos eles. A sua vida é um exemplo. Era filho de camponeses pobres e pietistas. Em *Bondestudentar* (*Estudantes Rurais*) descreveu a vida proletária dos estudantes de origem camponesa na capital, a corrupção lenta e inevitável pelo espírito da boêmia; e em *Mannfolk* (*Machos*) explodiu numa glorificação desesperada do amor livre, do sexualismo como libertação. O livro fez escândalo enorme, Garborg foi demitido do serviço público; tornou-se o chefe do niilismo literário e político mais radical. Mais radical, porém, do que todos os outros, lançou-se contra a própria civilização urbana, fugiu para as montanhas de sua terra, vivendo lá como selvagem, assim como viverá o Tenente Glahn em *Pan*, de Hamsun. Na natureza livre experimentou o típico colapso de nervos. *Fred* (*Paz*) *e Laeraren* (*O Professor*) são documentos de uma conversão. *Den burtkomne faderen* já é profissão de fé dum cristianismo tolstoiano, sem dogma, religião de camponeses livres com os quais Garborg se identificou, a ponto de adotar a língua rude deles, lutando pelo reconhecimento público do "Landsmal", do dialeto camponês, como língua oficial da Noruega, em vez da língua dinamarquesa dos cultos. Com efeito, o "Landsmal" venceu; e desse modo inicia-se com Garborg uma nova época da literatura norueguesa, a da plena independência. Os últimos anos, Garborg passou-os traduzindo a *Odisseia* para aquela língua. O estilo poético de Garborg, espécie de prosa ritmada, condenou muito da sua obra à ilegibilidade. Mas Garborg era uma grande figura; um dos poucos que conseguiram salvar-se do naufrágio mental do naturalismo.

O naturalismo pré-romântico dos escandinavos não encontrou o caminho para libertar-se do determinismo inerente da doutrina por meio de um romantismo autêntico; por isso mesmo não haverá neorromantismo nem simbolismo na Noruega. A revolta antifatalista era uma reação de nervos excitados; as conversões dos naturalistas nórdicos parecem-se muito com colapsos de nervos; e caíram várias vítimas ilustres, nem sempre devidamente lamentadas. Assim Amalie Skram[2482], um dos grandes romancistas do Norte e, contudo, quase esquecida. O seu *Forraadt* (*Traição*) é considerado o romance mais sombrio da literatura norueguesa, e isso não quer

dizer pouca coisa; mas explica a resistência do público contra o pessimismo extremo de Amalie Skram, cuja obra sempre foi apreciada só pelos conhecedores. A trilogia *Hellemyrsfolket* é uma epopeia dos homens brutais e mulheres frias, arruinados todos pelo álcool e a hereditariedade. Do naturalismo comum, Amalie Skram se distingue pela profundidade da introspecção psicológica: os romances *Professor Hieronimus* e *Paa Sct. Joergen* não são apenas documentos das experiências pessoais da romancista nos manicômios da época, mas também de arte psicológica, se bem que leitura torturante. Amalie Skram era naturalista da variedade escandinava: a sua documentação não se constituía de coisas observadas mas de coisas vividas.

Vítima do naturalismo foi a maior personalidade literária que a Europa, fora da Rússia, possuía no fim do século XIX: o sueco August Strindberg[2483]. A sua obra, imensa não só pelo tamanho de mais de cinquenta volumes, é uma verdadeira suma da época: Strindberg, cujas primeiras obras de mocidade estavam marcadas pelo idealismo pós-romântico dos epígonos, tornou-se logo naturalista, convertendo-se depois ao "simbolismo" do último Ibsen, chegando enfim a um estilo inteiramente novo, que será o do expressionismo. Essas mudanças estilísticas foram acompanhadas das correspondentes mudanças ideológicas: Strindberg foi idealista, depois radical, socialista, nietzschiano, ocultista, chegando a um cristianismo livre à maneira de Tolstoi ou, antes, à maneira de Strindberg: porque a obra inteira de Strindberg – os seus inúmeros dramas, romances, contos, poemas, ensaios, escritos sociológicos, históricos, sobre química e filosofia – é toda ela uma confissão pessoal, acompanhando-lhe a vida e explicando-a com fidelidade ainda maior do que nos casos semelhantes de Goethe e Tolstoi. A obra de Strindberg é o espelho da sua personalidade: anarquista apaixonado e sonhador abúlico, megalômano furioso, egocentrista paranoico. Em suma, uma personalidade pouco simpática, um caos. Muitos críticos já duvidaram, por isso, do valor literário da obra de Strindberg, considerando-a só como grandioso "document humain". Mas assim como nos estudos químicos, meio loucos, de Strindberg sobre o peso do ar se antecipou a descoberta dos chamados "gases raros", feita poucos anos depois por Rutherford, assim as obras literárias de Strindberg encerraram grandes lições para o futuro, e a sua força germinativa ainda não acabou.

Strindberg explicou, ele mesmo, a sua índole à maneira determinista da época: filho de um burguês falido e de uma criada, das camadas mais baixas do povo. Depois, a educação pietista, martirizando-o, mas incapaz de dominar-lhe os instintos selvagens. Strindberg, estudante proletarizado, fracassou na Universidade, como ator, como jornalista; e, contra a sociedade que não o acolhera, lançou o seu primeiro romance *Röda Rummet* (*O Quarto Vermelho*), uma das maiores obras do naturalismo europeu, panfleto vigoroso de um anarquista, que logo depois casou com a aristocrata Siri von Essen, e escreverá dramas históricos, lembrando a Almquist pela combinação de enredos fantásticos e teses provocadoras. Acentua-se cada vez mais, em Strindberg, o espírito de agressividade. No volume de contos, *Giftas* (*Casamentos*)*,* lança ataques violentos contra o feminismo ibseniano como fenômeno de apoio a uma moral obsoleta; denuncia a educação pietista, que tanto o prejudicara, exigindo liberdade sexual para os rapazes e abolição da instrução religiosa. O promotor público denuncia o autor por blasfêmia; e Strindberg foge para a Suíça, onde escreve os contos do volume *Utopier i verkligheten* (*Utopias na Realidade*)*,* de um socialismo muito pessoal, tolstoiano, mas nada pacífico. O fim dos sonhos revolucionários era o divórcio. É muito possível que Siri von Essen tenha realmente reagido contra o antifeminismo violento do marido. Mas ela não era a bruxa terrível que Strindberg apresentou na obra autobiográfica, escrita em francês, *Plaidoyer d'un fou.* Infelizmente é por esse livro confuso e rancoroso que Strindberg se tornou conhecido no mundo, eternizando-se nas memórias como o maior dos misóginos. Contudo, a classificação não estava de todo errada: a misoginia era a "idée fixe" de Strindberg, aparecendo, como tema principal ou ocasionalmente, em todas as suas obras; e é preciso notar que "idée fixe" já então tinha, com respeito a Strindberg, o pleno sentido de "patológico". Nem o curou disso o segundo casamento com a austríaca Frieda Uhl, que conheceu durante os anos da boêmia em Berlim. É desse tempo uma série de peças em um ato, todas antifeministas, de técnica dialética, de efeitos inéditos, culminando com a grande peça *Fadren* (*O Pai*)*,* a tragédia torturante do homem ao qual a própria esposa transforma em louco, metendo-o na camisa-de-força. O naturalismo biológico chega nessas obras às últimas consequências – foi o destino de Strindberg tirar últimas conclusões e consequências. Mas assim conseguiu vencê-

las. Já então, Strindberg não é propriamente naturalista; apesar do seu materialismo, é antes de tudo psicológico. Os caracteres revelam-se nos diálogos de amor e ódio como uma força que não raramente lembra a Shakespeare; e em *Fröken Julie (Senhorita Júlia)* chegou a uma admirável imparcialidade na análise psicológica, opondo à moça aristocrática que se perde pela excitação nervosa dos instintos decadentes, o sedutor, um plebeu forte, violento, ambicioso e covarde: um autorretrato dos mais terríveis. Nesse tempo, Brandes iniciou-o na literatura de Nietzsche; e Strindberg entendeu o filósofo como profeta do anarquismo. Tirou logo as últimas consequências, retratando-se no romance *I hafsbandet* (*Em alto-mar*) como super-homem; ao qual prediz, aliás, o fim na loucura e no suicídio. A realidade esforçou-se para verificar a profecia. Começou, então, na vida de Strindberg, aquela fase vertiginosa que ele mesmo transfigurará mais tarde na trilogia dramática *Till Damaskus* (*Para Damasco*): a tentativa de conseguir poder sobre-humano pela alquimia, os experimentos químicos mais loucos, e o estudo da magia, combinado com leituras de Swedenborg. Estoura, enfim, a esquizofrenia, a plena loucura. O grande psicólogo tinha, no entanto, a força de descrever a sua própria doença, com todos os pormenores psiquiátricos, em *Inferno.* Nesta época, Strindberg acreditava-se curado do seu egocentrismo anárquico, internando-se numa filosofia meio cristã, meio budista, enfim, tolstoiana. Na verdade, Strindberg foi um caso irremediável. Nunca se soube com certeza se foi indivíduo antissocial ou bárbaro de força primitiva; se sua obra foi a autobiografia de um caso singular ou expressão completa da sua época. Por enquanto Strindberg continuou, mesmo depois da conversão, seu caminho sombrio como um personagem de John Webster:

> "My soul, like to a ship in a black storm,
> Is driven. I know not whither…"

A evolução posterior de Strindberg devia estar cheia de surpresas, e acontecerá mesmo assim. Esse homem tinha a força para renovar-se. Foi um autêntico "twice-born".

O colapso de Strindberg foi o mais terrível dos muitos colapsos da época – Amalie Skram, Obstfelder, Garborg, Garchin; nestes mesmos anos enlouqueceram Maupassant e Nietzsche e deu-se o caso de Huysmans. São casos tão psicopatológicos como biopatológicos. A combinação do materialismo biológico de Darwin e do determinismo psicológico de Taine – que estava na base do naturalismo – chegou a justificar o fatalismo dos pessimistas extremos.

A redenção antifatalista, antideterminista, veio da Rússia: não de Tolstoi só. Mas também de Dostoievski, que fora até então interpretado, na Europa incompreensiva, como espécie de Tolstoi de segunda classe, psicólogo de esperanças meio revolucionárias, meio espiritualistas. Essa interpretação falsa não teria sido possível se a Europa não estivesse preparada para tanto pela revolução do romance psicológico.

Por volta de 1880, Stendhal começou a ser lido, exatamente como ele mesmo o profetizara. O fenômeno é explicado sociologicamente, observando-se de perto os primeiros neostendhalianos. Eram filhos da burguesia antiga e culta, encontrando fechadas as portas da vida na qual o capitalismo industrial só precisava de técnicos e vendedores; repetiu-se a situação de Julien Sorel, filho da época napoleônica, encontrando fechadas as portas pela restauração monárquica. Assim como Julien Sorel vestiu a batina para fazer carreira, assim os neostendhalianos gostavam de disfarces religiosos e até de ideologias reacionários, das quais o criador do romance psicológico não sonhara: o personagem de Stendhal acabou no patíbulo, e os neostendhalianos na confissão da própria impotência, da decadência. O romance psicológico tinha origens revolucionárias, no Rousseau das *Confessions*[2484]. Mas já no *Adolphe* de Constant a auto-análise serviu aos fins de um individualismo consumado; no *Dominique,* do pintor-escritor Fromentin[2485], serviu ao evasionismo; e é mais uma vez um genebrino, Amiel[2486], em que o diário auto-analítico se torna declaração da abulia, da decadência. O elemento ativista, rosseauniano, do gênero encontrar-se-á em outra parte. Afinal, o redescobridor de Stendhal fora Taine[2487], que mais tarde denunciará a decadência francesa, explicando-a pela anarquia e pelo despotismo centralizador de Napoleão, justificando assim, implicitamente, o *ancien regime*; mais que um dos discípulos do stendhaliano Taine será, depois, “professeur d’énergie nationale”, empregando a ambição de Julien

Sorel ao serviço do nacionalismo francês. Mas Taine fora, ao mesmo tempo, o doutrinador do naturalismo; os neostendhalianos, embora rejeitando o fisiologismo de Zola, encontraram a forma para a expressão do seu psicologismo no romance dos realistas Balzac, Flaubert, Maupassant, Turgeniev; mas não em Dostoievski, que foi considerado, por volta de 1880, como naturalista sem os excessos materialistas de Zola. Urge portanto distinguir o romance psicológico de 1880 do romance psicológico moderno: Dostoievski não é elemento comum dos dois, mas está entre eles, como marca divisória. O romance psicológico moderno revela no estilo que os seus adeptos passaram pela escola do simbolismo; os neostendhalianos de 1880, enquanto não ignoraram o simbolismo, hostilizaram-no. Bourget hostilizou-o durante a vida inteira. O romance psicológico moderno é determinista; pretende revelar leis desconhecidas do subconsciente, confiando-se aos instintos, mergulhando em angústias. O romance psicológico de 1880 revela o seu caráter pré-dostoievskiano pelo associacionismo da sua psicologia, que ignora o subconsciente; e por certo realismo "antiquado" da maneira de narrar. Dostoievski é para os neostendhalianos, enquanto já o conheceram, não o poeta de angústias, mas um revolucionário meio perigoso. O romance psicológico de 1880, inimigo do naturalismo de Zola, é antideterminista; por isso, Bourget revoltou-se contra o seu mestre Taine.

Bourget[2488], por volta de 1900 tão lido e admirado como hoje Mauriac, está agora esquecido e desprezado; certamente o futuro não revisará o processo. Mas isso não diminui a posição histórica de Bourget: *Le disciple* é um dos grandes acontecimentos literários do século XIX. O destino reservou e impôs a esse escritor, de terceira ordem, várias tarefas difíceis de oposição à época. É preciso notar que Bourget não só reagiu contra Taine, o pensador mais poderoso de seu tempo, mas também contra o romancista mais lido, contra Zola. Os primeiros romances de Bourget são do tipo de Feuillet, e contudo obras "revolucionárias": na época de Zola, precisava-se de coragem para escolher os personagens entre aristocratas e grandes damas, "gens du monde", bem penteados e bem educados. Bourget, julgando-se "idealista" porque desprezando os ambientes sujos do romance naturalista, tinha formação meio inglesa, tendo aprendido na ilha a veneração supersticiosa dos títulos hereditários, o esnobismo. Preocupou-o, porém, a

decadência manifestada dessa alta sociedade, sobretudo na França republicana; e a esse assunto dedicara os *Essais de psychologie contemporaine,* um dos livros de crítica literária de maior repercussão do século XIX: além de revelar o nome de Stendhal ao grande público, Bourget criou o conceito de *decadence* como fenômeno moral. Esses dois motivos encontravam-se novamente no *Disciple:* Robert Greslou é uma reedição de Julien Sorel, e o romance inteiro uma imitação de *Le Rouge et le Noir:* a decadência moral é explicada como fruto da psicologia determinista de Taine, que aparece no romance como velho filósofo Adrien Sixte, mestre do perverso sedutor e arrivista Greslou. A importância histórica de *Disciple* é, porém, grande: marcou o fim do naturalismo, do literário e do ideológico. Bourget tornou-se famosíssimo. Hoje, já não é lido. A grande arte da composição que ainda Jaloux celebrou em Bourget, parece-nos mera habilidade, rotina, embora pelo menos *Le démon du midi* seja realmente um romance de valor. Bourget desmoralizou-se pela aplicação mecânica da sua psicologia, já impossível depois de Dostoievski, e pelo mundanismo superficial dos personagens e enredos. Inspira desgosto o emprego desse esnobismo a serviço dos ideais políticos de Bourget, do catolicismo em *Cosmopolis,* do antidemocratismo em *L'étape.* É um admirador da gente rica e elegante à qual perdoa os pequenos adultérios, conquanto se conserve a tradição monárquico-católica. Bourget foi um esnobe, mas coerente no seu tradicionalismo: começou a combater a decadência dos indivíduos, e chegou a combater a decadência de uma classe, à qual ele, como intelectual, só superficialmente estava ligado. É a mesma relação que liga Henry James aos milionários americanos, heróis preferidos dos seus romances. Parece blasfêmia a aproximação entre Bourget e um dos maiores artistas do romance moderno; mas não se trata de valor, e sim de situações históricas, que são perfeitamente comparáveis.

Henry James [2489]revela várias analogias superficiais com Bourget. Quase todos os seus romances se passaram na mesma sociedade de aristocratas e milionários, no mesmo ambiente dos grandes hotéis internacionais na França e Itália, e o esnobismo é tão mais chocante que metade dos heróis e heroínas são americanos, ricos mas menos cultos ou artificialmente supercultivados, que pretendem a todo custo conquistar considerações e pé de igualdade nos círculos nobres do velho Continente. Assim nos romances de James da primeira fase, em *The American, The Europeans, Daisy Miller,*

The Portrait of a Lady. Mas até numa das suas últimas obras-primas, *The Golden Bowl,* trata-se do “grande problema”: a americana Maggie Verver conquistará realmente ou não seu marido, um príncipe italiano de família empobrecida? E enquanto Bourget está preocupado com a decadência da alta sociedade europeia, o americano James considera como “alta sociedade” o velho continente inteiro, “the great distributing heart of our traditional life*”*. James é conservador, também na arte. Os seus primeiros e permanentes modelos foram Turgeniev e George Eliot, aos quais dedicou admiráveis estudos críticos. Mas, sendo assim, pode Henry James ser classificado como um dos representantes literários de época que presenciou a conversão do naturalismo?

A carreira literária de James conheceu pelo menos duas fases. Desde os estudos de Matthiessen estamos acostumados a considerar como a “major phase” a última: a de *The wings of the Dove, The Ambassadors, The Golden Bowl.* O crítico inglês F. R. Leavis bate-se, porém, pela superioridade da fase precedente: de *Daisy Miller, The Portrait of a Lady, The Bostonians.* Quanto aos valores, que nos parecem igualmente altos, não convém continuar discussões estéreis. Mas a mera existência das duas fases diferentes é fato que ainda não foi analisado a fundo. Seria James também um “twice-born”? É pouco conhecido o fato de o romancista de gostos aristocráticos ter escrito um ensaio altamente elogioso sobre Zola. E no meio daquelas duas fases situa-se o romance *The Princess Casamassima,* no qual esse aparente esnobe revela compreensão surpreendente dos problemas sociais e inclinações manifestas para o socialismo. É só um instante na longa vida literária de James, mas significativo de sua posição ambígua. Henry James é, ao mesmo tempo, antiquado e moderníssimo. Vários importantes romances seus foram escritos antes de Bourget ter publicado uma linha; e as suas últimas obras coincidem com modernismo e expressionismo; James julgava-se realista, mas a sua técnica podia servir de modelo a Conrad e Gide, dois de seus admiradores incondicionais; e a sua psicologia do “flux of conscience” aproxima-o de Freud e Joyce. Em consequência, tudo o que James afirma é ambíguo, tem um sentido para o seu próprio tempo, e outro sentido para os leitores de hoje; e como se James fosse consciente disso, acentuou a ambiguidade, servindo-se de um estilo de alusões sutis e de uma técnica de narração indireta. Do ponto de vista de 1880, são sintomas do

esteticismo esnobístico de James, vivendo numa atmosfera artificial de grã-finos mais ou menos legítimos, fingindo "cultura" à maneira dos admiradores de Robert Browning, enquanto não revelam a própria insignificância, oferecendo então ao romancista oportunidade para sátiras delicadas à maneira de Jane Austen. De um ponto de vista moderno, os artifícios de James aludem à condição social, à sua própria e à das suas personagens. São, todos eles, "homens inúteis", como os heróis do seu querido Turgeniev. *The American* e *The Ambassadors* são títulos significativos. São "homens inúteis" na América industrializada da "gilded age", mas são ricos, exilados para a Europa admirada como o próprio James. Este revela simpatias marcadas para com as filhas bem educadas e formadas dos rudes milionários americanos, conquistando príncipes italianos decadentes pelo seu dinheiro e pela sua mentalidade naturalmente aristocrática. O esnobismo romântico de James está cheio de saudades pela "tradição" europeia, "heart of our traditional life". Daí o aparente esteticismo de James, que é, na verdade, um moralismo severo; o romance *The ambassadors,* que é passível de uma interpretação imoralista, é na verdade expressão do sonho de uma moralidade superior, em que o Belo e o Bom se encontram reunidos na compostura aristocrática, que também é acessível aos não aristocratas, conquanto sejam almas "naturaliter" aristocráticas. Compostura é tudo. Daí o caráter "cortesão" dos romances, lembrando os romances pastorais e da cavalaria, a *Astrée* de D'Urfé; e a famosa "anemia" de James, a falta de paixão e vontade nos seus heróis. Corresponde a isso o estilo sutil e artificial, transformando os acontecimentos mais triviais em motivos de discussão profunda; o romancista diz muito e parece falar demais, porque tem de dizer coisas difíceis, inefáveis. O próprio James estava consciente das qualidades altamente artísticas do seu estilo: fala de "centers", "mirrors", "lighters" pelos quais pretende iluminar os enredos, conferindo-lhes nova dimensão em profundidade. Pretende tornar diáfanos os personagens como se fossem bonecos de vidro, observando-se neles o "flux of conscience", os menores movimentos do "rio psicológico"; e o movimento desse rio não acaba ("no endings in life"). Evidentemente, isso não é a psicologia nem a técnica de um Bourget. A este agradam os romances bem construídos como máquinas psicológicas, com começo, meio e fim. James, o realista, nunca revela todos os segredos nem constrói máquinas novelísticas. Ou antes,

inventou nova máquina novelística, de complexidade inédita, o método de narração indireta, do qual *The Golden Bowl* é o resultado definitivo, o modelo de Conrad e Gide: os enredos aparecem através do reflexo dos acontecimentos na consciência dos personagens. É um método eminentemente dramático, assim como o dramaturgo, em vez de intervir no palco, deixa pensar, agir e representar os próprios personagens, ficando ele mesmo em imparcialidade soberana. A narração indireta é a arma de James para conquistar a imparcialidade, que parece moralmente ambígua, de fazer jus aos inteligentes e aos insignificantes, aos ingênuos e aos pérfidos. A imparcialidade dramática que é a suprema virtude do liberalismo inglês e do seu romancista onisciente Fielding. James amava a Inglaterra, berço da civilização aristocrática e liberal; acabou naturalizando-se cidadão inglês, em 1915, no momento quando a ilha estava ameaçada como nunca antes. Pouco antes da sua morte, em 1916, James exprimiu preocupação de um desastre apocalíptico da civilização que fora a sua e que ele pretendera fixar em obras de arte. O seu sentimento de decadência estava justificado; mas a sua arte de artista altíssimo não pertencia a esse seu tempo; revelou sua verdadeira significação só em nosso tempo e pertence a todos os tempos.

Um dos poucos rebentos americanos da arte de Henry James é a obra de Edith Wharton[2490], a brilhante romancista da classe rica de Nova Iorque, observadora inteligentíssima das imbecilidades elegantes e das tragédias dos inadaptados a esse meio; uma vez, saindo desse ambiente, ela criou mesmo uma obra autenticamente trágica, *Ethan Frome*. Certos críticos modernos censuraram asperamente o artificialismo elegante de Edith Wharton, o elemento parnasiano, evasionista, na sua arte, a falta de vida, paixão, tragédia como num Henry James menor. Outros defenderam o realismo sincero da sua psicologia, num ambiente que não suportava decisões definitivas. Testemunha dessa verdade seria Henry Adams[2491], filho daquele mesmo ambiente e importante figura intelectual da América no fim do século XIX. Descendia de uma grande família: um determinismo, inelutável como a fé dos seus antepassados puritanos na predestinação divina, destinara-o a terminar um capítulo da história americana. O bisavô, John Adams, puritano e liberal de Massachusetts, fora um dos pais da Independência e da Constituição dos Estados Unidos. O avô, John Quincy Adams, fora o último presidente liberal desses Estados Unidos, antes de se

iniciar a era da democracia demagógica de Andrew Jackson. O pai era embaixador na Europa, frequentando círculos que constituirão o ambiente nos romances de Henry James. Enfim, Henry Adams, o último, volta para a pátria, e já não a reconhece, esse país de milionários incultos e políticos corruptos que se servem de *slogans* democráticos para explorar as massas amorfas. A primeira reação de Henry Adams foi o romance *Democracy,* publicado sob anonimato; panfleto que poderia ser igualmente interpretado como pré-marxista ou pré-fascista. Mas Henry Adams não foi e nunca será homem das decisões práticas. É observador. Escreveu a história dos Estados Unidos na época de Jefferson e Madison, para descobrir na raiz as causas dos males. É historiografia puramente política e administrativa. Assim como os seus personagens parecem menos inteligentes do que são, Henry Adams, muito bem educado, sabia dissimular na companhia dos seus pares a desilusão profunda de um poeta, preferindo parecer um pesquisador de arquivos. Ao lado da torre de Babel dos negócios de trustes e da política imperialista, Adams construiu a sua torre particular que parecia a de um parnasiano. Aconteceu que a torre de Henry Adams se levantou tão alta e até mais alta do que os arranha-céus de Nova Iorque; e do alto dela abriu-se um panorama tão vasto da história humana que o Oceano Atlântico lá embaixo desapareceu como se fosse um lago insignificante, e do outro lado apareceu a Europa que os seus antepassados puritanos tinham deixado, e no fim do horizonte outras torres, as das catedrais góticas, monumentos de uma civilização de harmonia entre a arte e a religião, negada aos filhos da América. Em visão apocalíptica, Adams viu os arranha-céus americanos condenados a tornar-se, um dia, ruínas de uma civilização feia e falsa. Tudo o que tinham feito os seus pais estava errado. É preciso voltar para a Europa, do dínamo para a Virgem, a civilização do século XIII, de *Mont-Saint-Michel and Chartres*. Mas não se decidiu. Não foi um Rousseau; foi um Tolstoi sem tragédia.

Não por acaso se citou o nome do russo, que também quis crer sem capacidade de ter fé. Rousseau também é o termo médio entre o rousseauiano russo Tolstoi e os criadores suíços do romance psicológico, Constant e Amiel, e os puritanos fracassados como Henry Adams. O gênero do romance psicológico oferece aos moralistas protestantes outras perspectivas do que o tradicionalismo pseudocatólico de Bourget. Há os romances

psicológicos de Edouard Rod[2492], suíço, protestante, moralista e tolstoiano. A análise torna-se mais penetrante quando auxiliada pelas experiências de confessionário de um ex-católico como Estaunié[2493]: *L'empreinte* ainda era determinista, desesperando a possibilidade de libertar-se dos resultados da "educação", desta vez da "empreinte" dos jesuítas; desde a *Ascension de M. Baslèvre,* Estaunié é o romancista das libertações antideterministas, da liberdade íntima da alma. Mas não é uma liberdade alegre. Em toda a literatura do romance psicológico reina a atmosfera cinzenta de frustração e do fracasso. Talvez em parte nenhuma essa pressão seja tão evidente como no romance *Nagelaten bekentenis* (*Confissão Póstuma),* do holandês Emants[2494], que tinha começado como poeta ateísta, em versos sugestivos que pressagiam o simbolismo. Emudeceu, depois, por completo. Naquele tempo, não era possível fugir à decadência.

Dentro da literatura da "fin du siècle" burguesa, o romance psicológico é fatalmente pessimista e, mais de uma vez, reacionário. Mas está constituído de elementos contraditórios – realismo, naturalismo, dissociação psicológica, moralismo tolstoiano – que em outra mistura se prestam para servir à ideologia radical dos intelectuais proletarizados. Talvez o maior romance psicológico da época sejam os sete volumes da autobiografia de Strindberg, análise lúcida de um espírito confuso como de um personagem de Dostoievski. Este influiu, sem dúvida, em Strindberg; ou antes, influiu a imagem bastante deformada de Dostoievski que a época criara para o seu próprio uso. Mas havia, para exercer-se tal influência, motivos bem certos: Dostoievski também foi intelectual proletarizado e radical; se fosse europeu ocidental, ele talvez tivesse de libertar-se do "tainismo", como "discípulo" de Bourget; seria figura familiar. Mas é diferente. Então, atribuiu-se a singularidade de Dostoievski ao exotismo do ambiente russo; e até isso estava certo, porque o radicalismo e as teorias mesológicas assumiram na Rússia uma feição especial.

Na Rússia, Taine era o guia dos radicais; nem então nem mais tarde alguém pensava em reivindicá-lo como mestre do nacionalismo. Nem era preciso. A teoria mesológica de Taine veio de Herder, com cujo pensamento os russos tinham relações especiais, desde os dias do eslavofilismo. Enquanto os "ocidentalistas", formados na filosofia de Hegel, reconheceram em Taine o determinista histórico, conservavam-se os eslavófilos

fiéis à teoria de Herder, reveladora de um grande futuro da raça eslava. E enquanto as reformas políticas e sociais do tzar Alexandre II só levaram ao aburguesamento econômico da Rússia, lançando os intelectuais radicais na aventura do niilismo e do terrorismo, fortaleceu-se o eslavofilismo, antigamente tão literário e pacífico, transformando-se em programa político, imperialista; em pan-eslavismo[2495]. O grande teórico eslavófilo Khomiakov[2496] já tinha reunido os elementos para tirar as conclusões políticas, embora sem tirá-las ainda; tampouco seu amigo Konstantin Sergeievitch Aksakov. Mas o irmão deste último, Ivan Sergeievitch Aksakov, já era pan-eslavista, falando em direito e dever da Rússia de "proteger" todos os eslavos e no monopólio espiritual da Igreja russa no Oriente próximo inteiro; e Nikolai Jakovlevitch Danilevski lançou, em *Rússia e Europa* (1859), as bases do imperialismo tzarista. Três anos antes, em 1856, Mikail Nikiforovitch Katkov fundara a *Gazeta de Moscou,* que se tornará órgão oficial do pan-eslavismo. Nas colunas deste jornal se pediu a russificação das populações não russas do Império pela força, o monopólio eclesiástico da Igreja oficial, o fortalecimento da autocracia tzarista, a guerra contra a Turquia para libertar os irmãos eslavos. Enfim, houve tal guerra, em 1876, e entre os propagandistas mais apaixonados estava Dostoievski, partidário incondicional do programa pan-eslavista.

Dostoievski[2497] apareceu aos europeus ao lado de Turgeniev e Tolstoi; e nada mais natural do que a confusão entre eles: as traduções medíocres e pouco exatas não permitiram descobrir a imensa diferença dos estilos. Também se ignoravam as diferenças da condição social: Turgeniev e Tolstoi eram grandes senhores rurais; Dostoievski, um intelectual pequeno-burguês, homem da cidade. Contudo, notou-se logo uma divergência. Aqueles pertenciam à "literatura dos latifundiários", de auto-acusação. Dostoievski, porém, parecia pertencer à "literatura de acusação"; o seu ponto de partida não seria *Eugênio Onegin*, mas *O Capote,* de Gogol, assim como os radicais o interpretavam. Com efeito, a primeira novela de Dostoievski, *Gente Pobre,* é uma obra gogoliana; e Bielinski, o grande crítico radical, não estava equivocado, ao celebrar a estreia do jovem escritor que frequentava então os círculos revolucionários. Mas Dostoievski não continuou no realismo; e muito menos acompanhou a evolução para o naturalismo determinista, conforme a doutrina de Taine. Ao contrário, a sua obra inteira é um

protesto apaixonado contra o determinismo que lhe parecia o fundamento do materialismo ateu; Dostoievski, porém, é espiritualista, proclamando a liberdade da alma humana, seja para o bem ou seja para o mal; e essa liberdade parecia-lhe inextricavelmente ligada ao Evangelho e à fé na divindade de Jesus Cristo. Qualquer outra liberdade degeneraria fatalmente em nova tirania, fosse a tirania econômica dos liberais, fosse a tirania política dos socialistas. Por isso, Dostoievski tornou-se deliberadamente reacionário: adorava a autocracia tzarista, abraçando firmemente o credo da Igreja ortodoxa. Por volta de 1890, na Europa, explicava-se essa sua atitude como consequência dos sofrimentos que se seguiram à prisão do jovem revolucionário em 1849: depois da condenação à morte, o perdão só no último momento, já no patíbulo; cinco anos de trabalhos forçados na Sibéria; mais cinco anos de exílio, como soldado raso; e, depois, uma "vita nuova", mas de proletário da pena. Um crítico daquela época chegou a dizer que Dostoievski foi doutrinado na sua filosofia político-religiosa pelo chicote. Mas essa explicação considera Dostoievski como caso patológico; teríamos que eliminar e esquecer aquela filosofia para poder aceitar e apreciar os valores literários que Dostoievski criou. Até hoje, alguns críticos fazem tentativas desesperadas de abstrair da filosofia política e religiosa que Dostoievski proclama em voz alta, até com gritos; por mais que admirem o romancista e o psicólogo Dostoievski, sentem aversão invencível contra seu credo exótico. Mas não adianta. O credo e os valores literários, em Dostoievski, são absolutamente inseparáveis. Não apreciaremos bem estes sem compreender aquele. A primeira chave, embora não a explicação definitiva, é a consideração das condições sociais. O intelectual proletarizado, Dostoievski não pôde acompanhar o liberalismo dos grandes senhores Turgeniev e Tolstoi, em que diagnosticou com agudeza o anarquismo, a conclusão paradoxal mas coerente do liberalismo burguês. Mas também reconheceu o mesmo anarquismo no terrorismo-niilismo dos radicais russos, que estavam então muito longe ainda do socialismo marxista. Nos *Demônios,* identificou o liberalismo dos pais e o anarquismo dos filhos. Optou contra o passadismo determinista de Taine, em favor do nacionalismo espiritualista dos eslavófilos. Mas já não existia, em seu tempo, o eslavofilismo romântico e pacífico; já estava transformado em pan-eslavismo reacionário e violento; de tal modo que a política de Dostoievski parece, às vezes,

antecipar o fascismo. Mas teria o escritor realmente sido tão terrivelmente reacionário? Suas proclamações e gritos não deixam de ser ambíguos. Por mais categoricamente que afirmasse as doutrinas do pan-eslavismo, nunca foi capaz de renegar inteiramente as suas origens revolucionárias, nem na análise psicológica que o levou para perto do anarquismo, nem na análise moral que o levou para perto do imoralismo; é reveladora a cena, nos *Demônios,* na qual Chatov, porta-voz do romancista, confessa acreditar em todos os dogmas políticos e religiosos da Rússia, menos em Deus. Mas o criador de Chatov acreditava em Cristo, com o fervor de um Agostinho, de um Lutero, de um Pascal. Como todos os grandes da época, Dostoievski era um "twice-born", como em todos eles, a sua conversão também ficou incompleta, duvidosa. Daí a ambiguidade de Dostoievski, angustiosa para ele mesmo e assustadora para os outros. E daí a multiplicidade das interpretações contraditórias.

A história das interpretações de Dostoievski[2498] está cheia de erros trágicos e equívocos grotescos. Mas cada um desses erros e equívocos serviu para revelar um pedaço do mistério. Quando Dostoievski se tornou conhecido na Europa, *Crime e Castigo,* a sua primeira obra traduzida, foi saudado como grandioso romance policial no ambiente russo, tão exótico, tão "interessante". Os críticos radicais, da família de Brandes, chamaram a atenção para a corrupção dessa gente pelo despotismo tzarista, para os horrores da inquisição policial e a miséria dos estudantes entre os quais Raskolnikov surge como um herói revolucionário. O livro parecia o produto natural das experiências de Dostoievski no presídio siberiano, na *Recordações da Casa dos Mortos*; e até um título como o do romance *Humilhados e Ofendidos* confirmava a interpretação como "literatura de acusação". Houve até quem chamasse aos *Demônios* "o maior romance do movimento revolucionário". Ora, nem é preciso prestar atenção às declarações ideológicas de Chatov para reconhecer em Stavrogin, Piotr Verkhovenski e Kirilov caricaturas grotescas e grandiosas do socialismo, pelo menos daquele socialismo fourierista e bakunista que Dostoievski só conhecia: *Os Demônios* são, por excelência, o romance da contrarrevolução. A figura ideal em oposição a esses demônios é o "idiota" Mychkin, o "Don Quijote" do cristianismo. Mas a Rússia dessas obras não é o inferno dos revolucionários nem o céu dos santos: é o lugar em que todos os personagens

infernais e celestes do pandemônio dostoievskiano têm de viver juntos, uma grande família dividida por ódios fratricidas. A imagem e o simbolismo dessa convivência é a família dos irmãos Karamasov: a família do povo russo. É, para Dostoievski, o povo eleito e o povo condenado, ao mesmo tempo. Como salvá-lo? A Igreja russa ignora o dogma da existência do Purgatório. Mas o misticismo eslavo admite estranho caminho da salvação: através do pecado. E isso explica as profundidades do imoralismo no cristianismo de Dostoievski.

Essa interpretação cristã de Dostoievski é hoje a mais divulgada. Não se trata, evidentemente, da religião cristã devidamente atenuada dos *bien-pensants.* O cristianismo de Dostoievski é radical: é a religião "existencial" de um angustiado que vê aberto, aos seus pés, o abismo da anarquia e da danação eterna. Essa angústia de Dostoievski é incomensuravelmente mais radical que a angústia de semelhantes espíritos europeus, que sempre guardam um resto de disciplina humanista; pois Dostoievski é místico eslavo. Mas é um místico impuro. Conhece as profundidades do Céu e do Inferno; mas nesta Terra só conhece o pan-eslavismo tzarista-ortodoxo.

Não é possível esquecer ou eliminar por um golpe de mágica o pan-eslavismo fanático e agressivo do qual os quatro volumes do *Diário de um Escritor* são o documento.

Esse credo não é aceitável para europeus. Ainda há quem insista na interpretação "revolucionária" de Dostoievski, perguntando: não será possível empregar as energias desenfreadas pelo grande russo para fins subversivos, destrutivos? Eis a interpretação de Dostoievski por Gide: psicologia do subconsciente, imoralismo anarquista, destruição de todas as ordens estabelecidas. É o Dostoievski das *Notas do Subterrâneo:* mistura do Dostoievski nietzschiano, de Chestov, e do Dostoievski apocalíptico, de Merejkovski, com alguns ingredientes psicanalíticos. Não há dúvida: na alma caótica de Dostoievski existiam essas possibilidades, ele mesmo as admitiu: e com a lucidez destemida que o distingue, revelou-as nas teorias e na prática de Raskolnikov. Mas só para condená-las da maneira mais convincente. *Crime e Castigo* não pode nem deve ser interpretado no sentido de que Raskolnikov, julgando-se gênio e colocado acima das leis morais, de modo que sua confissão teria sido o colapso de nervos de um fraco. Não é esse o pensamento de Dostoievski. Se fosse, teria fracassado porque só foi um

ambicioso megalômano; então, Raskolnikov teria tido o direito de matar, conquanto que fosse realmente um Napoleão. Mas Dostoievski nega esse direito a todos: aos gênios, aos megalômanos e aos medíocres. Perigos mortais ameaçam a quem pretende renegar as experiências mais antigas e mais seguras da tradição cristã. Teoricamente, Raskolnikov não pode ser refutado: a velha prestamista, criatura horrorosa e inútil, não tem o direito de viver. Mas quem tem o direito de matá-la? Praticamente Raskolnikov fracassa; porque nem sequer o indivíduo soberano ou genial é capaz de prever todas as consequências do seu ato no entrelaçamento complicado das relações sociais. Dostoievski é, conforme Foerster, o visionário de uma sociologia cristã, regeneração da sociedade pela tradição evangélica. O resultado das discussões dialéticas em *Crime e Castigo* é uma nova e arquivelha ciência da moral. Pelo menos, teria sido assim a conclusão na prometida segunda parte do romance, que nunca foi escrita, assim como os *Irmãos Karamasov* terminam com a promessa de uma continuação: perspectiva ampla e vaga. Dostoievski é um utopista cristão-utopista, acrescenta Kaus, porque então só havia utopias para opô-las à realidade russa. Mas esta já não era a da Rússia antiga, de tzarismo meio medieval, meio oriental, e sim a da Rússia depois da abolição da servidão, em pleno aburguesamento. Dostoievski teria rejeitado o socialismo porque conhecia só o de Bakunin e dos terroristas-utopistas; mas teria saudado, talvez, a revolução do marxismo. É uma das interpretações mais sutis, esta de Kaus, empregando novas armas dialéticas, para voltar à primeira interpretação de Dostoievski como revolucionário.

Todas essas tentativas de interpretação, por mais duvidosos que fossem os resultados, não eram inúteis. São fases da luta do espírito ocidental para apoderar-se do grande estrangeiro. Só de uma maneira de interpretar Dostoievski ninguém se lembrava: da literária. Meier-Graefe chamou, em primeiro lugar, a atenção para os problemas de composição no menos conhecido dos cinco grandes romances: *O Adolescente,* e os "formalistas" russos, Grossman sobretudo, renovaram do mesmo ponto de vista a crítica dostoievskiana. Os modelos literários do romancista foram George Sand e Sue; intervieram influências de Balzac e Schiller, ideológicas mas também formais. Os romances de Dostoievski são vastos panoramas sociais de composição incoerente, mas compostos de concisas cenas dramáticas nas quais

os conflitos ideológicos se condensam. O escritor só adotou o sensacionalismo novelístico à maneira de Sue para colocar seus personagens em condições extremas e chegar a soluções extremistas. Os problemas são tipicamente eslavos: o Direito e a Graça Divina (daí o elemento dantesco em Dostoievski); a Liberdade e a Anarquia; o Estado e a Igreja; o Pecado e a Redenção: mas a psicologia de profundidade de Dostoievski confere-lhes o sentido geral e a importância geralmente humana. Pela análise psicológica, os conflitos ideológicos em Dostoievski viram conflitos dramáticos. É o único escritor da Literatura universal, depois de Dante, cuja arte gira apaixonada, dir-se-ia freneticamente, em torno de ideias. A base da arte dramática de Dostoievski é uma antropologia, uma teoria filosófica da natureza humana. Essa antropologia parece a mesma de Gogol: de *O Capote* provém o cristianismo revolucionário de Dostoievski. A resposta ao "reino dos mortos" das *Almas Mortas* é o "reino dos vivos" dos *Irmãos Karamasov* (a aproximação é do crítico russo Volynski). Os personagens de Dostoievski são atores num grande drama da salvação, da qual os romances apenas são o "Prólogo na Terra": só de longe se veem, da cidade dos Karamasov, as douradas cúpulas bizantinas do convento e do outro mundo.

Dostoievski é o mais russo dos russos; por isso, ou apesar disso, não importa, é ele o mais universal dos russos. Das suas contradições dialéticas, que se refletem nas interpretações contraditórias, nasceu uma grande poesia, grande e terrível. Ao terminar a "época da prosa", do romance realista-naturalista, é Dostoievski o primeiro grande poeta, embora poeta no gênero "romance". Por isso, todo romance pré-dostoievskiano tem hoje algo de antiquado, pré-histórico. Dostoievski insuflou ao gênero prosaico a poesia das paixões intelectuais, a poesia das discussões ideológicas, a poesia das análises psicológicas; até a poesia da grande cidade começa com a Petersburgo fantástica do Dostoievski, iniciando-se com ele uma nova época da história da literatura universal, época que ainda não acabou.

Aos contemporâneos europeus faltava a perspectiva para perceber tudo isso. A ideologia, reacionária e revolucionária ao mesmo tempo, não foi compreendida: os reacionários do romance psicológico europeu assustaram-se diante de Dostoievski em vez de aceitá-lo; assim o autor de *Gente Pobre* foi aceito pelos radicais, que interpretam as *Recordações da Casa dos Mortos* como "literatura de acusação", aproximando-a da *Ressurreição,* de

Tolstoi. Bem observa Wladimir Weidle que os europeus não leram bem Tolstoi nem Dostoievski, mas um produto de sua imaginação, o "grande escritor revolucionário e cristão Tolstoievski". O cristianismo angustiado de Dostoievski foi interpretado como socialismo cristão. A psicologia de Dostoievski deu a dimensão de profundidade ao socialismo religioso de Tolstoi, que continuou sendo a maior influência espiritual da época.

O naturalismo, nos seus inícios, parecia destinado a ficar insensível à questão social: devia ficá-lo para guardar a objetividade exigida pela teoria de "romance experimental." Quando saiu *L'Assommoir,* a imprensa republicana, na França, censurou o romance como insulto ao proletariado parisiense. A "conversão social" do naturalismo realizou-se sob a influência de Tolstoi, secundada pelas teorias de Ruskin e Morris. O naturalista Hauptmann já passa por socialista. No mesmo tempo, Kretzer escreveu *Das Gesicht Christi* (*A Face do Cristo*), em que o Cristo de Tolstoi aparece entre os proletários dos subúrbios de Berlim, apiedando-se dos pobres. E muito Tolstoi ainda haverá no socialismo de Romain Rolland. Constituíram-se partidos políticos do socialismo cristão, como o do pastor Friedrich Naumann na Alemanha. Na Holanda, um esteta como Frederik van Eeden[2499], o romancista da alma infantil no *Kleine Johannes* (*O Pequeno Johannes*), depois, poeta do idealismo ético, fundou perto de Bussum a colônia de socialistas religiosos à qual deu o nome de "Walden"– Rousseau é o elemento comum de Thoreau e Tolstoi; van Eeden também traduziu as poesias do "Tolstoi da Índia", de Tagore. Mais coerente do que muitos outros, Van Eeden abandonou depois toda a religiosidade individualista, convertendo-se ao catolicismo; o seu socialismo religioso sobreviverá na grande poetisa holandesa Henriette Roland-Holst. Um caso paralelo na América é Howells, tolstoiano que simpatiza com o marxismo; e Howells é a figura central da evolução literária americana entre Whitman e o começo da influência de Whitman.

O ano decisivo é 1865: fim da guerra da Secessão, com a vitória do Norte industrial sobre o Sul agrário, arruinado pela abolição da escravatura. A civilização aristocrática dos escravocratas sulinos desapareceu. A civilização não menos aristocrática dos "brâmanes" da Nova Inglaterra retirou-se para as torres de marfim da "genteel tradition", os clubes literários de Boston e Cambridge. O idealismo libertador dos puritanos, de tanta influência

nas lutas pela abolição, já parecia ter proferido sua última palavra nos versos do *Battle-Hymm of the republic,* que uma típica "reformadora", Julia Ward Howe[2500], dedicara em 1862 aos soldados da Guerra Civil, versos que se gravaram na memória da nação:

> "Mine eyes seen the glory of the coming of the Lord:
> He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored;
> He hath boosed the fateful lightning of his terrible swift sword;
> His truth is marching one ..."

Estes versos encontram-se, nos Estados Unidos, em todos os livros escolares e coleções de cânticos religiosos; talvez por isso ninguém pensasse em aproximá-los de certos versos do maior poeta americano, Walt Whitman: tinha servido na Guerra de Secessão, que lhe inspirou, aliás, a mais bela das suas canções: "O Captain! My captain!"

O verso de Walt Whitman[2501] parece o elemento mais revolucionário da sua obra. Já antes muitos tinham cantado a democracia, as massas, o progresso infinito da humanidade, ninguém com força maior do que Victor Hugo, do qual Whitman é a edição americana. Mas ninguém em versos assim, versos brancos, de extensão enorme, quase ilimitada, enchendo a página inteira de linhas que parecem prosa aos olhos e se revelam poesia quando lidas – ou, ainda melhor, cantadas – em voz alta, assim como o texto bíblico, que é prosa quando lido e poesia quando cantado no serviço religioso. Os "versos" de Whitman são imensos versículos bíblicos, assim como os versos do *Battle-Hymn of the Republic.* A diferença reside só, "só", na inspiração. Diferença como entre um poetastro, que tem uma vez na vida a sorte de encontrar um grande verso, e o poeta cuja inspiração abundante derrama milhares de versos, dos quais muitos podem ser retóricos, vazios, ocos, de mau gosto – mas duzentos desses versos gravam-se na memória da humanidade, reconhecendo-se o poeta autêntico.

Whitman é, em geral, considerado como o maior poeta da América. É difícil divergir dessa opinião; porque Poe foi vetado pela crítica

antirromântica; e Emily Dickinson, mais original do que todos os outros poetas americanos, é por isso mesmo um "caso" singular, o que dificulta o reconhecimento geral. Frost é um grande epígono; T. S. Eliot anglicizou-se; e os modernistas ainda não podem ser historicamente apreciados. Apesar da riqueza admirável da literatura norte-americana em poetas notáveis de segunda ordem, é preciso considerar a falta de uma tradição poética, própria, nos Estados Unidos. Whitman é menos o maior poeta americano do que o próprio mito da poesia americana, e foi ele mesmo que criou o mito:

"I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume..."

Nesse "pan-egocentrismo" reconhece-se logo aquele "subjetivismo egoísta" que os críticos reacionários censuram no romantismo francês. Mas em vez de engolir o mundo no seu "eu" soberano, Whitman estendeu a soberania do seu "eu" poético pelo Continente afora, identificando-se com a grande massa do povo americano –

"One's self I sing, a simple separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse..." –

e perante os olhos do vate abriu-se o horizonte ilimitado das *Democratic Vistas.* Whitman estava bêbedo de América porque o Novo Continente lhe encarnava a democracia e o futuro. Whitman detestava o Passado:

"The Past – the dark unfathom'd retrospect!
The teeming gulf – the sleepers and the shadows!"

Parece desprezar soberamente toda a literatura do passado. Mas logo no próximo verso reconhece:

"The past – the infinite greatness of the past!
For what is the present after all but a growth
out of the past?"

A pergunta do poeta estava justificada. Em frente à folha de rosto da primeira edição das *Leaves of Grass,* Whitman mandou gravar o seu retrato: um homem barbudo em mangas de camisa e chapéu de palha ordinário, um popular iletrado. Mas Whitman não era iletrado. Além da Bíblia puritana conheceu muito bem Shakespeare, tinha mesmo algo da exuberância vital dos elisabetanos. Lera, não importa em que tradução, Homero; e tornar-se o Homero da América não teria sido contrário às suas ambições. Conheceu muita literatura moderna, europeia, sobretudo Hugo e George Sand, cuja reivindicação da "emancipação da carne" ecoa, conforme a observação de Shepherd, nas exclamações do "poet of the Body":

"Through me forbidden voices
Voices of sexes and lusts, voices veil'd and I
remove the veil,
Voices indecent by me clarified and transfigur'd."

Assim se apresenta Whitman, americano, filho da grande cidade de Nova Iorque:

"Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
No sentimentalist..."

Não pode haver nada de mais antipuritano; e o escândalo da primeira edição do livro foi grande, sendo Whitman demitido do seu modesto emprego público e a sua obra alvo de perseguições policiais. Assim é Whitman o descendente digno de Godwin e Paine, com algo do otimismo de

Emerson e muito do romantismo exuberante de Hugo. Whitman é o Hugo americano, no que tem de bom e no que tem de mal, no domínio soberano do seu "verbo" e na eloquência, muitas vezes falsa eloquência, desse verbo:

"Poets to come! Orators, singers, musicans to come!"

Sobretudo é ele orador, quando pretende ser filósofo. Sucumbe ao lugar-comum. Proclama o progressismo mais trivial, celebrando o Pacific-Railway como *Passage to India:*

"...O farther, farther sail!
O daring joy, but safe! Are they not all the seas of God?
O farther, farther, farther sail!"

Aí os "versículos" convêm: pois o fim desse progresso é o "reino de Deus", traduzido para termos materiais, de que sonharam os antepassados puritanos. Whitman não é uma velha tia puritana como Julia Ward Howe; mas o "good grey old man" também é um "reformer", um idealista. No Hugo americano há muito de um Tolstoi americano; assim como o planfetário de *Cristianismo e Patriotismo* renovou o sonho democrático de Chelčicky e dos místicos eslavos, assim o "Mystic Trumpeter" da Democracia teria renovado o sonho democrático dos puritanos da *Mayflower* e de Jefferson, sonho falsificado depois da evolução econômica. Mas subsistem algumas dúvidas quanto aos sentimentos democráticos dos puritanos; e a poesia de Whitman não basta para silenciar todas as dúvidas.

Santayana, embaixador do espírito europeu na América, chamou Whitman de "bárbaro". Essa crítica não resolve a questão da permanência dos valores poéticos de Whitman. Já foi festejado muito, mas nem sempre nem por todos; e é possível que tempos futuros venham a reduzir a mais justas proporções o entusiasmo da crítica de 1920. A lástima são os imitadores. A poesia de whitman não suporta imitação. É personalíssima. "This is no

book; who touches this book, touches a man", disse o próprio Whitman sobre seu livro; e esse "man" é um homem sem autocrítica.

> "I believe a leaf of grass is no less than
> the journey-work of the stars..."–;

e nas *Leaves of Grass* reuniu Whitman o trabalho e as estrelas, os prosaísmos mais triviais e os hinos mais inspirados. Com respeito a nenhum poeta da literatura universal é tão urgente como no caso de Whitman a exigência crítica de Benedetto Croce de separar "poesia e non poesia". O poeta cantou salmos do Futuro.

> — "Of Life immense in passion, pulse, and power...";

e em *Passage to India* explica:

> "Singing my days,
> Singing the great achievements of the present,
> Singing the strong light works of engineers,
> Our modern wonders..."

Whitman canta as maravilhas do corpo e da alma. Também canta os milagres da técnica industrial e do capitalismo. Democrata sim, mas não popular. Julgava-se "Poeta do Povo", mas nunca foi lido nem querido pelo povo, que não gosta do verso livre e da "melodia permanente", e da mesma maneira enganaram-se todos os seus imitadores. Seja porque o povo teima em adorar a métrica tradicional, seja por qualquer outro motivo que a sociologia da história literária terá que esclarecer, o "poeta da democracia" ficou um "poet's poet", assim como Verhaeren, Claudel, Romains e todos os inúmeros whitimanianos hispano-americanos.

"Not today is to justify me and answer what I am for...",

cantara Whitman; e, mais uma vez, profetizara bem. "I accept Reality and dare not question it"; mas a Realidade não o aceitou. O destino da obra de Whitman – nova em 1855, admirada em 1900, reconhecida em 1920 – é sintoma do grande atraso que o progresso capitalista, a industrialização rápida depois de 1865, impôs à civilização americana. Começara a "Gilded Age", a "Idade Áurea" dos pioneiros da Bolsa e dos piratas da indústria. Os próprios "brâmanes" recuaram; Boston perdeu a importância. Não se tolerava resistência à incultura da "Gilded Age", senão a resistência disfarçada do "humorismo" trivial, do *clown* ao qual até os reis permitem dizer verdades. O *clown* dos reis de carvão e aço, petróleo, estradas de ferro e trigo era Mark Twain.

Mark Twain[2502], cujos contos e conferências fizeram rir os dois hemisférios, não cessou, desde então, de subir, até hoje ser celebrado como um clássico da literatura americana. Os "brâmanes" da "genteel tradition" assustaram-se em face do humorismo vulgar e barulhento dessa "literatura em mangas de camisa", desse bárbaro do vale Mississippi, ignorando de todo a boa tradição inglesa, escrevendo em gíria. Mark Twain não era, porém, inculto, mas autodidata; as experiências que colheu numa vida de tipógrafo, piloto, mineiro, repórter, jornalista serviram-lhe melhor para os seus fins de improvisador inesgotável do que as leituras literárias que desprezava intimamente. Não sabia bem a diferença entre um museu italiano e um *show* ambulante de curiosidades. Da herança europeia, Mark Twain estava independente de uma maneira quase escandalosa. Daí a mistura de ingenuidade e sentimento de superioridade que o tornou capaz de criticar sem qualquer preconceito de civilizado as coisas do velho Continente. Riu-se de todo o mundo; e os americanos continuavam a rir quando a ingenuidade esperta de Mark Twain se lançou igualmente contra as falsidades da vida americana. Mark Twain veio do Mississippi, quer dizer, de uma região na qual a industrialização e comercialização então ainda não avançaram. Ali ainda era a "fronteira" da civilização, região de pioneiros na qual Mark Twain fez passar divertidos romances picarescos. Era capaz de dar voz literária, por assim dizer, às resistências populares contra a "gente culta". Escreveu mesmo na

gíria dos populares, no *slang* – e eis o ponto em que a sua importância ultrapassa os limites do humorismo vulgar.

Mark Twain era o primeiro escritor americano que não quis obedecer às normas do inglês literário. A sua façanha linguística de empregar o *slang* em todos os gêneros da expressão escrita foi de importância tão grande para toda a literatura americana posterior como a conquista da língua popular russa por Leskov. Assim como este descobriu os comerciantes meio asiáticos e sectários místicos nas cidades e aldeias da região do Volga, assim Mark Twain descobriu os ladrões e pícaros e os metodistas, batistas e adventistas nas cidades e aldeias da região do Mississippi. Críticos modernos chegam a chamá-lo de "Homero do Mississippi" e "bardo da vida americana". De Mark Twain data a independência literária dos Estados Unidos; e neste sentido também se interpretam suas sátiras antieuropeias como *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. São porém antes sátiras contra a imitação de costumes aristocráticos, europeus, pelos *nouveau-riches* americanos; Mark Twain é o anti-Henry James. Estava, em sentido oposto ao grande romancista, independente do espírito do "Gilded Age"; e lembra-se que ele mesmo criara esta expressão, escrevendo, em colaboração com Charles Dudley Warner, o romance *The Gilded Age*, já em 1873, quando a época mal começara. Lembrando-se desse fato meio esquecido, a crítica descobriu a amargura na obra de Mark Twain. *The Man That Corrupted Hadleyburg* reconheceu-se como grande sátira anticorrupcionista e anticapitalista. Os críticos acompanharam-lhe a evolução até um pessimismo quase swiftiano; com efeito, Mark Twain fora leitor assíduo de Shopenhauer. Na *Autobiography*, só postumamente publicada, revelou-se um Mark Twain diferente, vítima quase piscopatológica do puritanismo e da "Gilded Age", ateu impenitente e inimigo de todos os tabus puritanos e capitalistas. Mark Twain foi, sem dúvida, um gênio literário *sui generis*. Era um *self-made man*, um "rei do humorismo" assim como eram "reis" os do carvão, do petróleo e do trigo daquela época. E não era ele "rei" só do humorismo popular: criou a grande reportagem, o livro de viagens e outros gêneros, menores, típicos da literatura jornalística nos Estados Unidos. O grande inimigo da "Gilded Age" era mesmo um homem da "Gilded Age". Seu pessimismo profundo só se atenuou por momentos: quando criou o personagem

de Huckleberry Finn, em que o "american dream" se salva na pessoa de um vagabundo.

O peso do impacto da evolução econômica, naquela época, explica bastante a timidez e as frustrações das tentativas de resistência; a derrota dos indivíduos não diz nada a respeito dos valores reais que deixaram. Deste modo, não há razão por que não apreciar, embora sem exagero, o grande talento de Lanier[2503], admitindo-se que a sua influência sobre o futuro foi mínima. Lanier, como poeta em metros tradicionais, conhecedor e crítico admirável da poesia inglesa, parece-se com os poetas da "genteel tradition", de Boston. Até cantando paisagens e gente americanas continua poeta inglês ou novo-inglês, algo mais romântico, mais pré-rafaelita do que os bostonianos. Era um músico da língua; cultivou mesmo a música; mas isso não é novo-inglês. Com efeito, Lanier veio de outra região: é, depois da guerra civil, a primeira voz do Sul vencido. Daí o seu romantismo, e daí a resistência contra o espírito mercantil, aproximando-se Lanier de um "socialismo estético" à maneira de Ruskin e Morris. Mas só era um "poet's poet", no sentido menor da expressão.

Além do Sul, a outra região sacrificada era o Oeste agrário, invadido pelos industrializadores e especuladores, enquanto puritanismo e sectarismo, dominando despoticamente os costumes das pequenas cidades e aldeias, quebraram a vitalidade dos antigos pioneiros. A literatura da "genteel tradition" ignorava solenemente este "Interior". Mas lá havia gente, vivendo no maior isolamento intelectual e informada, no entanto, das coisas lá fora, no mundo. Quando Eggleston[2504] publicou, em 1871, *The Hoosier Schoolmaster,* o romance parecia só um quadro menos agradável de costumes bárbaros, obra de um Mark Twain mal-humorado, cronista amargurado do Estado de Indiana. Mas Eggleston acompanhou o romance com um manifesto literário, em que citou Taine e reivindicou uma arte novelística americana: o romancista devia só tratar ambientes do seu conhecimento e experiências pessoais, tratando-os realisticamente e sem deformação de verdades desagradáveis e até empregando a linguagem da região descrita. Foi um programa de naturalismo regionalista, aparecendo cedo demais; nos romances posteriores, o antipuritano Eggleston limitou-se a um problema só, a influência nefasta das seitas protestantes e das suas superstições.

Menos ligado a uma região especial e, contudo, expressão fiel do Oeste foi E. W. Howe[2505], nascido em Indiana, criado em Missouri, passando a maior parte da vida em Kansas, onde se tornou jornalista de grande influência. Mas foi necessária muita ajuda da parte dos amigos Mark Twain e Howells para conseguir a publicação e divulgação do romance *The Story of a Country Town,* que é uma obra capital da literatura americana, menos pelo valor intrínseco do que pela importância histórica. Pela primeira vez, a vida numa pequena cidade do interior dos Estados Unidos foi apresentada com toda a sinceridade crua do naturalismo europeu, menos com a objetividade que a teoria exigia. *The Story of a Country Town* é um livro revolucionário. Toda a "literatura de acusação" americana, de 1910, 1920, 1930, tem ali sua origem. Howe, porém, era um dos escritores, bastante numerosos entre os naturalistas, que colocam toda a sua experiência amarga em um livro só, emudecendo depois para sempre.

O trabalho sistemático coube a Howells[2506], também natural do Middle West, do Estado do Ohio, cujos primeiros trabalhos já foram apreciados como contribuições daquela região à literatura nacional quando ainda não se fez jus a Eggleston e Howe; porque Howells possuía cultura mais europeizada e estava em casa nos círculos grã-finos de Boston e New York. Era – e ficou sempre – amigo íntimo de Henry James; o seu primeiro sucesso, o romance *The lady of the Aroostook,* história das aventuras de amor de uma ingênua moça americana no estrangeiro, mistura de maneira muito agradável personagens do Oeste com os ambientes típicos de James. Howells é um escritor sempre agradável e nunca medíocre; em expressões urbanas, quase da "genteel tradition" sabia sugerir ao leitor americano, acostumado a ligeiras leituras de divertimento, conceitos mais sérios do que devia ser a arte literária. Como crítico prestigioso do *Harper's Maggazine* fez muita propaganda em favor do romance realista, Flaubert, Turgeniev, Tolstoi, desaprovando, porém, as brutalidades de Zola. Como americano da sua época, insistia nos fins morais da arte; e essa tendência espiritualista, acentuando-se com o tempo, não excluiu, antes implicou em crítica séria do estilo de vida dos americanos. Assim a crítica do egoísmo em *A Modern Instance,* talvez o melhor romance de Howells. A sua obra mais famosa é *The Rise of Silas Lapham,* história de um *self-made man* inescrupuloso, cuja ascensão moral começa com a perda da sua fortuna; ao mesmo tempo, é um

panorama impressionante do desprezo recíproco entre os intelectuais da velha tradição e os comerciantes novos-ricos na cidade de Boston. Howells é um fino psicólogo, um realista minucioso dos ambientes sociais, um inimigo irreconciliável da deformação peudorromântica da realidade. A isso ele chamou "naturalismo". Mas não era naturalista; assim como os "vitorianos", evitava cuidadosamente as questões sexuais; e às soluções trágicas preferia o otimismo do *happy end.* Deveu a isso sucesso entre os leitores americanos, que estavam, porém, algo equivocados: o moralismo otimista de Howells significava esperança de revoluções morais na vida americana; e essas esperanças iam longe. Howells era grande admirador de Tolstoi. *A Traveler in Altruria* apresenta a utopia de um socialismo idealista; e nos últimos anos da sua longa vida, o velho admirável tinha a coragem de aproximar-se do marxismo. Deste modo, estava mais avançado do que os revolucionários niilistas de 1920 que só sabiam zombar da "covardia moralista" de Howells. Os seus romances foram considerados mera leitura de divertimento, de trivialidade insuportável. A crítica moderna tembém é capaz de entusiasmar-se por Hovells. Mas aquela trivialidade, às vezes inegável, é resultado da descrição realista da vida americana de então, que foi mesmo trivial. Os romances de Howells talvez não sejam obras-primas, mas revelam o melhor gosto literário; e quanto à atitude ideológica, tão avançada, da parte de um homem de instintos aristocráticos, só pode ser classificada como nobre. Isso, Howells era. Enfim, aprecia-se hoje a eficiência do seu trabalho crítico: ninguém fez mais para modernizar a literatura americana do que o velho "antiquado".

A influência de Howells é um fato histórico; ia até mais longe do que ele desejava: seus discípulos tornaram-se adeptos do naturalismo de Zola. Stephen Crane[2507] foi o primeiro naturalista americano: o seu romance de estreia, *Maggie, a Girl of the Street,* fez escândalo. Depois, *The Red Badge of Courage* teve grande sucesso, porque na descrição da guerra do ponto de vista do soldado raso se adivinhou uma tendência pacifista. Mas Crane pretendeu mesmo fazer escândalo. O seu negócio era desmascarar a realidade brutal para refutar as mentiras românticas sobre o amor e o heroísmo da gente bem educada. Quis impressionar; para isso compôs os seus livros de uma abundância de observações "impressionistas" de um repórter nato, enchendo de vida tudo o que escreveu. Crane é o poeta entre os naturalistas,

dono de uma poesia intensa e violenta. Era artista. Tinha bastante consciência artística para reconhecer que o seu método impressionista não dava para grandes romances. Concentrou-se, escreveu contos, dos quais pelo menos dois, "The Blue Hotel" e "The Bride Comes to Yellow Sky", são magistrais. A morte prematura de Stephen Crane foi uma das maiores perdas da literatura americana, que, quase ao mesmo tempo, perdeu o outro jovem campeão do naturalismo, Frank Norris[2508], zolaísta ortodoxo, com o gosto do mestre pela "epopeia da vida moderna". As possibilidades não inteiramente realizadas de Norris revelaram-se antes em *Mc Teague,* romance de pequenos-burgueses detestáveis – todos os críticos reconhecem em Noris o romantismo secreto – do que nos grandes romances épicos: *The Octopus*, a luta dos lavradores californianos contra o poder monopolista das estradas de ferro; *The Pit,* as especulações gigantescas na Bolsa de trigo de Chicago. Norris não tinha tempo para continuar o ciclo projetado, talvez nem sequer o talento; a Dreiser coube a sua herança.

A morte prematura de Crane e Norris, comparada com a vida octogenária dos realistas Howe e Howells, tem algo de simbólico: aqueles chegaram antes do tempo. O mesmo pode-se afirmar com respeito a todo o naturalismo de tendência socialista. Os anos de 1880 e 1890 assistiram a uma renovação total do movimento operário europeu; só então desapareceram – menos em certos grupos franceses – os últimos resíduos do socialismo utópico-romântico; o anarquismo, ainda poderoso na Espanha e Itália, foi vencido pelos novos partidos social-democráticos. Só então a influência de Marx[2509] começou a fazer-se sentir em círculos mais amplos; sob os auspícios do marxismo fundou-se, em 1889, a Segunda Internacional, celebrando-se no dia 1 de maio de 1890 a primeira festa internacional do trabalho. Muitos entre os naturalistas acompanharam esse movimento com as mais vivas simpatias. Mas o naturalismo de filiação zolaísta não foi capaz de uma conversão. Só pouquíssimos tornaram-se socialistas militantes. Não eram proletários, e sim intelectuais pequeno-burgueses, falando a linguagem da Revolução Francesa. Não conseguiram criar um estilo naturalista-socialista; e a evolução literária posterior, cometendo grave injustiça, condenou-os ao esquecimento. Foi assim o destino de Jules Vallès[2510], o grande jornalista de *La Rue* (1867), *Le Peuple* (1869), *Le Cri du Peuple* (1871). Os nomes desses jornais dizem tudo: eis um filho do

jacobinismo de 1793, transformado em anarquista apaixonado que se julga socialista. Mas é digno de nota o fato de que esse combatente da Comuna de 1870 nunca aderiu ao partido socialista, continuando franco-atirador da esquerda. Afinal, era mais anarquista do que outra coisa; e sua obra principal, egocêntrica como um romance de Stendhal, é a autobiografia romanceada *Jacques Vingtras,* um dos grandes documentos da literatura francesa. Taine, numa famosa página das *Origines,* definiu Vallès como filho de camponeses desarraigado, escritor da província esmagada pela centralização.

Esse provincianismo será o estigma de Jules Renard[2511], cuja memória se perpetua como de um naturalista vigoroso da vida provinciana. *Bucoliques* é o título irônico de um dos seus livros. Mas, embora obedecendo ao lema horaciano "Beatus ille qui procul negotiis...", e vivendo numa aldeia, Renard não se tornou muito "beatus", no sentido de "feliz", nem, ainda menos, no sentido de "beato". Estava tão cheio de ressentimentos como Vallès, com o qual tinha em comum a extrema aversão à sociedade burguesa: *L'Écornifleur* é o documento disso, obra que, pelo ponto de vista – indignação do intelectual proletarizado – lembraria Gissing, se o estilo de Renard não fosse mais frio, mais controlado, quase parnasiano. Desse modo Renard conseguiu condensar, cristalizar as suas observações de documentação moral e psicológica, objetivas mas sempre inspiradas por um ressentimento mais ou menos oculto. Daí a implacabilidade fria de Renard, a sua ironia cruel de caricaturista; um crítico falou em "notation directe, romancée par la déformation des types". Em *Poil de Carotte* essa arte estranha, algo comparável à de Daumier, chegou a tal perfeição que se prestava para cristalização maior e para depois ser transformada em peça teatral; e é a única obra dramática de sucesso permanente que o naturalismo francês produziu. Renard realizou aquilo com que Becque sonhara; e com este tem o novelista vários pontos de contato. Assim como Becque pretendeu abolir a intriga, as complicações artificiais do enredo, enfim o próprio enredo, para representar no palco só um pedaço da vida real, assim Renard imaginava o romance como mero pedaço observado da vida, sem intervenção romântica do "eu" do autor, sem deformações arbitrárias, romanescas. Deste modo Renard aboliu o próprio romance: escreveu só novelas, depois contos, depois anotou só enredos de contos, fábulas, enfim

só a moral das fábulas, os aforismos maliciosos do seu *Journal*. Renard, grande aforista-misantropo, já foi comparado a La Rochefoucauld e outros moralistas clássicos da Literatura francesa. Com respeito a la Rochefoucauld, a comparação acerta: Renard também era revolucionário desiludido, se bem que não fosse aristocrata. Foi amigo de Jaurès, membro militante do partido socialista, se bem que militasse em círculo restrito: como *maire* de sua aldeia de Chitry-les-Mines, terra de *Poil de Carotte*, desempenhou o papel de um M. Homais rural, livre-pensador jacobino – não há nada de mais típico francês do que essa figura. Seu gênio está na malícia, no poder de caricaturista, enfim no pessimismo misantrópico que destrói tudo, até as esperanças revolucionárias. Assim como o pessimista La Rochefoucauld – os pessimistas costumam gostar do estilo clássico – Renard tinha a preocupação do "mot juste". O seu *Journal* é uma grande coleção de frases clássicas, feitas na torre de marfim de Chitry-les-Mines para destruir em segredo os representantes da literatura então "moderna" – os amigos de Renard. Nada pode haver de mais desumano do que esse estilo clássico a serviço da mesquinhez. Renard é o parnasiano do naturalismo. É o último naturalista, menos no sentido cronológico do que demonstrando que o naturalismo não era capaz de produzir um estilo próprio. Renard nunca se "converteu" de maneira alguma. A substituição do determinismo biológico pelo determinismo econômico não modificou o fatalismo da literatura naturalista.

Enfim, o próprio Zola[2512], evoluindo cada vez mais para o socialismo, fez uma tentativa quase desesperada de se libertar do fatalismo. Em *La Débâcle* alcançara o nadir do pessimismo de romântico hugoniano desiludido. No último romance da série dos *Rougon-Macquart* fez a reviravolta completa: *Le doucter Pascal* abre a perspectiva de sair do círculo vicioso da hereditariedade. Depois, os indivíduos se perderam nas massas humanas, nas "mises-en-scène" meticulosamente elaboradas de *Lourdes, Rome, Paris;* e enfim Zola mostrou, como numa fantasmagoria, os ideais utópicos do futuro socialismo da humanidade: *Fécondité, Travail, Vérité* – o romance final do ciclo dos *Quatre Evangiles, Justice*, não foi escrito. Essa última literatura de Zola não tem, nem de longe, o valor das obras precedentes. *Docteur Pascal* também já fora o romance mais fraco da série *Rougon-Macquart*. Zola não era capaz e ninguém teria sido capaz de reconciliar o

determinismo e o moralismo, a teoria e o fim da sua obra. O resultado da "conversão" de Zola foi apenas uma figura retórica, um positivismo utópico fantástico sem base na realidade. Base assim talvez houvesse para *Justice,* pois Zola passara pelas vicissitudes da *affaire Dreyfus*. Mas por isso mesmo *Justice* não foi escrito; Zola já a tinha vivido. A "Affaire" foi motor da conversão de Zola, que quase não se realizou tanto na literatura dos seus últimos anos quanto no seu gesto corajoso perante o tribunal e perante a nação.

Pela força desse gesto tornou-se Zola o "régent" literário da Terceira República que lhe concederá, depois, os funerais solenes no Panteão: Zola será, postumamente, o autor oficial da era Combes-Jaurès, das maiorias esquerdistas, das grandes greves, da agitação antimilitarista, da separação de Estado e Igreja. A memória de Zola acompanhou permanentemente o outro "Poet Laureate" da República, seu ex-inimigo Anatole France. Mas este, cujo socialismo estava em contradição com as suas atitudes de parnasiano céptico, já não era "chefe" indiscutido da literatura francesa. As "elites", para libertarem-se do pesadelo fatalista da "decadência", já tinham realizado a viravolta, iniciada com o *Disciple*: continuaram as conversões – desta vez conversões em sentido literal, ao catolicismo – de Brunetière e tantos outros. As elites francesas, liberais ou radicais no século XIX, serão católicas e reacionárias no começo do século XX. O único naturalista que se converteu foi Huymans; mas – e isso justifica a tese da inconversibilidade do naturalismo zolaísta – não foi uma conversão literária.

Huysmans[2513], parisiense de origem belga, intelectual pequeno-burguês cujo radicalismo se exprimia numa ilimitada curiosidade estética, participou do movimento naturalista pelos romances *Les soeurs* e *A vau-l'eau*, como que fazendo um experimento literário, chegando aos extremos do pessimismo cinzento, da inanidade absoluta da vida. Um caminho de evasão abriu-se nas artes plásticas – "todos os belgas são pintores natos" – no impressionismo, depois na arte mística de Gustave Moreau, nas experiências estéticas dos decadentistas; seguiram-se estudos de ocultismo, e logo depois a grave perturbação mental, que lembra muito as experiências patológicas de Strindberg: Huysmans, iniciado nos mistérios diabólicos do satanismo, da "messe noire", acreditava-se perseguindo pelos chefes poderosos de sociedades secretas de sacerdotes apóstatas, chegando a acusar, publicamente, de satanismo um inofensivo cônego de Bruges, que conhecera por acaso.

Depois do colapso completo chegou o momento em que Huysmans bateu à porta do convento dos beneditinos para entrar como oblato. Na trilogia de romances *À Rebours, Là-bas, En route,* descreveu Huymans esse caminho fantástico, e de maneira fantástica: cenas sexuais do naturalismo mais brutal, digressões eruditas sobre literatura latina da decadência, psicologia sexual da Idade Média, ocultismo antigo e moderno, trechos da maior elevação religiosa e do satanismo mais perverso e tudo isso em inimitável estilo personalíssimo. As obras da fase católica de Huysamns não pertencem, como seria possível presumir, ao estilo simbolista. As descrições da arquitetura gótica em *La Cathédrale*, a procissão dos doentes e aleijados em *Les foules de Lourdes* são trechos magistrais à maneira de Zola. Huysmans tinha sensibilidade mais fina, mais requintada do que os outros naturalistas: à curiosidade insaciável do literato parisiense juntou o talento pictório e a angústia religiosa, herança da raça flamenga. Era um artista dos nervos, sempre interessadíssimo, nunca se realizando em obra definitiva. A sua "decadência" não era a dos simbolistas, e sim a decadência do naturalismo, incapaz de "conversão" literária. *Les foules de Lourdes* são apresentadas no mesmo estilo como os decadentes doentios em *À Rebours* e os boêmios satanistas em *Là-bas*. O homem Huysmans era capaz de converter-se; o naturalista, não.

O colapso de Huysmans é um sintoma da época. Garchin, Maupassant, Amalie Skram, Obstfelder, Garborg, Hansson, Johannes Schlaf sofreram a mesma experiência. E Strindberg[2514]. O mundo das suas obras naturalistas – *Roeda Rummet, Giftas, Fadren, Froeken Julie, Plaidoyer d'un fou* – afundou-se-lhe nas névoas da alquimia e do ocultismo, do acesso de loucura paranoica em Paris; depois, a reconvalescença no sanatório de Lund, a conversão a um cristianismo livre, meio tolstoiano, meio swedenborgiano. Strindberg é o "twice-born" mais autêntico do fim do século; o homem de 1900 que, quebradas todas as tradições do passado, pretende começar "vita nuova": mais de uma vez o autor dos diários do *Bla bok* (*Livro Azul*) lembra-se de Dante que também passara pelo *Inferno*. Desde então, Strindberg acreditava na Providência divina, substituindo por ela os determinismos científicos do fatalismo desesperado. Acreditava reconhecer o dedo de Deus nas vicissitudes da História Universal e nas vicissitudes da sua própria vida. Na trilogia *Till Damaskus* (*Para Damasco*), a autobiografia

dramatizada, representou o abismo materialista da sua vida, a passagem pelo Inferno e a conversão, tudo em forma esquemática, repetindo-se as cenas do descenso em ordem inversa na ascensão. Em *Nattergallen i Wittenberg (O Rouxinol de Wittemberg)* e *Gustaf Adolf* dramatizou de maneira semelhante fases decisivas da história universal; e enfim escreveu uma grande série de peças admiráveis; tiradas da história sueca, das quais pelo menos quatro (*Folkungersaga, Gustaf Wasa, Erik XIV* e *Drottining Kristina* (*Rainha Cristina*)), merecem o apelido de shakespearianas. Na representação da grande e infeliz rainha da Suécia reparam-se, porém, como nas outras peças dessa fase, traços inconfundíveis da misioginia violenta de Strindberg, da qual nem o terceiro casamento com a atriz Harriet Bosse foi capaz de curá-lo. Também é digno de nota de que uma dessas peças, *Gustaf Adolf,* retoma o tema de *Master Olof,* que foi a primeira obra séria da mocidade de Strindberg. Como para documentar a unidade da sua obra em conjunto, também escreveu, em meio das peças históricas e fantásticas, a tragédia naturalista *Dödsdansen* **(***Dança Macabra*)*,* a mais fanática das suas denúncias da incompatibilidade absoluta entre homem e mulher. E em todas as peças, até no "mistério" *Pask* **(***Páscoa*)*,* uma das suas criações mais esperançosas e mais puras, e em *Spöksonaten (Sonata Fantástica)*, sua obra mais profunda, aparecem com abundância alusões sinistras à sua sinistra vida passada, só compreensíveis aos conhecedores da sua autobiografia. O fato de Strindberg ter escrito, depois da "conversão", essa série enorme de obras admiráveis é um verdadeiro milagre, acaso nos anais da psiquiatria. Porque a esquizofrenia é incurável; e Strindberg não foi curado. A sua fé na Providência Divina, que intervém em tudo, nas grandes crises históricas e nas coisas mais mesquinhas da vida quotidiana, foi uma máscara sutil da monomania de reconhecer em tudo um sentido secreto e funesto. A conversão de Strindberg foi só aparente. O niilismo naturalista subsistia dentro da fé. *Drömspelen* (*Peça de Sonho*), a mais naturalista das suas obras, é uma recapitulação mais concisa de *Till Damaskus*, acabando, porém, em desespero absoluto, em budismo niilista.

Drömspelen, assim como *Till Damaskus* e *Spöksonaten,* são dramas naturalistas só na aparência: apresentam personagens, motivos e linguagem da vida quotidiana, com conclusões de profundo niilismo. Mas o estilo da composição dramática é inteiramente novo. As cenas não se seguem

conforme a lógica da vida real, e sim conforme a lógica das associações no sonho; e assim como no sonho o ambiente, os objetos, toma parte nos acontecimentos; assim na nova dramaturgia de Strindberg os cenários têm funções simbólicas, chegando a intervir na ação dramática. O diálogo tem dois sentidos, o real mais outro, espiritual e oculto. Strindberg cria na imaginação dramática um novo mundo. A literatura de 1900 e 1910 não tomou conhecimento disso; não há melhor prova de que o "decadente" Strindberg não tem nada que ver com o decadentismo simbolista. O naturalismo não foi realmente convertido, tampouco como o próprio Strindberg, cujo gênio patológico antecipou evoluções posteriores: seu teatro exercerá a mais forte influência no expressionismo[2515]. O naturalismo acabou porque não era capaz de criar um novo estilo; isso será tarefa do simbolismo.

2407 E. Gosse: *Studies in the Literatures of Northern Europe.* London, 1879.
B. Kahle: *Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen.* Leipzig, 1907.
A. Bellessort: *En Scandinavie.* Paris, 1912.
H. G. Topsöe-Jensen: *Scandinavian Literature from Brandes to Our Day.* London, 1929.

2408 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2305.

2409 H. Jaeger: *Illustreret Norsk Literraturhistorie.* Vol. II/1. Oslo, 1896.

2410 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1814.

2411 Cf. "Romantismos em oposição", nota 1967.

2412 Cf. "Romantismos em oposição", nota 1968.

2413 Jonas Lie, 1833-1908.
Den Fremsynte (1870); *Tremasteren Fremtiden* (1873); *Gaa paa* (1882); *Livssklaven* (1883); *Familien paa Gilje* (1883); *Malstroem* (1884); *Kommandoerens Doettre* (1886); *Et Samliv* (1888); *Maisa Jons* (1888); *Naar sol gaar ned* (1895); *Dyre Rein* (1896); *Wulffie & Co.* (1900); *Naar Jernteppet falder* (1901).
E. Lie: *Jonas Lie´s oplevelser.* Oslo, 1908.
F. Paasche: *Jonas Lie.* Oslo, 1933.
C. O. Bergstroem: *Jonas Lie's vaeg till Gilje.* Stockholm, 1949.

2414 Alexander Kielland, 1849-1906.
Novelletter (1879); *Garman og Worse* (1880); *Nye Novelletter* (1880); *Arbeidsfolk* (1881); *Skipper Worse* (1882); *Gift* (1883); *Sne* (1886); *Professoren* (1888); *Jacob* (1891).

G. Gran: *Alexander Kielland og hans samtid.* Oslo, 1922.
F. Bull: *Omkring Alexander Kielland.* Oslo, 1949.
O. Storstein: *Kielland pa ny.* 2.ª ed. Oslo, 1950.

2415 Kristian Elster, 1841-1881.
Tora Trondal (1877); *Farlige Folk* (1881); *Solskyer* (1881).
G. Brandes: "Kristian Elster". (In: *Mennesker og Vaerker.* Kjoebenhavn, 1883.)
Hj. Cristensen: "Kristian Elster". (In: *Nordiske Kunstnere.* Oslo, 1896.)
Kr. Elster Jr.: *Fra tid til anden.* Oslo, 1920.

2416 Björnstjerne Björnson, 1832-1910. (Cf. nota 2468, e "A conversão do naturalismo", nota 1496.)
Synnöve Solbakken (1857); *Arne* (1858); *Mellem Slagene* (1858); *Halte-Hulda* (1858); *En Glad Gut* (1859); *Kong Sverre* (1861); *Sigurd Slembe* (1862); *Maria Stuart* (1864); *De Nygifte* (1865); *Digte of Sange* (1870); *Sigurd Jorsalfar* (1872); *Redaktören* (1874); *En Fallit* (1875); *Kongen* (1877); *Magnhild* (1877); *Kaptejn Mansana* (1879); *Leonarda* (1879); *Det ny System* (1879); *En Hanske* (1883); *Over Aevne, I* (1883); *Det flager i Byen og paa Havnen* (1884); *Geografi og Kjaerlighed* (1885); *Paa Guds Veje* (1889); *Nye Fortaellinger* (1894); *Over Aevne, II* (1895); *Paul Lange og Tora Parsberg* (1898); *Laboremus* (1901); *Paa Storhove* (1902); *Naar den ny Vin blombstrer* (1909).
G. Gran: *Björnstjerne Björnson.* Oslo, 1916.
C. Collin: *Björnstjerne Björnson.* 2. ª ed. 2 vols. Oslo, 1923.
J. Marstrand: *Björnstjerne Björnson.* Kjoebenhavn, 1923.
C. Gierloeff: *Björnstjerne Björnson.* Oslo, 1932.
H. Larson: *Björnstjerne Björnson. A Study in Norwegian Nationalism.* New York, 1944.

2417 T. Linge: *La conception de l'amour dans le drame de Dumas fils et d'Ibsen.* Paris, 1935.

2418 Henrik Ibsen, 1828-1906. (Cf. nota 1469.)
Catilina (1850); *Fru Inger til Ostraat* (1854); *Gildet paa Solhaug* (1855): *Haermaendene paa Helgeland* (1858); *Kjaerlighedens Komedie* (1862); *Kongsemnerne* (1863); *Brand* (1865); *Peer Gynt* (1867); *De Unges Forbund* (1869); *Kejser og Galilaeer* (1873); *Samfundets Stoetter* (1877); *Et Dukkehjem* (1879); *Gengangere* (1881); *En Folkefiende* (1882); *Vildanden* (1884); *Rosmersholm* (1886); *Fruen fra Havet* (1888); *Hedda Gabler* (1890); *Bygmester Solness* (1892); *Lille Eyolf* (1894); *John Gabriel Borkman* (1896); *Naar vi doede vaagner* (1899).
Edição por F. Bull, H. Koht, D. A. Seip, 21 vols. Oslo, 1958.
H. Jaeger: *Henrik Ibsen.* Oslo, 1888.
G. Brandes: *Henrik Ibsen.* Kjoebenhavn, 1898.
P. Schlenther: Introduções às peças "modernas" nos vols. VI-IX da edição alemã. Berlin, 1900/1902.
E. Gosse: *Hernrik Ibsen*. London, 1908.
G. Gran: *Ibsen. Liv og Verker.* Oslo, 1918.
R. Woerner: *Ibsens Leben und Schaffen.* 3.ª ed. 2 vols. Muenchen, 1923.

E. Reich: *Henrik Ibsens Dramen.* 14. ª ed. Berlin, 1925.
S. Hoest: *Ibsen.* 2.ª ed. Oslo, 1927.
H. Koht: *Henrik Ibsen, et diktarliv.* 2 vols. Oslo, 1928/1929.
A. E. Zucker: *Ibsen, the Master Builder.* New York, 1929.
P. G. La Chesnais: *"Brand", d'Ibsen.* Paris, 1930.
K. T. R. Wais: *Der Passatismus im Werke Ibsens.* Muenchen, 1935.
M. Apollonio: *Ibsen.* Milano, 1944.
U. Ellis-Fermor: *The Frontiers of Drama.* London, 1945.
B. W. Downs: *Ibsen, the Intellectual Background.* Cambridge, 1947.
M. Lamm: *Det moderna dramat.* Stockholm, 1948.
P. F. D. Tennant: *Ibsen's Dramatic Technique.* Cambridge, 1948.
P. Rubow: *Two Essays. Henrik Ibsen. The Sagas.* Kjoebenhavn, 1949.
B. W. Downs: *Six Plays of Ibsen.* Cambridge, 1950.
J. Northam: *Ibsen's Dramatic Method. A Study of the Prose Dramas.* London, 1952.

2419 J. Bab: *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Buehne seit 1870.* Leipzig, 1928.
W. Archer: *The Old Drama and The New.* New York, 1929.

2420 A. Thalasso: *Le Théâtre Libre, essai critique, historique et documentaire.* Paris, 1909.
S. M. Waxman: *Antoine and the Théâtre Libre.* New York, 1916.

2421 Paul Hervieu, 1857-1915.
Les tenailles (1895); *La loi de l'homme* (1897); *La course du flambeau* (1901).
E. Estève: *Paul Hervieu.* Paris, 1917.

2422 Eugène Brieux, 1858-1932.
La robe rouge (1900); *Les remplaçantes* (1901); *Les avariés* (1901), etc.
A. Presas: *Brieux. Portrait littéraire.* Paris, 1930.

2423 François de Curel, 1854-1928.
Le Fossiles (1892); *La Nouvelle Idole* (1895); *Le Repas du Lion* (1897); *La Fille sauvage* (1902); *Le Coup d'aile* (1906); *La Danse devant le miroir* (1914); *Terre inhumaine* (1922).
E. Pronier: *La vie et l'ouvre de François de Curel.* Paris, 1934.

2424 William Archer, 1856-1924.
The Theatrical World (1894/1898); *The Old Drama ant the New* (1923; edição americana, 1929).

2425 George Bernard Shaw, 1856-1950.
The Quintessence of Ibsenism (1891); *Dramatic Opinions and Essays* (1906); – *Widowers' Houses* (escr. 1885/1892; represent. 1893); *Plays Pleasant and Unpleasant*

(*Widower's Houses, The Philanderer, Candida, Mrs. Warren's Profession, Arms and the Man, The Man of Destiny, You Never Can Tell* (1898).
Quanto às outras obras e à bibliografia, cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2900.

2426 A. Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit.* Vol. I. 19ª ed. Leipzig, 1928.
L. Fischer: *Der Kampf um den Naturalismus.* Berna, 1930.

2427 Hermann Conradi, 1862-1890.
Lieder eines Suenders (1887); *Adam Mensch* (1889), etc.
K. Apfel: *Hermann Conradi.* Muenchen, 1922.

2428 Hermann Sudermann, 1857-1928.
Frau Sorge (1887); *Der Katzensteg* (1889); *Ehre* (1889); *Sodoms Ende* (1890); *Heimat* (1893), etc., etc.
K. Busse: *Sudermann, sein Werk und sein Wesen.* Berlin, 1927

2429 Heinr. Hart: *Literarische Erinnerungen.* Berlin, 1906.

2430 Arno Holz, 1863-1929, e Johannes Schlaf, 1862-1941.
Obras de Holz e Schlaf em colaboração: *Papa Hamlet* (1889); *Familie Selicke* (1890).
Obras de Holz: *Buch der Zeit* (1885); *Phantasus* (1899); *Dafnislieder* (1904), etc.
Obras de Schlaf: *Meister Oelze* (1892); *Fruehling* (1894); *Am toten Punkt* (1909), etc.
H. W. Fischer: *Arno Holz.* Berlin, 1924.
W. Milch: *Arno Holz, Theoretiker, Kaempfer, Dichter.* Berlin, 1933.
K. Turley: *Arno Holz.* Berlin, 1935.
L. Baete e K. Meyer-Rotermund: *Johannes Schlaf, Leben und Werk.* Weimar, 1933.

2431 Gerhart Hauptmann, 1862-1946. (Cf. nota 2470.)
Promethidenlos (1885); *Bahnwärter Thiel* (1887); *Vor Sonnenaufgang* (1889); *Das Friedensfest* (1890); *Einsame Menschen* (1891); *Kollege Crampton* (1892); *Die Weber* (1892); *Der Biberpelz* (1893); *Hanneles Himmelfahrt* (1893); *Michael Kramer* (1900); *Florian Geyer* (1895); *Die versunkene Glocke* (1896); *Fuhrmann Henschel* (1898); *Schluck und Jau* (1900); *Der arme Heinrich* (1902); *Rose Bernd* (1903); *Elga* (1905); *Und Pippa tanzt* (1906); *Die Jungfern von Bischofsberg* (1907); *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (1910); *Die Ratten* (1911); *Gabriel Schillings Flucht* (1912); *Der Ketzer von Soana* (1918); *Dorothea Angermann* (1826); *Vor Sonnenuntergang* (1932), *Iphigenie in Aulis* (1943), etc., etc.
G. Witkowski: *Hauptmanns Naturalismus und das Drama.* Hamburg, 1906.
K. Hoffmann: *Hauptmanns Symbolismus.* Berlin, 1908.
P. Schlenther: *Gerhart Hauptmann, Leben und Werke.* 3.ª ed. Berlin, 1922.
P. Fechter: *Gerhart Hauptmann.* Dresden, 1922.
G. Vollmers-Schulte: *Hauptman und die soziale Frage.* Dortmund, 1923.
H. Spiero: *Gerhart Hauptmann.* 4.ª ed. Berlin, 1925.

W. Ziegenfuss: *Gerhart Hauptmann. Dichtung und Gesellschaftsidee der Buergerlichen Humanitaet.* Berlin, 1949.
H. F. Garten: *Gerhart Hauptmann.* New Haven, 1954.

2432 Max Kretzer, 1854-1941.
Die beinden Genossen (1879); *Meister Timpe* (1888); *Die Bergpredigt* (1890); *Der Millionenbauer* (1891); *Das Gesicht Christi* (1897).
G. Keil: *Max Kretzer, a Study in German Naturalism.* New York, 1928.

2433 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2177.

2434 Richard Dehmel, 1863-1920.
Erlösungen (1891); *Aber die Liebe* (1893); *Weib und Welt* (1896); *Zwei Menschen* (1903).
J. Bab: *Richard Dehmel.* Leipzig, 1926.
H. Slochower: *Richard Dehmel, der Mensch und der Denker.* Dresden, 1928.
P. v. Hazen: *Richard Dehmel. Die dichterische Kompoisition seines lyrischen Gesamtwerkes.* Berlin, 1932.

2435 Ada Negri, 1870-1945.
Fatalità (1892); *Tempeste* (1895); *Maternità* (1906); *Esilio* (1914); *Libro di Mara* (1919); *Stella Mattutina* (1921).
A. Frattini: *Ada Negri.* Milano, 1921.
A. Mannino: *Ada Negri nella letteratura contemporanea.* Roma, 1933.
V. Schilirò: *Itinerario spirituale di Ada Negri.* Milano, 1938.

2436 Marja Konopnicka, 1846-1910.
O Senhor Balcer no Brasil (1892/1901).
J. Dickstein-Weilezynska: *Marja Konopnicka.* Warszawa, 1927.
J. Slomcynska: *Marja Konopnicka.* Lodz, 1946.

2437 Petr Bezruč (pseudônimo de Vladimir Vasek), 1867-1958.
Canções silesianas (1909).
V. Martinek: *Petr Berzuč.* Moravska Ostrava, 1927.
J. V. Sedlak: *Petr Bezruč.* Praha, 1931.
A. Cronia: *Petr Bezruč.* Roma, 1932.

2438 Gheorghe Cosbuc, 1866-1918.
Baladas e idílios (1893); *Noi vrem pamant* (1895).
L. Santangelo: *Gheorghe Cosbuc.* Roma, 1934.

2439 Cf. “A época equilíbrio europeu”, nota 2814.

2440 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2186.

2441 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2190.

2442 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2196.

2443 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2191.

2444 Alexei Feofilaktovitch Pissemski, 1820-1881.
Mil Almas (1858); *Mar Tempestuoso* (1863); – *Destino Amargo* (1859).
S. A. Vengerov: *Pissemski.* Petersburgo, 1884.
I. I. Ivanov: *Alexei Feofilaktovitch Pissemski.* Petersburgo, 1899.
A. Moses: *Pissemsky, a provincial realist.* Cambridge, Mass., 1968.

2445 Fedor Mikhailovitch Rechetnikov, 1841-1871.
Os Podlipovos (1864).
A. Desiatov: *Biografia de Fedor Mikhailovitch Rechetnikov.* Kasan, 1897.

2446 Gleb Ivanovitch Uspenski, 1840-1902.
Os Costumes da Rua Perdida (1866); *O Poder da Terra* (1882).
I. Kubijov: *Uspenski.* Moscou, 1925.

2447 Vsevolod Mikhailovitch Garchin, 1855-1888.
Quatro Dias (1872); *Os Artistas* (1879); *A Flor Vermelha* (1883); *Nadeshda Nikolaievna* (1885).
E. Zelm: *Studien ueber Garchin.* Berlin, 1935.
M. Belaiev: *Garchin.* Moscou, 1938.

2448 Ion Caragiale, 1852-1912.
Cuconul Leonida (1879); *O scrisoarea pierduta* (1884); *Teatru* (1889); *Faclia de Paste* (1889); *Napasta* (1890); *Pacat* (1892).
G. Ibraileanu: *Scritori si curente.* Bucuresti, 1909.
B. Jordan e L. Predescu: *Tragicul destin al unui mare scriitor.* Bucuresti, 1939.

2449 Vladimir Galaktionovitch Korolenko, 1853-1921.
O Sonho de Makar (1885); *Má Companhia* (1886); *A Floresta que Murmura* (1886); *O Vagabundo* (1887); *O Músico Cego* (1888); *Contos Siberianos* (1889); *História do meu Contemporâneo* (1909/1922), etc.
E. F. Nikitina: *Vladimir Galaktionovitch Korolenko.* Moscou, 1928.
K. Haensler: *Vladimir Korolenko und sein Werk.* Koenigsberg, 1930.
G. A. Baili: *Vladimir Galaktionovitch Korolenko.* Moscou, 1949.

2450 Dmitri Narkisovitch Mamin-Sibiriak, 1852-1912.
Os Milhões de Privalov (1883); *Ouro* (1892), etc.
Edição das Obras completas, 24 vols., Petersburgo, 1951/1957.

M. Nevedomski: “Dmitri Narkisovitch Mamin”. (In: *História da literatura russa no século XIX,* edit. por D. N. Ovsianiko-Kullikovski. Vol. V. Moscou, 1911.)

2451 Alehksei Ivanovitch Kuprin, 1870-1938.
O Duelo (1905); *A Fossa* (1912), etc., etc.
Ch. Ledré: *Trois romanciers russes*. Paris, 1935.

2452 Leonid Nikolaievitch Andreiev, 1871-1919.
O Abismo (1902); *Na Névoa* (1902); *O Riso Vermelho* (1904); *Judas Iscariot* (1907); *Os Sete Enforcados* (1908); *Sachka Zegulov* (1911), etc.
V. Lvov-Rogatchevski: *Leonid Andreiev*. Moscou, 1923.
A. Kaun: *Leonid Andreiev, a Critical Study*. New York, 1924.

2453 Vikenti Veressaiev, 1867-1946.
Os Esboços do Médico (1901); *Irmãs* (1933).
S. Brzosek: *Vida e obra de Veressaiev*. Leningrad, 1930.

2454 Jevgeni Ivanovitch Zamiatin, 1884-1937.
Histórias do Distrito (1916); *Nós* (1922).
I. Deutscher: *Heretics and Renegades*. London, 1955.

2455 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2194.

2456 Lev Nikolaievitch Tolstoi, 1828-1910.
Infância (1851); *Meninice* (1854); *Sebastopol* (1855); *Mocidade* (1856); *Dois Hussardos* (1856); *Tempestade de Neve* (1856); *Luzern* (1857); *O Príncipe Nekliudov* (1857); *Três Mortes* (1858); *O Fanqueiro* (1861); *Os Cossacos* (1862); *Polikuchka* (1863); *Guerra e Paz* (1869); *Ana Karenina* (1877); *Minha Confissão* (1879); *De Que os Homens Vivem* (1881); *Contos Populares* (1881/1886); *Igreja e Estado* (1882); *Exegese Resumida dos Quatro Evangelhos* (1883); *Em Que Consiste a minha fé* (1884); *O Que Devemos Fazer?* (1885); *O Reino das Trevas* (1886); *A Morte de Ivan Ilitch* (1886); *A Sonata de Kreutzer* (1886); *Frutos da Cultura* (1889);*O Reino de Deus está dentro de Vós* (1893); *Cristianismo e Patriotismo* (1893); *O Que é a Arte?* (1897); *Ressurreição* (1899/1900); *O Cadáver Vivo* (1900); *Et Lux lucet in tenebris* (1902); *Hadji Murat* (1904); *Não Posso Calar-me* (1908), etc.
D. Merejkovski: *Tolstoi e Dostoievski.* Petersburgo, 1902.
A. Suarès: *Tolstoi vivant.* Paris, 1911.
E. Garnett: *Tolstoi.* London, 1914.
G. R. Noyes: *Tolstoi.* New York, 1918.
P. Biriukov: *Lev Nikolaievitch Tolstoi.* 3.ª ed. 4 vols. Moscou, 1923.
F. Gussev: *Lev Tolstoi.* 2 vols. Moscou, 1927.
B. Eichenbaum: *Lev Tolstoi.* 2 vols. Moscou, 1928/1930.
S. Balukati e O. Pissemskaia: *Guia pela obra de Tolstoi.* Moscou, 1928.
A. Maude: *The Life of Tolstoi.* 2.ª ed. 2 vols. London, 1931.

I. Lavrin: *Tolstoi, an Approach.* London, 1944.
D. Leon: *Tolstoi.* New York, 1944.
N. Gourfinkel: *Tolstoi sans tolstoisme.* Paris, 1945.
E. J. Simmons: *Leo Tolstoi.* Oxford, 1946.
B. Metzel: *Tolstoi.* Paris, 1950.
G. Lukacs: *Der russische Realismus in der Weltliteratur.* Berlin, 1950.
M. I. Berlin: *The Hedgehog and the Fox. An Essay on Tolstoi's View of History.* London, 1953.
J. Bayley: *Tolstoi and the Novel.* London, 1966.

2457 Ivan Alekseievitch Bunin, 1870-1953.
Novembro (1905); *A Aldeia* (1910); *Sukhodol* (1912); *O Senhor de San Francisco* (1917); *O Grito* (1921); *O Amor de Mítia* (1926); *A Vida de Arseniev* (1927); *A Árvore de Deus* (1931).
G. Struve: "The Art of Ivan Bunin". (In: *Slanovic Review,* XI, 1932/1933.)
A. Luther: "Ivan Bunin, Nobelpreistraeger". (In: *Osteuropa,* IX, 1933/1934.)
B. K. Saitzev: *Ivan Alekseievitch Bunin. Vida e Obra.* Berlin, 1934.
R. Poggioli: "L'arte di Ivan Bunin". (In: *Pietre di parogone.* Firenze, 1939.)

2458 Ivan Sergeievitch Chmeliov, 1873-1950.
O Garçon (1910); *O Copo sem Fundo* (1919); *O Sol dos Mortos* (1920); *Amor na Crimeia* (1930); *O Verão de Senhor* (1933).
N. Koulmann e J. Legras: "Chmeliov". (In: *Monde slave*, XII/3, 1933.)

2459 Boris Konstantinovitch Saitzev, 1881-1950.
O Caminho de Ouro (1925); *A Casa em Passy* (1935); *A Viagem de Gleb* (1937), etc.
G. Struve: "Boris Saitzev". (In: *Slavonic Review,* XII, 1938/1939.)

2460 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1747.

2461 Stefan Zeromski, 1864-1925.
Gente sem Pátria (1900); *Cinza* (1904); *História de um Pecado* (1906); *O rio fiel* (1913); *A luta contra o Estado* (1915/1919); *Antes da Aurora* (1925).
E. Lo Gatto: *Stefan Zeromski. Studio critico.* Firenze, 1926.
W. Jampolski: *Stefan Zeromski, líder espiritual da nação.* 2.ª ed. Lwów, 1930.
S. Zaleski: "Zeromski". (In: *Attitudes et destinées.* Paris, 1932.)
W. Borowy: *Sobre Zeromski.* Warszawa, 1960.

2462 Ivan Cankar, 1876-1918.
A Casa de Mariahilf e Outros Contos (1904); *O Criado Jernej* (1907), etc.
B. Vodusek: *Ivan Cankar.* Ljubljana, 1937.
M. Males: *Ivan Cankar.* Ljubljana, 1945.

2463 Jan Kasprowicz, 1860-1926.
Poesias (1884); *Cristo* (1891); *A um Mundo Agonizante* (1902); *Minha Canção da Noite* (1903); *O Livro dos Pobres* (1916); *O Meu Mundo* (1926).
Z. Wasilewski: *Jan Kasprowicz.* Warszawa, 1923.
St. Kolaczkowski: *Jan Kasprowicz.* Kraków, 1924.
J. Berger: *Estudos sobre Kasprowicz.* Kraków, 1948.

2464 Raul Brandão, 1869-1931.
A Farsa (1903); *Os Pobres* (1906); *Húmus* (1917); *Os Pescadores* (1923).
J. G. Simões: "Raul Brandão, Poeta". (In: *O Mistério da Poesia.* Coimbra, 1931.)

2465 Chr. Collin: *Leo Tolstoi og nutidens kulturkrise.* 3.ª ed. Oslo, 1920.

2466 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2281.

2467 Gunnar Heiberg, 1857-1929.
Tante Ulrikke (1884); *Kong Midas* (1885); *Kunstnere* (1893); *Balkonen* (1894); *Folkeraadet* (1897); *Kjaerlighed til Naesten* (1902); *Kjaerlighedens Tragedie* (1904); etc.
E. Skavlan: *Gunnar Heiberg.* Oslo, 1950.

2468 Cf. nota 2416.

2469 Cf. nota 2418.

2470 Cf. nota 2431.

2471 Tor Hedberg, 1862-1931.
Johannes Karr (1885); *Judas* (1886); *Gerhard Grim* (1897); *Johan Ulfstjerna* (1907).
H. Ahlenius: *Tor Hedberg.* Stockholm, 1935.

2472 Gustaf af Geijerstam, 1858-1909.
Erik Grane (1885); *Pastor Hallin* (1887); *Medusas huvud* (1895); *Boken om lille-bror* (1900); *Nils Tufvesson* (1902); *Broederne Moerk* (1906), etc.
F. Duesel: *Gustaf af Geijerstam.* Muenchen, 1912.
M. Johnsson: *Geijerstam. En attitalist.* Stockholm, 1934.

2473 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2315.

2474 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2316.

2475 Ola Hansson, 1860-1925.

Sensitiva Amorosa (1887); *Párias* (1890); *Skaebnenoveller* (1890); *Ung Ofegs Visor* (1892), etc.
E. Ek: *Ola Hansson.* Stockholm, 1925.

2476 Herman Bang, 1857-1912.
Haabloese Slaegter (1880); *Excentriske Noveller* (1885); *Stille Eksistenzer* (1886); *Tine* (1889); *Ludvigsbakke* (1896); *Det hvide Hus* (1898); *Mikael* (1905); *De uden Fadreland* (1906).
P. A. Rosenberg: *Hermann Bang.* Kjoebenhavn, 1912.

2477 C. Naerup: *Ilustreret Norsk Literaturhistorie. Siste Tidsrum, 1890-1904.* Oslo, 1905.

2478 Sigbjörn Obstfelder, 1866-1902.
Digte (1893); *To novelletter* (1895); *Korset* (1896); *De roede draaber* (1897); *En praests dagbog* (1903).
Chr. Claussen: *Sigbjörn Obstfelder.* Oslo, 1924.
T. Greiff: *Sigbjörn Obstfelder.* Oslo, 1945.

2479 Thomas Krag, 1868-1913.
Jon Graeft (1891); *Ensomme Mennesker* (1893); *Kobberslangen* (1895); *Ada Wilde* (1896); *Tubal* (1908); *Magius* (1909).

2480 Tryggve Andersen, 1866-1920.
I Cancelliraadens dage (1897); *Mod Kvaed* (1900); *Gamle folk* (1904); *Hjemfaerd* (1913).
H. Kinck: *Mange slags kunst.* Oslo, 1921.

2481 Arne Garborg, 1851-1924.
Bondestudentar (1883); *Mannfolk* (1886); *Tratte Maend* (1891); *Fred* (1892); *Laeraren* (1896); *Der burtkomne Faderen* (1899); *I Helheim* (1901); *Fjell-Luft* (1903); *Jesus Messias* (1906); *Heimkomin Son* (1908), etc.
E. Lie: *Arne Garborg.* Oslo, 1914.
R. Thesen: *Arne Garborg.* 3 vols. Oslo, 1933/1936.

2482 Amalie Skram, 1847-1905.
Constance Ring (1885); *Hellemyrsfolket* (*Siur Gabriel,* 1887; *To Venner,* 1888; *S. G. Myre,* 1889); *Fru Inez* (1891); *Forraadt* (1892); *Professor Hieronimus* (1895); *Paa Sct. Joergen* (1895); *Afkom* (1898); *Julehelg* (1900).
A. Tiberg: *Amalie Skram som kunstner og menneske.* Oslo, 1910.

2483 August Strindberg, 1849-1912, (Cf. nota 2514).
Master Olof (1878); *Röda Rummet* (1879); *Gillets hemlighet* (1880); *Herr Bengts hustru* (1882); *Svenska oeden och aeventyr* (1882/1891); *Giftas* (1883/1885); *Utopier i verkligheten* (1885);*Tjsenstequvinnans son* (1886/1887); *Fadren* (1887); *Hemsoeborna*

(1887); *Plaidoyer d'un fou* (1887/1888); *Fröken Julie* (1888); *Tehandala* (1889); *Creditorer* (1889); *I hafsbandet* (1890); *Himmelrikets nycklar* (1892); *Bandet* (1893); *Inferno* (1897); *Legender* (1898); *Till Damaskus* (1898/1904); *Advent* (1899); *Brott och brott* (1899); *Folkungasagan* (1899); *Gustaf Vasa* (1899); *Erik XIV* (1899); *Gustaf Adolf* (1900); *Pask* (1901); *Dödsdansen* (1901); *Midsommar* (1901); *Engelbrekt* (1901); *Carl XII* (1901); *Drömspelen* (1902); *Svanevit* (1902); *Kronbruden* (1902); *Ensam* (1903); *Historiska miniatyrer* (1903); *Drottning Kristina* (1903); *Gustaf III* (1903); *Gotiska rummen* (1904); *Svarta fanor* (1904); *Nattergallen i Wittenberg* (1904); *Spoeksonaten* (1907); *En bla bok* (1907); *Sista Riddaren* (1908); *Abu Casems tofflor* (1908); *Riksfoerestandaren* (1909); *Stora landsvsegen* (1909); *Bla bok, II* (1912), etc., etc.
H. Esswein: *Strindberg im Lichte seines Lebens und seiner Werke.* Muenchen, 1909.
K. D. Marcus: *Strindbergs Dramatik.* Stockholm, 1918.
J. Mortensen: *Fra Röda Rummet till sekelskiftet.* Stockholm, 1919.
N. Erdmann: *Strindberg.* 2 vols. Stockholm, 1920.
K. Jaspers: *Strindberg und Van Gogh.* Leipzig, 1922.
M. Lamm: *Strindberg's dramer.* 2 vols. Stockholm, 1924-1926.
B. Diebold: "Strindberg". (In: *Die Anarchie im Drama.* 3.ª ed. Frankfurt, 1925.)
A. Hedén: *Strindberg.* 2.ª ed. Stockholm, 1926.
A. Jolivet: *Le théâtre de Strindberg.* Paris, 1931.
M. Lamm: *August Strindberg.* 2 vols. Stockolm, 1940/1942.
W. A. Berendsohn: *Strindbergs problemer.* Stockholm, 1947.
G. Ollén: *Strindberg's dramatik.* Stockholm, 1948.
E. Diem: *August Strindberg.* Heidelberg, 1949.
B. M. Mortensen e B. W. Downs: *Strindberg.* London, 1949.
M. Gravier: *Strindberg et le théâtre moderne.* Lyon, 1949.
G. Brandell: *Strindberg's infernokris.* Stockholm, 1950.

2484 J. Merlant: *Le roman personnel, de Rousseau à Fromentin.* Paris, 1905.

2485 Eugène Fromentin, 1820-1876.
Un été dans le Sahara (1857); *Dominique* (1863); *Les maîtres d'autrefois* (1876).
C. Raynaud: *La genèse de Dominique.* Grenoble, 1937.
V. Giraud: *Fromentin.* Paris, 1945.

2486 Cf. "Literatura burguesa", nota 2178.

2487 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2289.

2488 Paul Bourget, 1852-1935.
Essais de psychologie contemporaine (1883/1885); *Un crime d'amour* (1886); *André Cornélis* (1887); *Mensonges* (1888); *Le disciple* (1889); *La Terre promise* (1892); *Cosmopolis* (1893); *L'étape* (1903); *Un divorce* (1904); *L'émigré* (1907); *Pages de critique et de doctrine* (1912); *Le démon du midi* (1914), etc.
A. Autin: *"Le Disciple", de Paul Bourget.* Paris, 1930.

V. Giraud: *Paul Bourget. Essai de psychologie contemporaine.* Paris, 1934.
A. Feuillerat: *Paul Bourget, histoire d'un esprit sous la Troisième République.* Paris, 1937.
W. T. Secor: *Paul Bourget and the Novel.* New York, 1948.

2489 Henry James, 1843-1916.
Roderick Hudson (1876); *The American* (1877); *The Europeans* (1878); *Daisy Miller* (1879); *Washington Square* (1881); *The Portrait of a Lady* (1881); *The Bostonians* (1886); *The Princess Casamassima* (1886); *The Aspern Papers* (1888); *The Lesson of the Master* (1892); *The Coxon Fund* (1894); *The Altar of the Dead* (1895); *The Figure in the Carpet* (1896); *The Turn of the Screw* (1898); *The Awkward Age* (1899); *The Wings of the Dove* (1902); *The Ambassadors* (1903); *The Golden Bowl* (1904), etc.
Edição pelo autor, 26 vols., New York, 1906/1917.
J. W. Beach: *The Method of Henry James.* New Haven, 1918.
S. B. Liljegren: *Americans, and Europeans, in the Works of Henry James.* Lund, 1920.
P. Edgar: *Henry James, Man and Author.* Boston, 1927.
L. Edel: *Henry James. Les années dramatiques.* Paris, 1931.
F. O. Matthiessen: *Henry James. The Major Phase.* New York, 1944.
E. Stevenson: *The Crooked Corridor. A Study of Henry James.* London, 1949.
F. R. Leavis: *The Great Tradition.* London, 1949.
O. Andreas: *Henry James and the Expanding Horizon.* Seattle, 1949.
F. W. Dupee: *Henry James.* New York, 1951.
M. Bewley: *The Complexe Fate.* London, 1952.
L. Edel: *Henry James.* Vol. I. Philadelphia, 1953.
D. Krook: *The Ordeal of Consciousness in Henry James.* Cambridge, 1962.

2490 Edith Wharton, 1862-1937.
The Greater Inclinations (1899); *Crucial Instances* (1901); *The Valley of Decision* (1902); *The Descent of Man* (1904); *The House of Mirth* (1905); *The Fruit of the Tree* (1907); *Ethan Frome* (1911); *The Custom of the Country* (1913); *The Age of Innocence* (1917); *Ghosts* (1937).
K. F. Gerould: *Edith Wharton, a Critical Study.* New York, 1922.
C. K. Brown: *Edith Wharton. Etude critique.* Paris, 1935.
Edm. Wilson: "Justice to Edith Wharton". (In: *The Wound and the Bow.* 6.ª ed. Cambridge, Mass., 1941.)
B. Nevins: *Edith Wharton. A Study of her Fiction.* Berkeley, 1943.
P. Lubbock: *Portrait of Edith Wharton.* London, 1947.

2491 Henry Adams, 1838-1918.
Democracy (1880); *History of the United States during the Administrations of Jefferson and Madison* (1889/1891); *Mont-Saint-Michel and Chartres* (1904; publ. 1913); *The Education of Henry Adams* (1906; publ. 1918).
E. Stevenson: *Henry Adams. Biography.* New York, 1955.

2492 Édouard Rod, 1857-1910.
La vie privée de Michel Tessier (1892); *Le ménage du pasteur Naudié* (1893); *L'inutile effort* (1903).
Ch. Beuchat: *Édouard Rod et le cosmopolitisme.* Paris, 1931.
C. Delhorbe: *Édouard Rod.* Paris, 1938.

2493 Édouard Estaunié, 1863-1942.
L'empreinte (1896); *La vie secrète* (1908); *L'ascension de M. Baslèvre* (1919); *L'appel de la route* (1922); *Le silence dans la campagne* (1925).
C. Cé: *Regards sur l'oeuvre d'Edourd Estaunié.* Paris, 1935.
R. C. Hok: *Édouard Estaunié. The Perplexed Positivist.* New York, 1949.

2494 Marcellus Emants, 1848-1923.
Lilith (1879); *Godenschemering* (1883); *Een nagelaten bekentenis* (1894); *Domheidsmacht* (1904).
F. Boerwinkel: *De levensbeschouwing van Marcellus Emants.* Amsterdam, 1943.

2495 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1832.

2496 Cf. "Romantismos de evasão", nota 1834.

2497 Fedor Mikhailovitch Dostoievski, 1821-1881.
Gente Pobre (1845); *O Sósia* (1846); *A Fazenda Stepantchikovo* (1859); *Recordação da Casa dos Mortos* (1861); *Humilhados e Ofendidos* (1862); *Notas do Subterraneo* (1864); *Crime e Castigo* (1866); *O Jogador* (1867); *O Idiota* (1868); *O Eterno Marido* (1871); *Os Demônios* (1871); *O Adolescente* (1875); *Diário de um Escritor* (1876/1877); *Os Irmãos Karamasov* (1880).
Edição da Editora do Estado, 13 vols., Moscou, 1926/1930.
A. L. Volynski: *O Reino dos Karamasov.* Petersburgo, 1901.
D. Merejkovski: *Tolstoi e Dostoievski.* Petersburgo, 1902.
A. L. Volynski: *Dostoievski.* Petersburgo, 1906.
J. Lavrin: *Dostoievski and his Creation.* London, 1920.
L. P. Grossman: *A Obra de Dostoievski.* Odessa, 1921.
J. Tynianov: *Dostoievski e Gogol.* Moscou, 1921.
L. P. Grossman: *Seminário sobre Dostoievski.* Moscou, 1923.
O. Kaus: *Dostoievski und sein Schicksal.* Berlin, 1923.
A. Gide: *Dostoievski.* Paris, 1923.
L. P. Grossman: *O Caminho de Dostoievski.* Leningrado, 1924.
L. P. Grossman: *A poética de Dostoievski.* Moscou, 1924.
J. M. Murry: *Fedor Dostoievski, a Critical Study.* London 1924.
V. L. Komarovitch: *Dostoievski. Problemas modernos da interpretação literária e histórica.* Leningrado, 1925.
J. Meier-Graefe: *Dostoievski, der Dichter.* Berlin, 1926.
D. Tchichevski: *Dostoievski-Studien.* Reichenberg, 1931.

L. Chestov: *Dostoievski e Nietzsche.* Berlin, 1931.
N. A. Berdiaiev: *Dostoievski. An Interpretation* (trad. do russo). New York, 1934.
E. J. Simmons: *Dostoievski. The Making of a Novelist.* Oxford, 1940. (2.ª ed., 1950.)
J. Roe: *The Breath of Corruption. An Interpretation of Dostoievski.* London, 1946.
J. A. Th. Lloyd: *Fedor Dostoievski.* New York, 1947.
V. J. Kirpotin: *Fedor Michailovitch Dostoievski.* Moscou, 1947.
R. Lauth: *Dostoievski's Philosophie.* Muenchen, 1950.
R. Curle: *Characters of Dostoievski.* London, 1950.
C. Cappello: *La conscienza morale nell'opera letteraria di Fedor Dostoievski.* Torino, 1951.
E. De Michelis: *Dostoievski.* Firenze, 1951.
R. Peace: *Dostoievski, an Examination of the Major Novels.* Cambridge, 1971.

2498 Th. Kampmann: *Dostoievski in Deutschland.* Muenster, 1931.
F. W. J. Hemmings: *The Russian Novel in France, 1884-1914.* Oxford, 1950.

2499 Frederik van Eeden, 1860-1932.
De Kleine Johannes (1887); *Ellen* (1891); *Johannes Viator* (1892); *De Broeders* (1894); *Het Lied van Schijn en Wezen* (1895, 1910, 1922); *Van de Koele Meeren des Doods* (1900); *De Idealisten* (1909); *Sirius en Siderius* (1912/1924); *De Heks van Haarlem* (1915); *Jesus' Leer* (1919); *Literatuur en Leven* (1920), etc.
L. J. M. Feber: *Frederik van Eedens's ontwikkelingsgang.* Haarlem, 1922.
G. Kalff jr: *Frederik van Eeden, Psychologie van den Tachtiger.* Groningen, 1927.
H. W. van Tricht: *Frederik van Eeden.* Amsterdam, 1934.
A. Verwy: *Het leven van Frederick van Eeden.* Amsterdam, 1939.

2500 Julia Ward Howe, 1819-1910.
Poems (1894); *Poems Old and New* (1898).
E. L. Richards, M. H. Elliott, F. H. Hall: *Julia Ward Howe.* 2 vols. Boston, 1915.

2501 Walt Whitman, 1819-1892.
Leaves of Grass (1855, 1856, 1860/1861, 1867, 1871, 1876, 1881, 1882); *Democratic Vistas* (1871).
B. De Selincourt: *Walt Whitman, a Critical Study.* London, 1914.
J. Bailey: *Walt Whitman.* London, 1926.
E. Shepherd: *Walt Whitman's Pose.* New York, 1938.
N. Arvin: *Whitman*. New York, 1958.
A. Stovall: *Whitman.* 2.ª ed. New York, 1939.
H. A. Fausset: *Walt Whitman,Poet of Democracy.* New Haven, 1942.
H. S. Canby: *Walt Whitman, an American.* Boston, 1943.
R. Chase: *Walt Whitman Reconsidered.* New York, 1954.
R. Asselineau: *L'évolution de Walt Whitman.* Paris, 1955.
G. W. Allen: *The Solitary Singer. A Critical Biography of Walt Whitman.* New York, 1955.

M. Hindus: *"Leaves of Grass". One Hundred Yars After.* Stanford, 1955.

2502 Mark Twain (pseudônimo de Samuel Langhorne Clemens), 1835-1910.
The Innocents Abroad (1869); *The Gilded Age* (com Ch. D. Warner; 1873); *Sketches New and Old* (1875); *Adventures of Tom Sawyer* (1876); *Life on the Mississippi* (1883); *Adventures of Huckleberry Finn* (1884); *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889); *The Man That Corrupted Hadleyburg* (1899) etc. – *Autobiography* (1924).
A. B. Paine: *Mark Twain, a Biography.* 3 vols. New York, 1912.
Van Wyck Brooks: *The Ordeal of Mark Twain.* New York, 1920.
B. De Voto: *Mark Twain's America.* New York, 1932.
M. M. Brashear: *Mark Twain, Son of Missouri.* Chapel Hill, 1934.
E. Wagenknecht: *Mark Twain, the Man and His Work.* New Haven, 1935.
G. C. Bellamy: *Mark Twain as a Literary Artist.* Norman, Okla, 1950.
R. Asselineau: *The Literary Reputation of Mark Twain from 1910 to 1950*. Paris, 1954.

2503 Sidney Lanier, 1824-1881.
Poems (1884).
A. H. Starke: *Sidney Lanier.* Chapel Hill, 1933.
R. Webb e C. R. Coulson: *Sidney Lanier, Poet and Prosodist.* Athens, Ga., 1941.

2504 Edward Eggleston, 1837-1902.
The Hoosier Schoolmaster (1871); *The Mystery of Metropolisville* (1873), etc.
G. C. Eggleston: *The First of the Hoosiers.* Philadelphia, 1903.
W. P. Randel: *Edward Eggleston, Author of the "Hoosier Scholl. Master".* New York, 1946.

2505 Edgar Watson Howe, 1853-1937.
The Story of a Country Town (1883).
C. Van Doren: "E. W. Howe". (In: *Many Minds.* New York, 1924.)

2506 William Dean Howells, 1837-1920.
The Lady of the Aroostook (1879); *The Undiscovered Country* (1880); *A Modern Instance* (1881); *The Rise of Silas Lapham* (1884); *Indian Summer* (1886); *Annie Kilburn* (1888); *A Hazard of New Fortunes* (1890); *The World of Chance* (1893); *A Traveler in Alturia* (1894); etc.
D. G. Cooke: *William Dean Howells, a Critical Study.* New York, 1922.
O. W. Firkins: *William Dean Howells.* Cambridge, Mass., 1924.
E. Carter: *Howells and the Age of Realism.* New York, 1954.
C. H. Cady: *William Dean Howells.* 2 vols. New York, 1959.

2507 Stephen Crane, 1871-1900.
Maggie, a Girl of the Street (1892); *The Red Badge of Courage* (1895); *The Monster and Other Stories* (1899), etc.
T. Beer: *Stephen Crane.* New York, 1923.

J. C. Bushman: *The Fiction of Stephen Crane and its Critics.* Urbana, Ill., 1944.
J. Berryman: *Stephen Crane.* London, 1951.

2508 Frank Norris, 1870-1902.
Mc Teague (1899); *The Octopus* (1901); *The Pit* (1903); *Vandoner and the Brute* (publ. 1914).
F. Walker: *Frank Norris.* New York, 1932.
E. Marchand: *Frank Norris. A Study.* Stanford, 1942.
L. Ahnebrink: *The Influences of Zola on Frank Norris.* Upsala, 1947.

2509 Cf. “O fim do romantismo”, nota 2088.

2510 Cf. “Do realismo ao naturalismo”, nota 2342.

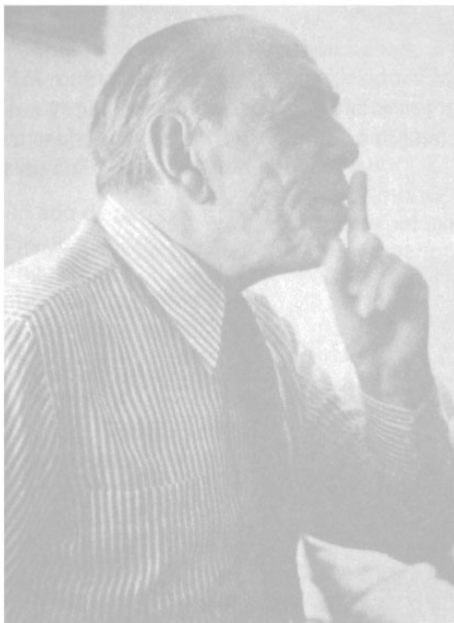
2511 Jules Renard, 1864-1910.
L’Écornifleur (1892); *Poil de Carotte* (1894); *Histoires naturelles* (1896/1904); *Le plaisir de rompre* (1897); *Bucoliques* (1898); *Poil de Carotte* (comédia) (1900); *Ragotte* (1908); *Journal* (1927).
H. Bachelin: *Jules Renard.* Paris, 1932.
L. Guichard: *L’oeuvre et l’âme de Jules Renard.* 2 vols. Paris, 1936.
P. Nardin: *La langue et le style de Jules Renard.* Paris, 1942.
A. Bisi: *La vie et l’oeuvre de Jules Renard.* Firenze, 1953.
L. Guichard: *Renard.* Paris, 1961.

2512 Cf. “Do realismo ao naturalismo”, nota 2334.

2513 Joris-Karl Huysmans, 1848-1907. (Cf. “Do realismo ao naturalismo”, nota 2387).
Les soeurs Vatard (1879); *A vau-l’eau* (1882); *À rebours* (1884); *Là-bas* (1891); *En route* (1895); *La Cathédrale* (1898); *Sainte Lydwne de Schiedam* (1901); *L’oblat* (1903); *Les foules de Lourdes* (1906).
A. Thérive: *Joris-Karl Huysmans, son oeuvre.* Paris, 1924.
H. Bachelin: *Joris-Karl Huysmans. Du naturalisme littéraire au naturalisme mystique.* Paris, 1926.
E. Seillière: *Joris-Karl Huysmans.* Paris, 1931.
G. Vanwelkenhuyzen: *Joris-Karl Huysmans et la Belgique.* Paris, 1935.
R. Baldick: *The Life of Joris-Karl Huysmans.* Oxford, 1955.

2514 Cf. nota 2483.

2515 C. E. W. A. Dahlstroem: *Strindberg’s Dramatic Expressionism.* Ann Arbor, 1929.



Otto Maria Carpeaux
YViena (Áustria), 1900 † Rio de Janeiro (Brasil), 1978

HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL

VOLUME IV

PARTE IX

“FIN DE SIÈCLE” E DEPOIS

Capítulo I

O SIMBOLISMO

NO DIA 18 de setembro de 1886 publicou o poeta Jean Moréas no *Fígaro* um manifesto, definindo da maneira seguinte a poesia nova: "Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la déscription objective, la poésie symboliste...", etc. O endereço era o do Parnasse, a carta dirigia-se ao naturalismo. Se o simbolismo fosse só uma reação à poesia parnasiana, seria uma revolução no copo d'água dos círculos literários parisienses. Como reação ao naturalismo, o simbolismo tornou-se movimento de importância universal. Assim como o naturalismo francês, o simbolismo francês conquistou dois mundos, a Europa e as Américas, conservando à literatura francesa a liderança que vinha exercendo desde os começos do realismo. Assim como o realismo-naturalismo produzira um romance novo, assim também o simbolismo produziu uma poesia nova; e a repercussão foi ainda maior: numa época que parecia só da prosa, o simbolismo criou um movimento poético duma força e extensão como poucos outros antes e nenhum outro depois.

O movimento simbolista francês[2516] não começou com aquele manifesto, que antes foi seu ponto culminante. Os simbolistas dispunham de fortes razões para considerarem Baudelaire, Rimbaud e Laforgue como os seus precursores: de um movimento que incluía os nomes de Mallarmé, Verlaine, Moréas, Henri de Régnier, Samain, Dujardin, Stuart Merrill e Vielé-Griffin, além dos belgas Maeterlink e Georges Rodenbach, e cujo crítico

"oficial" era Gourmont. Tinham motivos para se julgarem criadores de um novo mundo poético, caracterizado pela musicalidade do verso, pelo preciosismo da expressão, o sincretismo religioso, a evasão da realidade comum. Mas essas características não são muito de um mundo novo, antes de um Fim do Mundo. A "musicalidade do verso", as expressões vagas e preciosas pareciam atentados contra a suprema conquista do espírito francês, a *clarté*; com efeito, os simbolistas eram antiintelectualistas, inimigos da Razão discursiva, essa deusa do liberalismo e do radicalismo. O interesse dos simbolistas pela religião, ou, antes, por todas as formas, por mais esquisitas que fossem, da religiosidade e do misticismo, era outro atentado contra a indiferença do liberalismo em matéria religiosa e contra o ateísmo dos naturalistas. Não se tratava, com algumas exceções, de um sentimento comparável à angústia religiosa dos russos e escandinavos, mas de certo esnobismo, simpático aos aspectos pitorescos das cosmogonias e das liturgias; daí o sincretismo religioso do qual o Huysmans de *là-bas* e Strindberg, em sua última fase, forneceram outros exemplos. Em todo caso, isso era "reação", assim como o evasionismo e a ênfase sobre os aspectos aristocráticos do "l'art pour l'art". Enfim, a pretensão dos simbolistas de trazer ao mundo uma poesia nova não harmonizou bem com o sentimento de fadiga reinante entre eles, ao ponto de se proclamarem "poetas da Decadência", falando de "Fin du siècle" como se fosse o Fim do Mundo.

Esse decadentismo, que só é um aspecto parcial do movimento simbolista, foi, mais tarde, o motivo de muita aversão e hostilidade contra o simbolismo. Na França, os poetas "modernistas" de 1910 e 1920, desde Apollinaire, reconheceram no decadentismo a falta de vitalidade, a incapacidade da poesia simbolista de servir como expressão do mundo moderno. Entre os anglo-saxões, alguns críticos deram interpretação sociológica ao decadentismo, explicando o evasionismo dos simbolistas como fuga da realidade social. Daí os julgamentos severos de um David Daiches, censurando a mesma atitude "reacionária", também nos herdeiros do simbolismo, em Valéry e Proust, Yeats e T. S. Eliot. Mas esses nomes, aos quais será possível juntar os nomes de D'Annunzio e Juan Ramón Jiménez, Rilke, George, Blok e Ady, bastam para apreciar a herança que o simbolismo deixou. Não se "censura" nem se "condena" um movimento de tão grandes consequências históricas; pois o simbolismo é a base de toda a poesia moderna,

inclusive daquela que depois o hostilizou. O simbolismo não foi mera "reação" contra o naturalismo. Para provar isso, basta considerar o fato de que na França de 1880 e 1890 surgiram mais outras reações antinaturalistas, como o tradicionalismo de Brunetière e Bourget e o esteticismo de Anatole France; e a atitude desses outros antinaturalistas era de franca hostilidade contra o simbolismo.

A reação tradicionalista e espiritualista contra o naturalismo foi iniciada pela crítica violenta do católico Barbey d'Aurévilly e encontrou bases doutrinárias na erudição de Brunetière[2517]. Esse ditador da crítica veio, ele mesmo, do naturalismo, se bem que em outro sentido. Partidário do cientificismo e de um positivismo moderado, pretendia transformar a crítica e a história literária em verdadeiras ciências, aplicando o critério evolucionista de Darwin, "descobrindo" a "lei da evolução dos gêneros". O senso bem francês da ordem hierárquica das coisas e certo puritanismo inato impediram-no, porém, de aceitar a transição de Balzac para Zola. Tornou-se o crítico mais hostil ao naturalismo, opondo-lhe o "verdadeiro naturalismo" dos clássicos do século XVII. Daí o tradicionalismo literário de Brunetière; depois, seu tradicionalismo filosófico e social; enfim, a conversão ao catolicismo e a proclamação da "bancarrota da ciência". Nesse último momento, Brunetière parece encontrar-se com o antiintelectualismo dos simbolistas; mas como bom acadêmico, não gostou da poesia nova, chegando a lançar insultos contra Baudelaire, e a achar pouca coisa nos outros simbolistas. Contudo, não é conveniente confundir a crítica de Brunetière com a poligrafia de Faguet e o impressionismo leviano de Lemaître, dois outros tradicionalistas e grandes inimigos do simbolismo. Brunetière foi incapaz de compreender os contemporâneos; mas tinha conhecimento profundo do grande passado literário da França. Apenas, não podia ser guia para o futuro. Foi magro o resultado imediato da sua atividade e combatividade. Bourget[2518] continuou a defender teses parecidas; mas com nenhum dos seus romances alcançou outra vez a importância histórica do *Disciple*. Virou o romancista dos *bien-pensants* da alta sociedade. Acompanharam-no outros tantos vencedores de sucessos de livraria com lugar garantido na Académie e fora da literatura. Nem vale a pena falar dos imitadores no estrangeiro, como o espanhol Ricardo León[2519], que confundiu os privilégios da *Casta de hidalgos* com a tradição espanhola. Essa "reação" não tem nada

que ver com a poesia simbolista, da qual também Bourget sempre foi inimigo. Nem toleravam esses tradicionalistas um poeta autêntico como o elegíaco Charles Guérin[2520], porque aprendera nos simbolistas certas fórmulas e um gosto apurado da expressão. Esse romântico algo choroso é o último descendente de Lamartine. Guérin nunca foi "moderno".

O tradicionalismo, combatendo as fealdades antiestéticas do naturalismo, explicou-as pela separação entre a arte e a vida nos tempos modernos; procurava o remédio nas tradições do passado em que a arte e a vida se confundiram harmoniosamente no sistema dos princípios morais. O tradicionalismo quis ter fé nesse princípio; mas a sua fé não era muito firme. Charles Guérin, mesmo na fase católica, não conseguiu esconder as dúvidas; o próprio Brunetière, darwinista convertido ao catolicismo, defendeu as suas novas convicções religiosas com argumentos do pragmatismo que, no ano seguinte ao da sua morte, foram condenados pelo Vaticano como teses do "modernismo" teológico. O tradicionalismo não era capaz de extirpar em si mesmo a mentalidade da época, o naturalismo científico.

Os esteticistas, por sua vez, encontrando-se na mesma situação, mas sem dispor dos "antepassados católicos" dos quais Charles Guérin falara, não se preocupavam com a salvação da sociedade pela propaganda dos "bons princípios". Consideravam os tempos modernos como irremediavelmente decadentes; e pretendiam evadir-se para outras épocas, menos cinzentas, mais artísticas. Mas não se iludiam, como os românticos, quanto à harmonia perfeita entre a arte e a religião no passado. Detestavam tanto o "obscurantismo" medieval, precursor do clericalismo moderno, como o poderia detestar qualquer radical da esquerda. Mas acreditavam na possibilidade de aceitar a arte das catedrais sem aceitar a fé que as tinha construído, assim como se interessavam vivamente pela arte indiana ou chinesa sem exigir a profissão de fé bramânica ou confuciana. Não acreditavam em religião nenhuma, senão a da arte, "última deusa da humanidade". Apreciavam o "l'art pour l'art". Não pretendiam, como os tradicionalistas, educar a nação; e à arte proibiram os efeitos persuasivos da eloquência. Tudo isso – decadentismo, evasionismo, "l'art pour l'art", antirretórica – também são traços do simbolismo. Mas o objetivo é diverso: é de ordem moral, ou antes, de ordem imoral. Os esteticistas exigiram a irresponsabilidade moral

da arte, para fugir às responsabilidades sociais. Assim os esteticistas pretendem quebrar o poder do determinismo social, do qual o naturalismo é a expressão. A arte é, para os esteticistas, a atmosfera do relativismo ético; e para alcançar essa esfera servem-se de mais outros instrumentos, afins ou fora das atividades artísticas de escrever, pintar e fazer música: colecionar objetos de arte, bibliofilia, dandismo, prazeres da cozinha e outros prazeres, sejam legítimos ou até proibidos pelo Código Penal. A fé na arte não é o elemento essencial do esteticismo; antes, essa fé exclusiva na arte é a última consequência da indiferença moral ou até do imoralismo consciente dos esteticistas. Isso, evidentemente, não tem nada que ver com a tentativa dos simbolistas de renovar a poesia. Com efeito, Walter Pater não é responsável pelo fato de que alguns simbolistas ingleses, depois da sua morte, se referirem a ele; o seu discípulo legítimo é Oscar Wilde; mas este não foi simbolista. E Anatole France, após ter hostilizado o simbolismo, saiu da torre de marfim, tornando-se socialista. Os esteticistas são aliados natos de todos os movimentos que prometem enfraquecer ou quebrar o domínio do absolutismo ético. Não são simbolistas; são *dandys* ou radicais. Não renegam o parentesco com o Parnasse do *dandy* Gautier e do ateu Leconte de Lisle.

O maior dos esteticistas, talvez o único que ficará, é o inglês Walter Pater[2521], porque encarna um tipo humano permanente. Compararam o "fellow" no seu gabinete de trabalho no Brasenose College da Universidade de Oxford a um monge medieval na sua cela, iluminando com devoção ingênua os pergaminhos preciosos de um livro sagrado. As comparações sempre claudicam; e esta mais do que qualquer outra. Pater era tudo, menos ingênuo; mas da fé de um monge medieval guardava realmente o ardor, se bem que não o objeto. "The strongest part of our religion today is its unconscious poetry", dissera Matthew Arnold; Pater inverteu a frase, dizendo da poesia a sua religião. Sabia que isso era a última das possibilidades de crer; mas pouco o incomodava o fato de viver num mundo que julgava decadente, porque a arte lhe garantia visivelmente a existência permanente das ideias – e só isso importava ao platônico de Oxford, que dedicava um livro a *Plato and Platonism*. Frustraram-se-lhe as tentativas de se reaproximar do cristianismo – o romance *Marius the Epicurean* dá testemunho disso; na arte encontrou as verdades religiosas que em outros séculos a experiência mística lhe teria revelado. Não podia atribuir essas revelações, as únicas

que dariam valor à vida humana, às forças supranaturais, e sim ao próprio espírito humano: a arte é a expressão da personalidade, do indivíduo consciente que vê as ideias eternas, enquanto os outros dormem. Esse conceito da arte é tradução moderna da *anamnese*, de Platão. Por outro lado, a imagem do indivíduo vivo entre os que dormem, é de Heráclito. Mas Platão, com sua fé na eternidade das ideias, e Heráclito, com sua fé no fluxo permanente e irreversível das coisas, são incompatíveis. Significa isso que Pater acompanhou o platonismo só até certo ponto; pois a identificação platônica dos supremos valores estéticos com os supremos valores éticos não era compatível com a sua fome de sensações sempre novas. "To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is sucess in life", dizia Pater no posfácio de *The Renaissance*, concluindo: "Art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and for those moments sake." É uma teoria do extremo aproveitamento das sensações artísticas, sem considerações de limites morais. A religião desse estranho monge de Oxford é um epicureísmo estético; é hedonística. Evidentemente, o hedonismo de Pater não tem nada de materialismo, não tem mesmo quase nada de material. É o hedonismo de um *scholar* inglês que vive entre livros e em livros. Mas as páginas se revivificam nas mãos desse leitor como nas de um necromante, evocando os espíritos do passado. Às vezes, o professor até se sente capaz de criar ou recriar personagens do passado: assim, nos *Imaginary Portraits*, cria as vidas imaginárias de um pintor da época de Watteau, de um organista medieval, de um herói naval holandês, de um príncipe alemão do século XVIII. Outra vez, Pater dá nova vida a personagens poéticos esquecidos ou mal conhecidos, como Aucassin e Nicolette, os amantes românticos do século XII, mais vivos pela imaginação criadora do poeta desconhecido do que todos os amantes reais. Ou então, a figuras históricas: Pico della Mirandola, o polígrafo angustiado; Botticelli, o preferido dos pré-rafaelitas; Miguel Ângelo, poeta herético; à Gioconda de Leonardo, revelando segredos abismais do sexo; Du Bellay, antecipando o "naturalismo" de Rousseau; e Winckelmann, o esteticista imoralista. Pater deu ao volume desses ensaios de evocação o título: *Studies in the History of The Renaissance*. É claro que "Renaissance" tem para ele sentido diferente da acepção comum. Não significa "renascimento da Antiguidade", senão naquele sentido em que o seu

contemporâneo Morris contou lendas gregas em estilo de menestréis medievais. “Renaissance”, para Pater, é “modernismo” anticristão, imoralista e amoralista. A obra de Pater é um grande protesto contra a estética moralizante de Ruskin, mas também contra a tentativa de Arnold de educar a nação. Pater não acredita nisso: a arte não é nem será nunca de todos nem dos muitos. Só poucos têm o direito de vivê-la plenamente, embora sob a condição de renunciar aos outros prazeres da vida. Eis o imperativo moral do monge Pater; eis seu relativo espiritualismo que manifestou em *Marius the Epicurean*. Por isso suprimiu em edições posteriores aquele posfácio de *Renaissance*, para excluir o equívoco de um imoralismo. Mas, afinal, restabeleceu a página perigosa; não se sentiu responsável pela interpretação dela por Oscar Wilde.

Pater é mais do que um grande estilista; é um poeta, nascido da harmonia entre seu “caso” de inadaptado à vida e sua nobre natureza artística. O “caso” sem a nobreza, eis Oscar Wilde. É comum a explicação do “caso” Wilde como consequência funesta dos perigosos princípios teóricos de Pater; outros, porém, chamam a atenção para a co-influência das lições de Matthew Arnold[2522], para o qual a arte já era a última religião; pois nesse caso o artista tem o direito e o dever de transformar em obra de arte sua própria vida.

Wilde[2523] colocou, conforme sua própria confissão, “seu talento nas suas obras e seu gênio na sua vida”. Por isso, a maior parte das suas obras são “period pieces”, cheias de *esprit* ou, melhor, de *wit*; mas apenas significativas como expressões do espírito da sua sociedade e da sua época; só tem importância histórica. Sua vida, foi obra de gênio; e ao gênio a sociedade sempre faz pagar caro a singularidade da sua natureza.

Wilde só foi tolerado na alta sociedade inglesa como espécie de bobo da corte, divertindo os nobres lordes e ladies com paradoxos subversivos, sobretudo quando insertos em comédias hábeis à maneira de Sardou; e essas comédias, por sua vez, renderam ao autor o dinheiro para pagar os alfaiates e mais outras despesas, menos confessáveis. Quando Wilde, em *The Importance of Being Earnest*, revelou com ingenuidade quase grandiosa a sua natureza de *blaguer*, não o compreenderam. Quando, em *The Picture of Dorian Gray*, revelou o lado noturno da sua existência, compreenderam, mas sem acreditar. E quando o escândalo do processo contra o pederasta os

obrigou a acreditar, então rejeitaram tudo de Wilde, menos *De Profundis*, essa efusão de sentimentalismo duvidoso. À glória imensamente exagerada de Wilde seguiu-se um declínio tão forte que já parecia esquecimento. Mas depois, o mundo deu mais uma volta. E Wilde também voltou: não só no estrangeiro, onde sempre guardara admiradores, mas também e sobretudo na Inglaterra. Hoje em dia, já é possível proceder a uma revisão dos valores. Wilde não foi grande dramaturgo, apenas um *playwright* muito hábil; não foi grande poeta, mas espírito muito poético. Esta última qualidade revela-se nos seus graciosos contos de fadas e, sobretudo, na crítica literária, no volume *Intentions*; raramente se falou melhor – e em prosa melhor – da autonomia da arte em face da realidade. Como poeta propriamente dito, Wilde superou só ocasionalmente o epigonismo da "excellent scholar's poetry"; mas "The Harlot's House" é um poema sugestivo e comovente; e *The Ballad of Reading Gaol* nunca poderá faltar numa antologia da poesia inglesa. As comédias talvez não cheguem a constar permanentemente do repértório; e *Salomé* sobreviverá só pela música de Richard Strauss. Mas *The Picture of Dorian Gray* é um bom romance, embora não dentro da tradição novelística inglesa. Pensando bem: fica bastante coisa.

Como se explica essa revalorização? Talvez por que na Inglaterra hoje já não subsistem os preconceitos rancorosos contra o infeliz? Mas assim só se explica a atitude mais humana em relação ao autor, e não a valorização mais positiva da sua obra, tão remota, afinal de contas, do gosto literário da nossa época. Na verdade, o esteticismo de Wilde devia fatalmente cair em desprezo e esquecimento durante uma época que preconizava os fins sociais da arte; seu ensaio "The Soul of Man under Socialism" não foi levado a sério. Mas a obra de Wilde apresenta problemas atuais e inelutáveis. Aquela teoria dos fins sociais da arte chegou a ameaçar a própria existência da arte e do artista. Wilde voltou a ser nosso companheiro na luta pela autonomia espiritual do indivíduo; e, nesse sentido, muitas linhas suas continuam atuais e preciosas.

Já é diferente a questão se Wilde escolheu, naquela luta, as armas mais eficientes. Seu crime não foi a perversão sexual que levou o infeliz para a casa dos trabalhos forçados, mas a ostentação dessa perversão e do dandismo imoralístico: Wilde forneceu à sociedade inglesa argumentos para hostilizar a arte e os artistas, como se fossem uma escola de

imoralidade. Exatamente por isso não têm a mesma importância histórico-crítica os sub-Wildes do continente europeu, onde não havia aquela hostilidade antiartística. Na França, ninguém combateu assim um personagem parecido como Pierre Louys[2524], cuja obra interessa principalmente como variante grecizante do esteticismo; algumas poesias suas sobreviverão pela música de Debussy. Foi mais sério o quase esquecido Marcel Schwob[2525], estilista nobre e alma inquieta, admirador apaixonado do teatro elisabetano e bom conhecedor de Villon. O autor das *Vies imaginaires* é o “missing link” intercontinental entre Walter Pater e Anatole France.

Anatole France[2526], se fosse *scholar*, seria o Pater francês: muito mais espirituoso, assim como um “homme de lettres” parisiense é mais espirituoso do que um “fellow” de Oxford; mas menos nobre. France era um pequeno-burguês de Paris, quer dizer, distante do ambiente vitoriano em que um professor de Universidade ou um jornalista e dramaturgo como Wilde nunca pôde conquistar a igualdade com qualquer lorde bem-nascido; ao francês estava aberto, na Terceira República, o caminho para cima, através de uma carreira que os ingleses não admitiram como profissão útil e oficial: a literatura. A França de 1880, na qual Anatole France estreou, era a de Gambetta, dos princípios de 1789 restabelecidos. France é cidadão de uma democracia (não, como Pater, súdito de uma aristocracia); tinha liberdade de escolher, à vontade, costume, barba e profissão. Escolheu diversos costumes históricos, a barbicha de um marquês do Rococó e a profissão de céptico. Era um parnasiano. Foi Anatole France quem, editando em 1876 o terceiro volume do *Parnasse contemporain*, excluiu Verlaine como pouco “decente” e Mallarmé como pouco “claro”. Sendo parnasiano, Anatole France preocupava-se mais com a forma do que com as ideias. Era pensador de segunda mão, escrevendo uma prosa das mais “claras”, mais “mediterrâneas”: as ideias de Leconte de Lisle no estilo de Renan, e as ideias de Renan num estilo quase como de Renan. Assim se explica a aversão do céptico France às atitudes pseudorreligiosas e à linguagem sugestivo-musical dos simbolistas, que hostilizou, enquanto não zombou deles, concedendo só ao pobre Verlaine o benefício da sua “ironie et pitié”. Deste modo, France não tinha relações com o simbolismo. Mas os simbolistas podiam gostar da sua prosa evocativa, porque apresentou um calidoscópio de imagens da Grécia, do Oriente antigo, de todos os séculos da história

francesa, de tudo, enfim, de que a poesia simbolista, evadindo-se do mundo das responsabilidades sociais, precisava como refúgio. O evasionismo é o elemento comum da poesia simbolista e do esteticismo de France; pelo menos, do France da "primeira fase".

As obras de Anatole France apresentam aquele colorido mundo histórico assim como um homem muito viajado conta de coisas esquisitas e interessantes que viu em outras terras. As experiências de France eram de viagens pelas bibliotecas; mas era um grande *causeur*, com o supremo recurso do sorriso céptico. Assim, France sabia escrever excelentes novelas. Quando a obra ultrapassou os limites do que se pode contar em uma noite de conversa entre amigos, o resultado foi menos feliz. *La rôtisserie de la reine Pédauque* não é um romance; é uma c*auserie* prolongada, espirituosa; mas depois da leitura, que é uma delícia, não fica nada. *Le lys rouge* é um bom romance, sem superar em qualidade os melhores romances de Bougert. A maior parte das obras de France carece, por assim dizer, de peso específico; não são levianas, como afirmavam os seus inimigos, mas leves. Menos os quatro romances da *Histoire contemporaine*. Ali também, os personagens são ligeiramente caricaturados, como numa anedota maliciosa, mas a apresentação do ambiente é digna de Balzac. Ali France está dentro da realidade da Terceira República. Houvera o caso Dreyfus, a tentativa de revogar os princípios de 1789; então, o burguês parisiense, ameaçado na sua liberdade democrática de ler e escrever à vontade, se revoltou. Voltou ao jacobinismo dos seus antepassados; e como o jacobinismo francês tem a tendência de evoluir cada vez mais para a esquerda, o parnasiano tornou-se radical, socialista e, enfim, comunista. Na obra literária, essa evolução reflete-se menos do que se pensa. Até a magnífica *Affaire Crainquebille*, a obra-prima de "ironie et pitié", é menos expressão da revolta de socialista contra a opressão policial do proletário do que indignação de um burguês parisiense, de instintos anarquistas, contra qualquer opressão policial, contra a própria máquina administrativa do Estado. É, doutro lado, o protesto do parnasiano pacífico, perturbado nos seus sonhos de evasão pela realidade social. O autor do *Crime de Silvestre Bonnard* já revelara tanta "pitié" como "ironie"; e o socialista militante Anatole France não deixou de ser um leitor céptico de livros raros e curiosos. Na sua obra, em conjunto, não há nenhuma unidade.

Mais do que Pater, é France principalmente um estilista. Foi o autor mais admirado da época entre o simbolismo e o modernismo; de uma época menos dedicada à poesia. Depois, foi eclipsado e hostilizado: as censuras violentas contra o seu cepticismo irresponsável não eram justas; e a maioria dos seus inimigos de então acabou depois em dogmatismos políticos inadmissíveis. Mas a falta de poesia, é isso o que não se pode perdoar a Anatole France e o que explica a sua falta de influência na evolução da literatura francesa. O estilo de France, inimitável e já ligeramente anacrônico na época da poesia modernista, acabou com ele. Do esteticismo de France ficaria, sem o seu estilo, só um evasionismo barato.

O gênero preferido desse evasionismo menor é o romance colonial. É um fato significativo: por volta de 1890 elogiou-se como antídoto eficiente contra o naturalismo o romance de Pierre Loti[2527], cuja melancolia monótona, em face de desertos africanos e lagos japoneses, foi considerada como poesia igual à dos simbolistas. Hoje já não se lê esse Bourget colonial, talvez com exceção dos *Pêcheurs d'Islande*, que é um bom romance regionalista. Mas Loti tem sua importância histórica: criou um gênero[2528] do qual os leitores da época pós-naturalista precisavam, evidentemente, se bem que a história literária não tenha motivos para ocupar-se dos Claude Farrère, Pierre Benoît e "tuti quanti": literatos fora da literatura.

As afinidades do simbolismo com o tradicionalismo e o esteticismo eram só aparentes, produzidas pela hostilidade comum contra o naturalismo. Isso não exclui certas influências dos dois outros movimentos sobre o simbolismo, que aceitou o espiritualismo antimaterialista dos tradicionalistas e o evasionismo estilizado dos esteticistas; mas não aceitou o dogma da tradição nem o cepticismo estético. Os simbolistas não eram crentes nem descrentes; não tinham ideologia filosófica ou religiosa. Aos documentos dos naturalistas, que pretendiam provar teses, opuseram evocações, que pretendiam sugerir sensações. Mallarmé definiu essa pretensão, respondendo à *Enquête sur l'evolution littéraire*, de Jules Huret: "La contemplation des objets, l'image s'envolant de rêveries suscitées par eux, sont le chant; les Parnassiens, eux, prennent la chose entière et la montrent; par là, ils manquent de mystère... Nommer un objet. C'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve." Aí se revela a única base intelectual do

simbolismo que se pode verificar: o antiintelectualismo. Daí as suas afinidades com o romantismo, sugerindo a muitos críticos a definição do simbolismo como "neorromantismo". E com efeito, os simbolistas, inimigos mortais de Leconte de Lisle, não se afastaram tanto como parece de Victor Hugo; até a métrica simbolista, ligando os alexandrinos "détachés" a "melodias contínuas", retomou o caminho das reformas métricas de Hugo. Mas as afinidades do simbolismo com o romantismo têm limites certos.

Assim como o romantismo, o simbolismo foi uma revolta: contra o rigorismo métrico dos classicistas, respectivamente dos parnasianos; contra a tirania duma cultura formal, obsoleta. Entre os primeiros simbolistas já surgem revolucionários contra o próprio conceito "literatura", preferindo à poesia a vida poética, como Rimbaud. Mas os românticos, pelo menos os românticos franceses, pretendiam inaugurar um mundo novo, enquanto os simbolistas se sentiam representantes dum mundo em decadência. O sentimento da decadência encontra-se em quase todos os simbolistas da primeira hora: em Verlaine que declarou –

"Je suis l'Empire à la fin de la décadence..." –

mas também em Mallarmé[2529]. O sentimento da decadência, que é mais uma maneira de fugir da realidade, é fortalecido pelos muitos naturalistas-apóstatas que se associam aos simbolistas: Huysmans, Garborg, Hansson – todos eles frustrados na luta pela realidade. Essa reação psicológica é tão forte que simbolismo e decadentismo se confundem no conceito da poesia e mentalidade da "fin du siècle". É um sentimento de bancarrota coletiva. Uma civilização demite-se dos seus próprios fundamentos intelectuais para submergir no antiintelectualismo.

Isso não é próprio do romantismo francês. Mas é próprio daqueles outros romantismos que exerceram influência sobre o romantismo francês: do inglês e do alemão. Com efeito, as influências estrangeiras são muito fortes no simbolismo francês, até predominantes. O simbolismo francês está mais perto de Novalis e Keats do que de Lamartine e Hugo; o seu único precursor autêntico na França é Nerval. Mas a escolha daquelas influências

estrangeiras obedeceu a normas especiais, estabelecidas pelo "parnasiano" Baudelaire. Considerado dentro da literatura europeia, o simbolismo francês continua o romantismo anglo-germânico. Mas, considerado dentro da literatura francesa, o simbolismo francês é – por mais estranho que pareça isso – continuação imediata do parnasianismo odiado[2530]: no simbolismo de Mallarmé, Verlaine e Rimbaud continuam, embora essencialmente modificadas, as três formas principais do Parnasse: o "l'art pour l'art", a poesia intimista e a poesia pessimista-ateísta. Se as aproximações – que só têm sentido exclusivamente histórico – não fossem quase insultuosas, citar-se-iam os nomes de Leconte de Lisle e Sully Prudhomme. Mas onde fica a fronteira entre parnasianismo e simbolismo? Anatole France excluiu o parnasiano Mallarmé do terceiro volume do *Parnasse contemporaine* porque não o considerava bastante "claro". Deste mesmo ano de 1876 é o *Après-midi d'un Faune*. Aí está a fronteira entre as poesias parnasianas e as poesias simbolistas de Mallarmée, que já conhecera Poe e traduzira *The Raven*. Poe, porém, é a grande descoberta de Baudelaire; e este é o único parnasiano – enquanto pode ser chamado parnasiano – que os simbolistas admitiram; ele já não fora "claro".

Essa falta de "clareza" foi, aos olhos dos contemporâneos, o grande pecado do simbolismo: não conseguiram entender os símbolos. A posteridade antes afirmava o contrário: acredita entender também aqueles símbolos que não compreende, a pretensão dos simbolistas de terem sido mensageiros de uma poesia inteiramente nova. Opõe-se a essa pretensão a tese incontestável de que toda poesia autêntica, de todos os tempos, maneja símbolos e é, em certo sentido, simbolista. É realmente assim. Mas essa afirmação não desvaloriza a poesia simbolista de 1880; só não compreende o papel histórico do simbolismo; isto é o motivo por que justamente esse movimento, justamente essa poesia de 1880, mereceria mais do que qualquer outro o apelido de "simbolista".

Para compreender esse motivo e aquele papel histórico, basta considerar que, depois do esgotamento do romantismo, a poesia imediatamente anterior ao simbolismo tinha deixado de manejar símbolos, contentando-se com os "objetos": a poesia parnasiana. Neste sentido, a poesia parnasiana não é poesia. E, nesse mesmo sentido, foi o papel histórico do simbolismo o restabelecimento da verdadeira poesia. O nível em que os grandes

simbolistas, Mallarmé sobretudo, realizaram essa sua missão é bem definido pela comparação com a poesia de Poe, que só lhes forneceu recursos técnicos: entre Poe e Mallarmé há toda a diferença de nível entre o talento inventivo e o gênio criador. Mas a teoria estética de Poe já estava naturalizada na França: pelo gênio solitário que a adotara, o de Baudelaire[2531].

A estética de Baudelaire exercia influência profunda sobre o simbolismo[2532]. Substituiu os objetos, a "chose entière", do parnasianismo pelas correspondências misteriosas do swedenborgiano Poe.

"...L'homme y passe à travers de forêts de symboles"

leu-se no soneto "Correspondances", de Baudelaire – e a poesia simbolista pretende ser "comme de longs échos" dessas correspondências. "Quant aux phénomènes, ils ne sont que les apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales", dizia Moréas no manifesto de 18 de setembro de 1886, no *Figaro*. Em Baudelaire aprenderam os simbolistas certo idealismo filosófico ou teosófico como base da poesia autêntica. Admitia-se como poesia só aquilo que se baseava nesse idealismo, quer dizer a poesia de Novalis e Poe ao lado da música de Wagner e da teosofia de Swedenborg; não é acaso que são estas as quatro preferências de Baudelaire. Mais tarde, os simbolistas chegaram a apreciar Keats e conhecer Nietzsche, dos quais Baudelaire também teria gostado. E quase todos esses elementos já se encontraram reunidos em Villiers de L'Isle Adam.

Villiers de L'Isle Adam[2533], descendente de cruzados, orgulhoso da sua estirpe milenar, vivendo na extrema miséria da boêmia profissional, passou pela história literária francesa como personagem fantástico de um sonho. Figura anacrônica de último romântico na época do Comité des Forges e dos sindicatos socialistas, lançou contra o século da técnica a sátira de *Tribulat Bonhomet*. A admiração de Malarmé não lhe melhorou a situação. Obtiveram sucesso de livraria só os seus *Contes cruels*, que não passam de uma versão francesa da arte novelística de Poe. Essa preferência pelo poeta predileto de Baudelaire é significativa: Villiers de L'Isle Adam, católico

pitoresco e dândi decadente, é como uma mistura do Marius, de Pater, e do Des Esseintes de Huysmans, vivendo nos sonhos fantásticos de Poe; a sua obra póstuma *Axel*, tragédia do aristocrata que prefere o suicídio à traição do seu tesouro secreto, é um símbolo da atitude estética. Mas Pater, Huysmans, Poe – esses nomes não se enquadram bem no conceito de um último romântico à maneira francesa; e com efeito, Villiers não tinha nada da eloquência de Hugo nem do sentimentalismo de Lamartine, mas muito de Nerval. É o Nerval da prosa artística, o criador da prosa simbolista. Muito já se especulou sobre as origens desse seu romantismo particular; e um crítico apontou as origens célticas do aristocrata bretão, lembrando analogias no misticismo de Yeats. O fato de Yeats ter recebido influências profundas de Villiers de L'Isle Adam desvaloriza um pouco essa hipótese. Mas revela com clareza maior a grande importância histórica de *Axel*, uma das obras mais significativas da literatura francesa da "fin du siècle". É um grande símbolo, o símbolo mais denso do evasionismo. Edmund Wilson chega a apreciar *Axel* como ponto crítico da história literária moderna. Villiers de L'Isle Adam é o poeta em que o "l'art pour l'art", o intimismo e o pessimismo do Parnasse se transformam em esteticismo, evasionismo e misticismo dos simbolistas; está entre Baudelaire, Laforgue e Lautréamont, de um lado e, de outro lado, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud, ou mesmo Valéry, Yeats e Joyce. É uma das grandes testemunhas da importância histórica do simbolismo.

O simbolismo não é um movimento homogêneo. Havia vários simbolismos, quase tantos quantos eram os poetas simbolistas. Distinguem-se, porém, principalmente três correntes: a do "l'art pour l'art", que não tem nada com o esteticismo de Anatole France, mas muito com a estética de Baudelaire; a corrente de poesia intimista, de confissões pessoais e preocupações decadentistas, com inclinações ao catolicismo, mas que não tem nada com o catolicismo de Bourget, e sim muito com o pessimismo de Laforgue; e enfim uma corrente, antes rara, de poetas revoltados, sem pontos de contato com a revolta racionalista dos radicais do naturalismo, mas com a revolta antiintelectualista de Lautréamont. O Parnasse não está inteiramente esquecido: quanto ao "l'art pour l'art", lembra-se a admiração de Baudelaire por Gautier; quanto ao intimismo, alguns ainda admiram Coppée; e até os revoltados não podem odiar o cristianismo com fúria maior do

que Leconte de Lisle. Mas os novos nomes são Mallarmé, Verlaine, Rimbaud; é realmente um novo mundo de poesia.

Em torno de Mallarmé[2534] formou-se uma lenda, altamente proveitosa à multiplicidade das interpretações e à repercussão de sua poesia, mas prejudicando a compreensão. O salão da Rue de Rome, no qual o mestre recebeu os discípulos extáticos, tornou-se símbolo da famosa "torre de marfim" dos inimigos da realidade social, laboratório de experimentos poéticos inéditos e estéreis. Os contemporâneos viram em Mallarmé antes o poeta da última decadência romântica –

"La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres":

um dândi do "verbo mágico", assim como Baudelaire fora um dândi da devassidão; um poeta experimental, de extravagâncias incompreensíveis e inúteis. Gerações posteriores preferiram condenar o hermetismo de Mallarmé porque só poucos eleitos são capazes de penetrá-lo; porque Mallarmé, como se fosse parnasiano até os limites do delírio, substituiu a realidade social pela realidade imaginária da arte pura, desprezando a multidão – "Mais, hélas! Ici-bas est maître" – e fazendo da poesia uma arma da "reação", um narcótico dos intelectuais, uma evasão para "une Inde splendide et trouble". Entre esses dois extremos encontram-se os admiradores de Mallarmé, que são sempre interpretadores.

A poesia de Mallarmé não tem calor humano; parece antes exercício das capacidades poéticas a serviço de uma grande inteligência, de modo que a dificuldade do poeta só seria prova da insuficiência intelectual dos leitores. Não se esperam emoções sentimentais de um soneto como "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...", que continua até hoje, depois de inúmeros comentários, a "crux" dos interpretadores; mas afirma-se que essas poesias herméticas seriam vasos de profundos conceitos filosóficos. Extraí-los, eis o que fizeram todos os comentadores, desde Thibaudet. Esse trabalho não foi em vão, apesar de ter havido muitos erros. Teria sido exagero interpretar a identificação do "logique" e do "réel" na poesia de Mallarmé como filosofema hegeliano, exagero no sentido de atribuir a Mallarmé um

sistema filosófico. Também parece frustrada a tentativa de Roulet, de descobrir em *Un coup de dès jamais n'abolira le Hasard* um sistema do gnosticismo. Mas esses equívocos também servem para compreender melhor um evasionismo poético que não é fuga do mundo, mas antes arrogância prometeia, tentativa audaciosa de exorcizar o caos por fórmulas mágicas, criando-se, por meio da poesia, uma ordem, se bem imaginária, da qual o mundo caótico carece e precisa.

As várias interpretações de Mallarmé contribuíram para esclarecer e aprofundar certo número de conceitos estéticos em geral. Mas não se pode afirmar com sinceridade que desde então seja melhor compreendido o sentido de "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui" ou "O rêveuse, pour que je plonge". A maior parte das poesias de Mallarmé fica incompreensível; e se às vezes se decifra o sentido filosófico de um verso, então surge a dúvida de que se valia a pena atravessar tantos mistérios verbais para chegar a um resultado tão magro. Resta só uma alternativa: Mallarmé reside num sétimo céu da poesia, inacessível para nós outros; ou então, seria um poeta de segunda ordem, frustrado nas tentativas de descobrir um novo continente poético, voltando da viagem perigosa com algumas notícias indecifráveis, talvez sem importância. Um Vasco da Gama, voltando sem tesouros da Índia –

"Son chant reflété jusqu'au
Sourire du pâle Vasco."

Místico profundo ou poetastro fracassado? Os *Vers de circonstance* provam que Mallarmé era capaz de usar todas as graças do verso francês; as poesias da sua primeira fase, parnasiana, são de clareza perfeita, até claras demais, de modo que toda crítica imparcial preferirá o encanto indefinido e inconfundível dos seus sonetos herméticos, tão perfeitos, formalmente, como qualquer grande soneto de Keats. Mallarmé era bem capaz de fazer poesias compreensíveis de alta qualidade; e não existe, a seu respeito, lenda mais perigosa do que esta: ele teria intencionalmente encoberto o sentido das suas poesias. Se fez assim, não obedeceu a um dandismo ridículo, para

distinguir-se dos outros, e sim a uma imposição inelutável de usar reticências.

"Je suis hanté! L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!"

Ninguém desconhecerá a emoção angustiosa desse "Je suis hanté"; e as quatro repetições da palavra "azur" parecem realmente abrir horizontes sobre um novo continente poético. As metáforas de Mallarmé não têm sentido tão exato, tão decifrável como as de Góngora; não representam correspondências materiais, mas espirituais. A sua técnica poética é gongorista; o resultado é parnasiano como uma *arrière-pensée* oculta. Contudo, Mallarmé não é um Baudelaire; é menos inteligente e – por mais estranho que pareça – mais espontâneo. Leu todos os livros, e tem no entanto a coragem de adivinhar atrás das palavras, mil vezes pronunciadas, sentidos novos, nunca descobertos. Como bom conhecedor da poesia inglesa, notou nela certos encantos vagos que a poesia francesa ignorava; mas tem uma fé inabalável, fé dum semanticista, nas possibilidades da língua francesa. Por isso resolveu "céder l'initiative aux mots", frase que não se deve interpretar no sentido do automatismo surrealista. Não pretende sonhar, mas ver, descobrir. Não assume as atitudes órficas de um Poe, um Baudelaire, um Villiers de L'Isle Adam, nos quais admirava mais os resultados do que o método. Admitiu o sonho apenas assim como o geógrafo sai temporariamente do gabinete de trabalho para empreender uma viagem de exploração científica. "Cedeu às palavras", para depois servir-se das revelações semânticas. Não sofreu a derrota de um megalômano que pretendera dominar o mundo por meio de palavras grandiloquentes. No entanto, teve medo permanente de "déchet". Tinha lido todos os livros, e sabia que uma palavra nova, por mais insignificante que pareça, já era um triunfo. Mallarmé era modesto. Estava satisfeito com algumas pequenas poesias, dignas de serem transformadas por Debussy em música de câmara.

Mas isso seria poesia filosófica? A filosofia consiste menos nos teoremas do que nos métodos. Poesia filosófica não é versificação de

filosofemas, e sim uma determinada atitude em face do material poético, da língua. O método de Mallarmé poderia ser chamado fenomenológico.

> “Exclus-en, si tu commences,
> Le réel...”

É precisamente aquilo a que Husserl chamava “colocar entre parênteses a realidade”, para chegar às essências, às “ideias platônicas” que não se reconhecem na língua quotidiana desse mundo caótico, mas que, no entanto, estão escondidas nessas palavras tão gastas. Eliminando a “anedota”, o não essencial, Mallarmé eliminou as contingências, voltando ao sentido das palavras antes do pecado original da poesia. A eliminação de todo elemento narrativo, didático, teórico – assim como Poe a preconizara – leva ao sentido absoluto da língua, tão absoluto como o da música sinfônica sem palavras e sem programas. Eis a musicalidade que Mallarmé descobriu na língua francesa. O resultado foi uma música que não tem nada que ver com a música emocional dos italianos e alemães. A música de Mallarmé é intelectual e classicista como a língua francesa, é tão francesa como a música de Debussy. Neste sentido é Mallarmé o sucessor de Racine; a sua poesia é a música de Île-de-France. Não há possibilidade de imitá-la em língua estrangeira. Mas ao mundo inteiro deixou Mallarmé um grande ideal: o de uma poesia lírica, nitidamente separada de toda “anedota” e eloquência, das baladas, fábulas, discursos poéticos de outrora. Mallarmé talvez não esteja na mesma altura dos maiores poetas da literatura universal; mas em face da sua poesia, dois terços da poesia antes de Mallarmé desaparecem como apoéticos ou antipoéticos. Não é apenas o mestre da “poésie pure” de Valéry; foi o mestre da poesia moderna inteira, de influência incomensurável, sobretudo no hermetismo dos italianos Ungaretti e Montale, dos espanhóis, dos ingleses e de todos, enfim; é o mestre de uma nova sensibilidade poética, que é a nossa. Despede-se de nós só para dizer-nos como seu “Faune”:

"... adieu, je vais voir l'ombre que tu devins."

Mas também nos deixou o grave problema da relativa incomunicabilidade da poesia: o problema de toda poesia hermética, e enfim, de toda arte.

Verlaine[2535] não apresenta os problemas hermenêuticos de Mallarmé. Conforme a observação de um crítico moderno, Verlaine não tem "message". Em vez disso, é um poeta todo pessoal, falando só dos seus próprios sofrimentos que eram às vezes tão indecentes como os seus prazeres. É um intimista sentimental ("Il pleure dans mon coeur..."), um poeta para adolescentes que costumam antecipar mentalmente as derrotas futuras na vida:

"... Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées espérances noyés!"

Verlaine não é poeta de angústias kierkegaardianas nem de sutilidades semânticas nem de reivindicações sociais. Continua muito lido; só certa crítica lhe nega o papel histórico, a influência na evolução da poesia moderna, enfim, a "présence". É um romântico. Acontece, porém, que Verlaine, grande inimigo da eloquência hugoniana –

"Prends l'éloquence et tords-lui son cou!"

– não tem nada que ver com o romantismo francês. Laforgue, conhecendo a língua e poesia dos alemães, representa caso parecido; e Verlaine nasceu perto da fronteira alemã. O céu sobre a sua poesia não é o de Mallarmé e Debussy, mas antes o céu de Eichendorff e Shumann. É um poeta "popular", embora no sentido literário da palavra, isto é, o contrário do antipoeta popular Béranger. Aquelas críticas modernas não permitem compreender o êxito enorme de Verlaine, talvez o sucesso mais universal que jamais teve um poeta lírico (com exceção de Heine): traduzido para todas

as línguas, imitado em todas as línguas. A todas as nações que ainda possuem uma poesia popular autêntica, em primeira linha às germânicas e eslavas, Verlaine parecia a própria voz poética da natureza, falando pela primeira vez em língua francesa. Os franceses, em geral, não pensavam dessa maneira. Na França, assim como na Itália e na Espanha, imitaram-no só os decadentistas. Verlaine foi eleito "prince des poètes" no momento em que a poesia decadentista dominava. Quer dizer, a crítica francesa reconhecia na sua música verbal um artifício sutilíssimo. Admiravam essa arte sobretudo porque quem a produziu foi um mendigo, vagabundo, alcoólatra. A glória de Verlaine baseava-se, pelo menos em parte, no escândalo da sua vida: abandono da mulher recém-casada, fuga com o amante homossexual Rimbaud, atentado contra o amigo, dois anos de prisão na Bélgica, mendigo sujo, bebedor de absinto, frequentando os bordéis e hospitais. Homem patológico, todo decadente, assim foi o "prince des poètes". O fim natural das suas aventuras foi a declaração de falência espiritual: salvou-se pela conversão ao catolicismo, e os leitores e críticos católicos conservam até hoje a maior fidelidade ao autor de *Sagesse*. As blasfêmias que proferiu mesmo depois, a exploração da caridade católica pelo parasita insolente, tudo isso não diz nada contra a sinceridade de sua fé. Mas *Sagesse* não é o melhor livro de Verlaine. Com certa razão, um crítico fala de "music-hall céleste"; e outro, de "mistura incoerente de Baudelaire e madame Desbordes-Valmore". O grande livro de Verlaine, aquele em que se encontram os seus versos mais permanentes, é *Romances sans paroles*, título feliz para sugerir a música romântica. O que há de bom em *Sagesse* é aquilo que é melhor em *Romances sans paroles*: o romantismo autêntico. E aí está o motivo do desprezo dos modernistas pela poesia de Verlaine.

Vida e personalidade de Verlaine continuam a perturbar quem pretende apreciá-las. Vê-se em Verlaine um parnasiano-apóstata, um revoltado contra a falsa disciplina do Parnasse; mas, em vez de chegar à nova ordem da poesia moderna, teria abandonado toda disciplina, entregando-se à anarquia mental do romantismo. E nem chegou ao anarquismo completo de Rimbaud, porque Verlaine ficou sempre um pequeno-burguês sentimental, "falsamente popular". À impureza da sua vida corresponderia a "impureza" da sua poesia. É preciso notar que esse julgamento severo, da parte de críticos modernistas, se baseia em critérios parnasianos. É como um eco longíquo

do susto dos parnasianos que encontraram o colaborador do *Parnasse contemporain* e sonetista do volume *Poèmes saturniens* na prisão, no bordel e no hospital dos pobres. É preciso admitir que Verlaine não apostatou de todo o Parnasse. Mas sempre foi romântico à sua maneira.

"Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une longueur
Monotone..."

– esta poesia "verlainianíssima" está nos *Poèmes saturniens* parnasianos. E continua:

"Et je m'en vais
Au vent mauvais
qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte." –

versos que lembram o

"Puis ça, puis la, comme le vent varie"

de Villon. Há muita coisa que lembra a Villon, na vida e na poesia de Verlaine: a indisciplina e o crime, a conversão e a blasfêmia, a expressão toda pessoal sem eloquência, a musicalidade popular. Mais tarde, Verlaine tornou-se consciente do parentesco; e parte das suas últimas poesias é má

imitação de Villon. Mas isso não se pode afirmar com respeito às *Romances sans paroles* nem às melhores peças de *Sagesse*. Assim como Mallarmé pertence à tradição Ronsard-Chénier, levando a Valéry, assim Verlaine pertence à tradição de Villon, levando a Apollinaire, sem renegar de todo as reminiscências de Lamartine. Assim como este último, Verlaine também não tem "ideias". As suas ideias estão, como na poesia popular, nas sensações musicais; são temas como de uma sonata escrita por compositor impressionista; ou como o quarteto para cordas, de Debussy. De modo que fica só a evocação por sugestão musical: sua poesia é, assim como ele mesmo exigia, "de la musique avant toute chose". Ponto de partida e resultado são romântico-populares; só o método é simbolista. Verlaine realiza, nem sempre mas muitas vezes, o milagre de uma poesia que é popular e "pure" ao mesmo tempo.

O homem Verlaine era "decadente"; a sua poesia, não. Talvez não corresponda ela ao gosto de todos os tempos; mas a natureza humana é permanente, e em todos nós existe um pedaço da fraqueza de Verlaine.

"Cette âme qui se lamente
En cette plaine dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?"

Às vezes, darão a essa pergunta resposta negativa. Mas Verlaine é dos poetas que nunca morrem de todo, ressuscitando sempre de novo.

Rimbaud[2536], de maneira paradoxal, realizou o ideal parnasiano: não há outro poeta em que vida e poesia estejam tão rigorosamente separadas. Todos os seus versos foram escritos antes de ele chegar aos vinte anos de idade, quer dizer, antes de iniciar a vida. Depois seguiram-se os anos de vagabundagem, das aventuras comerciais na África; e durante todo esse tempo, até a morte, ele, um dos maiores poetas franceses, nunca mais escreveu um só verso. Quer dizer: a poesia de Rimbaud não tem nada que ver

com a sua vida. Desprezando esse fato, quase todas as interpretações tomam como base a vida de Rimbaud: seja o começo, a fuga do jovem poeta em companhia de Verlaine ao qual arruinou a existência; seja o fim, o regresso do moribundo para a Europa, a morte no hospital de Marseille, depois de uma conversão que não está, aliás, plenamente provada. Mas o fato único que caracteriza Rimbaud está colocado entre a sua poesia e a sua vida: não é a atividade poética de poucos anos nem o silêncio de muitos anos e sim o próprio gesto de emudecer.

Interpretando-se Rimbaud do ponto de vista de 1870, é ele o "missing-link" entre Baudelaire e os simbolistas, ou antes uma antecipação do simbolismo. O soneto conhecidíssimo *Les voyelles* é elaboração da teoria baudelairiana das "correspondences", fornecendo o primeiro exemplo de uma poesia alógico-sugestiva. As peças propriamente baudelairianas de Rimbaud – *Les effarés*, *Les pauvres à l'église*, *Les premières communios*, *Les chercheuses de poux* – estão entre as suas "primeiras poesias"; são responsáveis pela definição de Rimbaud, durante quase cinquenta anos, como pré-simbolista. O mesmo conceito aplica-se a várias poesias das *Illuminations*. Mas seria interessante comparar um poema como "Bruxelles" com as poesias belgas de Verlaine: não apenas desapareceu o último vestígio da realidade que ocasionou o poema, mas ela é substituída pela imagem de outra realidade, alheia, reflexo da alma funesta do poeta. Isso já não é simbolismo. Isto já é inexplicável, assim como o *Bâteau ivre* não pode ser definitivamente interpretado, porque não reduzível para termos lógicos. Antecipa o pós-simbolismo dos modernistas, a poesia do subconsciente. Do ponto de vista de 1870 é Rimbaud um romântico radicalíssimo, levando aos extremos o conceito de vate visionário de Hugo: "Le poète se fait voyant par un long, immense et déraisonneé dérèglement de tous les sens." Esse "voyant" é algo como um Hugo, visto através de Nerval; todos os três – Hugo, Nerval e Rimbaud – gostavam, aliás, do ocultismo. O fato novo em Rimbaud é a revolta do "satan adolescent". Uma revolta tão radical que já não tinha nada que ver com o satanismo dos românticos nem com a revolução socialista da Commune de 1871, à qual Rimbaud dedicou, aliás, mais do que uma poesia. Foi uma violentíssima crise de adolescência: uma revolta, a de Rimbaud, contra todas as formas da sociabilidade entre os homens e entre os homens e Deus. Uma revolta anarquista-ateísta: primeiro,

contra a religiosidade burguesa que o martirizara na casa materna; depois, contra toda e qualquer religião, contra Deus e a sua criação, contra a condição humana, até contra o meio mais elementar da convivência: contra a língua. Rimbaud sempre fora hermético, embora por motivos diversos dos de Mallarmé, não por dificuldades verbais, mas pela extrema condensação das metáforas e a eliminação dos "missing-links" lógicos. "J'ai seul la clef de cette parade sauvage." Rimbaud resolveu guardar esse seu mistério; e a maneira mais segura de não ficar entendido foi esta: não dizer nada. Acabou com a literatura, abandonando a poesia e desaparecendo da França e da Europa. O silêncio misterioso de Rimbaud excluiu os seus poemas de qualquer influência sobre os simbolistas, que só o apreciaram como baudelairiano extremado.

Quando a figura de Rimbaud reapareceu no horizonte, Baudelaire já não era considerado como satanista e sim como pré-simbolista. Agora, a conversão final em Marseille parecia coerente; e a nova interpretação de Rimbaud, inaugurada por Claudel, reconheceu no seu silêncio a afasia do místico em face das coisas divinas, inefáveis. Daí era só um passo para o Rimbaud ocultista e poeta do subconsciente, assim como o entendiam os surrealistas, revoltados como ele contra Deus e a sociedade. Mas, assim como o verdadeiro Rimbaud não é o pré-simbolista daquelas poesias baudelairianas, tampouco é ele o convertido de Marseille nem o surrealista de 1920. O místico passa pela "noche escura" da afasia, isso é verdade. Mas Rimbaud não passou; ficou lá. A sua conversão final, não acompanhada de nenhum verso, pode inspirar respeito ao homem Rimbaud; mas não conta para a interpretação do poeta, então já mudo havia quase vinte anos. A poesia conservada de Rimbaud só fala em revolta. Os poemas em prosa como "Après le Déluge", "Mystique", "Angoisse", "Parade" são as coisas mais terríveis que já se escreveram desde os dramaturgos elisabetanos; "Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie". Versos como –

"O saisons, ô châteaux,
Quelle âme est sans défauts?
J'ai fait la magique étude,

Du bonheur, qu'aucun n'élude." –

põem o ponto final da poesia negativa, mostrando como num raio o mundo passado e fixando-se depois na felicidade indestrutível do Nada. Aí a alegria radiante do –

"Elle est retrouvée.
Quoi? l'éternité."

Daí em diante já não existem, já não podem existir versos, poesias, literatura. "Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait", explica Gide. Depois, só existe "vida", no sentido mais "existencial", mais primitivo, até sem fala, também sem fala revolucionária. Se isto é "angelismo", como achava Claudel, então é o do homem caído que pretende pela revolta aprender a língua dos anjos que ninguém entende. O radicalismo de Rimbaud é mais radical do que o de Baudelaire e Lautréamont, que não se cansaram de protestar; para não dizer nada dos radicais que limitam o protesto à ação política e social. A vitória de Rimbaud é o fim da poesia, seria o fim da civilização humana, para dar lugar à existência desumana que ele levou na África. Uma poesia sutilíssima como prelúdio de uma vida bárbara.

Mas não é possível explicar-lhe a poesia pela vida que começou precisamente quando a poesia acabou. A poesia e a vida de Rimbaud, tão rigorosamente separadas na realidade, têm significações diferentes. O homem Rimbaud fugiu do mundo, quer dizer, da realidade social, da qual não quis participar, sem ser capaz de destruí-la. É o maior dos evasionistas e mostrou o último fim das evasões: o primitivismo em que o homem civilizado volta a encontrar-se com a natureza bárbara. O poeta Rimbaud, um dos mais geniais de quantos se guarda a memória, malogrou nos seus intuitos; prova disso é a destruição do manuscrito das *Illuminations*, o silêncio, a afasia. Quando se fala em decadência da poesia que se separa da vida, não se deve esquecer o exemplo de Rimbaud, perdendo a vida –

"Par délicatesse
J'ai perdu ma vie" –

separando-a da poesia. A derrota do poeta Rimbaud era toda pessoal. Não podia ter consequência nem repercussão. Nesse sentido, todos os que pretenderam seguir o caminho de Rimbaud estavam equivocados, inclusive e sobretudo os surrealistas. A tentativa de Etiemble de destruir "o mito em torno de Rimbaud", só pode ter esse sentido: o de barrar o caminho aos que, idolatrando-o, pretendem imitá-lo. Pois a única maneira possível de imitar Rimbaud é a seguinte: deixar, como ele, de fazer poesia. Ninguém imita essa crise de puberdade de um gênio. Produto dessa crise singular foi sua poesia, na qual há muita belíssima poesia romântica e quatro versos de solitária beleza clássica: aquele misterioso "Quatrain", único exemplo de uma poesia simbolista como expressão objetiva:

"Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain…"

Ecce Poeta; eis o Rimbaud que nunca foi imitado, nem por ele mesmo, o Rimbaud clássico.

Rimbaud não se tornou conhecido antes de 1886; e mesmo depois não tinha, durante muito tempo, repercussão considerável. O papel da revolta foi só representado pelos "fantaisistes", mais jocosos do que perigosos. Os evasionistas seguiram Mallarmé, os decadentistas seguiram Verlaine; e, apesar do susto de Brunetière e as mofas de Lemaître, a vitória do movimento simbolista estava garantida. Trata-se, como já se disse, do maior e mais intenso movimento poético que o mundo já viu, repercutindo na Holanda e na Rússia, na Espanha e na Escandinávia, na Áustria e na América Latina, fazendo de Paris, mais uma vez, a capital literária do continente euro-americano. Teatro desse movimento eram as pequenas revistas. O crítico Charles Morice, entusiasta da primeira hora, fundou em 1884 a *Lutèce*; em 1885, apareceu Éduard Dujardin com a *Revue indépendante*. 1886 foi mais um grande ano, o ano do manifesto de Jean Moréas no

Figaro, o ano de *Vogue* e do *Symboliste*, as duas revistas de Gustave Kahn, e da *Pléiade* de Saint-Pol-Roux. Todas essas revistas tinham vida efêmera, circulando só entre os boêmios do "Chat Noir" e do Café Vachette. A batalha definitiva foi travada e vencida nas páginas do *Mercure de France*, fundado em 1889 e publicado desde o 1º. de janeiro de 1890 sob a direção de Alfred Vallette, logo reconhecida como a primeira revista literária do mundo. Entre os colaboradores esteve, ao lado de Albert Samain e Ernest Raynaud, o naturalista Jules Renard. O *Mercure de Franc*e tornou-se órgão principal da "escola" simbolista pela colaboração decisiva do crítico Remy de Gourmont[2537], poeta medíocre mas prosador de primeira ordem, amigo de Huysmans, que lhe prefaciou *Le Latin Mystique*, conhecedor curiosíssimo das literaturas medievais e estrangeiras, espécie de Anatole France do simbolismo. O seu primeiro *Livre des Masques*, retratos críticos dos poetas simbolistas, conquistou o mundo. Os retratados – Maeterlinck, Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Mallarmé, Samain, Rimbaud, Laforgue, Moréas, Merrill, Saint-Pol-Roux, Verlaine e outros – também apareceram, em 1900, na primeira edição dos *Poètes d'Aujourd'hui*, de Adophe Van Bever e Paul Léautaud[2538], uma das antologias mais belas que existem. Contudo, a segunda edição de 1906 já revela certa estagnação; e a terceira, de 1929, já é uma antologia da poesia francesa moderna, apenas excluindo com teimosia alguns antissimbolistas marcados. O movimento simbolista na França esgotou-se com rapidez. Mas havia uma plêiade de bons poetas: mallarmeanos, verlainianos, "fantaisistes".

Entre os mallarmeanos do rigoroso "l'art pour l'art", o mais respeitado foi Saint-Pol-Roux[2539], que vivia na solidão dos campos, dedicado exclusivamente ao negócio de inventar metáforas engenhosas. Esse "Góngora francês" não deixou obra definitiva que lhe sobreviva, mas a coragem poética do octagenário tinha afinal algo de comovente. Sucesso não coube a nenhum dos mallarmeanos ortodoxos; mas alcançou, pelo menos um triunfo tardio, histórico, o misterioso Edouard Dujardin[2540], um dos primeiros cultores do verso livre, um dos primeiros que fizeram representar no palco uma peça simbolista. E trinta anos depois descobriu-se-lhe mais uma prioridade cronológica: no romance *Les Lauriers sont coupés*, Dujardin, já em 1888, havia empregado o "monólogo interior", o famoso recurso novelístico de Joyce. Mas naquele tempo Dujardin já viveu principalmente para

os estudos de história das religiões, assunto que o simbolismo herdara do Parnasse, cultivando-o no mesmo sentido anticristão. Disso só fez exceção o mais puro dos mallarmeanos, Milosz[2541], aristocrata lituano, católico fervoroso, decadentista, depois místico, altissimamente apreciado por um pequeno grupo de conhecedores. Parecia, enfim, como se o grupo mallarmeano tivesse desaparecido; assim como desaparecera da literatura o discípulo predileto do mestre, Paul Valéry[2542], do qual só se conheciam algumas poesias esparsas antes de ele dedicar-se aos negócios da publicidade e da engenharia. Vinte e cinco anos depois, com Valéry, o mallarmeanismo reaparecerá, iniciando-se o neossimbolismo.

Os decadentistas seguiram o caminho de Verlaine; mas não seria exato chamá-los de "verlainianos". Verlainianos autênticos havia na Itália e na Alemanha, na Suécia e na Rússia; em toda a parte, enfim, menos na França, onde os decadentistas preferiram o Verlaine parnasiano dos *Poèmes saturniens* e *Fêtes galantes*. Daí era só um passo para o decadentismo meio romântico, meio classicista de Samain[2543], que cantara

"... l'indécis, les sons, les couleurs frêles,
Et ce qui tremble...";

mas era um mestre do soneto e de todas as formas tradicionais. Samain encontra-se hoje em completo ostracismo; nenhum crítico lhe pode ouvir o nome sem zombar do sentimentalismo tísico do poeta que "a mis le symbolisme à la portée des pharmaciens et des petites bourgeoises de sous-préfecture". O desgosto explica-se, em parte, pelo sucesso: a pior característica de Samain contaminou inúmeros poetastros e foi imitada no mundo inteiro. Até grandes poetas, como Annenski, na Rússia, e Darío, na América, foram seduzidos pelo cantor dos cisnes nos parques de Versalhes e das pálidas infantas de Espanha. Mas a tuberculose de Samain não era imaginária, e a sua melancolia sincera; e só na melancolia reside o decadentismo frágil do parnasiano Samain, poeta menor; quem é capaz de esquecer as imitações, não deixará de achar belos os seus sonetos sobre Versalhes. Mais verlainiano, no sentido de "poète maudit", foi Deubel[2544], talvez o último dos

verlainianos franceses. Mas não era um "maudit", e sim só um intelectual infeliz que acabou no suicídio; a desgraça pessoal não basta para autenticar um poeta.

O grupo dos "fantaisistes" jocosos não era muito forte enquanto imperava a triste "décadence". Entre os "fantaisistes" e os revoltados situa-se o americano Stuart Merrill[2545], escrevendo versos franceses de uma frescura impressionante e militando ao mesmo tempo nos círculos revolucionários dos operários socialistas de Nova Iorque. Duma geração algo mais nova o belga Fagus[2546], o Banville do simbolismo, *virtuose* do verso ligeiro, capaz de imitar com mestria o tom de Villon e de canções religiosas medievais; uma poesia como "Pâques fleuries...", embora sendo *pastiche*, tem seu valor.

O declínio do simbolismo deu ocasião para várias apostasias espetaculares, sobretudo a de Jean Moréas[2547], que fora o autor do manifesto simbolista de 1886. Já em 1891 fundou um grupo dissidente, a École Romane, desistindo da musicalidade neorromântica e exigindo a volta à disciplina clássica, ao latinismo de Ronsard. Moréas, amigo íntimo de Charles Maurras – que estreou aliás nas letras como propagandista da École Romane – desejava estabelecer uma nova disciplina francesa, uma poesia "neorromana". Mas era um triste decandentista, da estirpe de Verlaine, embora preferindo o esnobismo literário-aristocrático à vagabundagem plebeia. Como poeta estava longe de realizar o seu ideal teórico. Os seis livros de *Les Stances* evocam a atmosfera de

"Quand reviendra l'automne avec les feuilles mortes...",

poema bem verlainiano, tocando um só acorde, "une corde vouée à la Mélancolie".

A poesia de Moréas é pós-romantismo em formas classicistas: mas isso é uma das definições possíveis do parnasianismo. Os contemporâneos admiravam com razão essa poesia –

"Et dites: c'est beaucoup et c'est l'ombre d'un rêve"

– mas sua glória também se desvaneceu como "l'ombre d'un rêve". Um crítico explicou o esquecimento do poeta, que continua, no entanto, a figurar nas antologias, por uma frase feliz: da poesia de Moréas ainda gostam os que foram jovens quando ele era jovem.

A École Romane não viveu por muito tempo. Mas a iniciativa de criar um neoclassicismo, como resultado do simbolismo tranquilizado, encontrou muitos partidários: seja na pretensão de glorificar a luz mediterrânea; seja na pretensão de criar um simbolismo especificamente francês, para aclimatar melhor na terra de Ronsard e Chénier aquela poesia nebulosa de origens estrangeiras. A primeira pretensão, quis realizá-la o malogrado poeta Emmanuel Signoret[2548], verbalista entusiasmado do "peuple ardent de lampes", dos "sacrés oliviers d'or". A admiração do seu camarada Gide sobreviveu à sua poesia; e sobreviveu-lhe, se bem que só cronologicamente, a poesia livresca de Gasquet[2549], cantor do neolatinismo provençal.

Desses meridionais apaixonados distinguiu-se agradavelmente o "simbolista francês" por excelência, Henri de Régnier[2550], destinado a tornar-se neoclassicista pelo casamento com uma das filhas de Heredia, o autor das *Trophées*. Poucos simbolistas empregaram com tanta mestria como ele o verso livre, manejando-o quase como se fosse um metro consagrado pela tradição. Régnier era virtuose da forma. Sabia cantar a "Cité des Eaux –

"J'entends longuement ta dernière fontaine,
O Versailles, pleurer sur toi, Cité des Eaux!" –

sem cair no sentimentalismo de Samain; sabia "ronsardiser" sem as pretensões programáticas de Moréas, e realizar, enfim, o sonho de um simbolismo "clássico" à maneira francesa: basta lembrar os títulos dos seus volumes de versos – *Les Jeux rustiques et divins*, *Les Medailles d'argile*, *La Cité des Eaux*, *La Sandale ailée*, *Le Miroir des heures* – para notar a

ideia da antiguidade clássica, vista pelos olhos de um francês altamente cultivado de 1900.

Era o único poeta da época cujos livros foram lidos pelo grande público. No momento em que saiu do simbolismo, foi proclamado pelos menos dogmáticos dos críticos como o maior poeta simbolista; e, em 1911, foi eleito membro da Academia francesa, honra que nenhum outro simbolista recebera, homenagem oficial que marcou o fim do simbolismo.

Os resíduos do parnasianismo – "l'art pour l'art", intimismo, pessimismo decadente – constituíam a parte francesa do simbolismo, que foi realmente uma planta exótica na terra de Racine. Já se mencionaram as influências estrangeiras. Em primeira linha: Wagner, já admirado por Baudelaire e Villiers de l'Isle Adam. Em Wagner aprendeu Mallarmé a ideia de língua-música; e Dujardin fundou para o seu culto, em 1885, a *Revue Wagnerienne*, um dos órgãos principais do movimento simbolista. Depois, os ingleses, Keats, Rossetti, Swinburne, nos quais os simbolistas franceses aprenderam o uso das maiúsculas, para personificar termos abstratos; também influiu Ruskin, do qual Robert de la Sizéranne (autor de *Ruskin et la religion de la beauté*, 1901) foi o apóstolo, sugerindo traduções do inglês ao jovem Proust. Enfim, e esta influência é a mais surpreendente de todas, a americana: Poe, o poeta do sonho, e Whitman, o inventor do verso livre. A França literária de 1885 é como um centro de atração de poesias "marginais" ao seu redor.

O simbolismo inteiro é, geograficamente, um fenômeno marginal. Floresce na Bélgica, às margens da França. É fraco na Inglaterra, mas forte na "orla céltica", na Irlanda. Não é muito forte na Alemanha, mas tem um centro às margens dela, na Áustria. Entra na Espanha não diretamente da França, mas através da América espanhola. Muitos entre esses poetas "marginais", confluindo para a França – Darío, D'Annunzio, Yeats, Rilke estavam em casa em Paris – sentiam irresistivelmente a força de atração da língua francesa. Entre os simbolistas franceses é grande o número dos estrangeiros: os flamengos constituem verdadeira Plêiade; Moréas é grego; Milosz é lituano; Stuart Merrill e Vielé-Griffin são americanos; e com eles volta ao debate a questão do verso livre. Nem todos os simbolistas o empregaram, e nem sempre; mas era grande o efeito dessa inovação, destruindo por completo a estrutura tradicional do verso francês. Vários foram os

que reclamaram a honra do feito herostrático; Gustave Kahn viveu e morreu nessa ilusão. Mas aí já estava o audacioso verso livre de Laforgue; e este já tinha traduzido a Whitman. Depois veio, em 1890, um órgão próprio do whitmanismo, os *Entretiens politiques et littéraires*, editados por Bernard Lazare e Paul Adam em companhia com Vielé-Griffin, poeta simbolista, americano por nascimento.

Vielé-Griffin[2551] está hoje quase esquecido. É injustiça porque foi realmente poeta. O mais secundário dos aspectos da sua obra é a melancolia que parece decadentista. Mas isso não era a melancolia obrigatória dos adolescentes; tais versos estão num volume tardio do autor da *Clarté de Vie*, que tinha vivido uma vida clara e plena.

Vielé-Griffin fala da "ombre bleue" e do "halo violet des meules" no fundo da "plaine rose"; a sua poesia corresponde à pintura paisagística de Claude Monet. À maneira de pintar ao ar livre dos impressionistas também corresponde o verso livre de Vielé-Griffin. O que é artifício mal realizado nos "vers-libristes" franceses é harmonia espontânea nos poemas franceses desse americano.

Parece mesmo que o verso livre, tão adverso às leis naturais da versificação francesa, foi importação germânica, assim como a "música" de Verlaine. Os críticos reacionários não se enganaram tanto, ao denunciar o "atentado contra a majestade da poesia latina". Pela segunda vez, depois do caso do suíço Rousseau, a língua francesa recebeu "du vert" de além das suas fronteiras. Em relação muito nítida com isso está a presença de tantos belgas entre os simbolistas franceses; porque esses belgas – nomes como os de Maeterlinck, Rodenbach e Van Lerberghe o provam – eram de raça flamenga.

A literatura belga de expressão francesa, quase inexistente por volta de 1850, nem sequer pelo gênio isolado de Charles de Coster conseguiu levantar-se. O seu ideal de uma literatura flamenga em língua francesa só se realizou sob o impacto do simbolismo: a "Renaissance" surpreendente e efêmera da literatura belga[2552]. Em 1881, um estudante da Universidade de Louvain, Max Waller, jovem revoltado com a cara angélica de um Ariel, destinado a morte prematura, fundou com alguns companheiros a revista *La Jeune Belgique*. Os intuitos eram nacionalistas: tornar as letras belgas independentes da tirania parisiense, criar uma literatura regionalista de

horizontes abertos, europeus. O grande regionalista de “jeune Belgique” era Camille Lemonnier. Mas o seu método de representar a realidade belga foi o naturalismo “parisiense” de Zola. Naquele momento, os horizontes europeus já não eram naturalistas, mas simbolistas. A serviço do simbolismo fundou o crítico Albert Mockel, o Gourmont da Bélgica, em 1884, a revista *La Wallonie*; e em Paris tornou-se o próprio Gourmont propagandista dos poetas belgas; a ele, em primeira linha, deviam Maeterlinck e Rodenbach a repentina glória mundial. Hoje, essa glória é uma lembrança remota. Os simbolistas belgas, após terem encantado o mundo inteiro, desgostaram a todos pela obstinação da sua melancolia decadentista; representam, por assim dizer, o simbolismo simplista, o simbolismo para todos; e o gosto de todos era, então, a decadência. O “fantaisiste” entre os belgas, Fagus, tornou-se francês, parisiense. O “l’art pour l’art” mallarmeano está mal representado na Bélgica, apenas pelo fraco André Fontainas; e na obra deste mesmo não falta uma obra intitulada *Crépuscules* (1897). Eram todos eles decadentistas.

O único simbolista belga em que havia algo da frescura germânica de Vielé-Griffin e até algo de luz mediterrânea, foi Charles Van Lerberghe[2553]; o seu amigo Albert Mockel não se cansou de atribuir-lhe a primazia entre os belgas. Com efeito, há muita luz nas *Entrevisions* e, sobretudo, no poema *La Chanson d’Éve*, escrito em Florença. Mas o próprio Mockel, embora falando em Botticelli, não nega, quanto ao paganismo místico de Van Lerberghe, a influência da arte mórbida de Dante Gabriel Rossetti. Van Lerberghe também é autor dum sombrio drama simbolista, *Les Flaireus*, a primeira peça do teatro simbolista belga, o modelo do *Intruse*, conforme a confissão do próprio Maeterlinck, feita no momento em que Van Lerberghe submergiu na noite da loucura.

Salvou-se desse desastre, a que também parecia destinado, o mais estranho dos simbolistas belgas, Albert Giraud[2554], poeta fantástico que conseguiu disciplinar-se chegando a um classicismo mediterrâneo. Mas sua fama póstuma apoia-se na obra fantástica de sua mocidade, naquele ciclo lírico *Pierrot lunaire*, cuja letra Arnold Schönberg usará para iniciar uma nova época da música.

Georges Rodenbach[2555] é o tipo completo do decadentista belga, o mais famoso entre eles. Infelizmente, essa glória é devida ao romance *Bruges-la-*

Morte, em que as belas descrições da cidade morta se perdem entre páginas de horror melodramático e involuntariamente cômico; como romance, é um dos piores da literatura universal, de atração irresistível para a multidão dos leitores. Continua a ser lido avidamente; criou uma imagem pseudopoética da cidade de Bruges, fazendo esquecer a poesia do grande poeta brugense Gezelle e a poesia do próprio Georges Rodenbach. Toda a literatura do poeta está dedicada àquela cidade do *Règne du Silence*, tão esplêndida em séculos passados e hoje a pobre prisão das *Vies encloses dos "beguines"*. Na poesia de Rodenbach, muito mais do que no seu romance, vive

> "O ville, toi ma soeur à qui je suis pereil,
> Ville déchue, en proie aux cloches..."

Na poesia de Rodenbach estão presentes "les béguinages avec ses clochers noirs" onde "tinte le carillon" e cai continuamente uma chuva fina, melancólica, até a

> "Douceur du soir! Douceur de la chambre sans lampe!
> Le crépuscule est doux comme une bonne mort..."

O levantamento estatístico da frequência das palavras "silence", "mort", "pluie", "soir" e "langueur" em Rodenbach daria resultado assustador. Rodenbach é monótono. É um poeta fraco e, no entanto, autêntico.

O Rodenbach da Antuérpia é Elskamp[2556]; não do porto internacional, do grande comércio, nem do proletariado, mas de "vieux Anvers", das velhas ruas flamengas, parecidas com as de Bruges, nas quais o poeta comovido encontra mendigos e músicos cegos, irmãos flamengos de são Francisco. Enfim, o Rodenbach de Gand é Maeterlinck[2557]; mas neste já se amplia o horizonte estreito da velha cidade, aparecendo sob o céu noturno a imagem mais completa da melancólica Bélgica mística, imagem não por acaso de todos os sonhos poéticos da Europa da "fin du siècle." Maeterlinck

talvez não tenha sido um poeta muito maior do que Van Lerberghe e Rodenbach; mas disse na hora certa a palavra certa que o mundo inteiro compreendeu porque era uma palavra muito vaga, intensamente poética sem chegar a ser grande poesia. Assim, não foi injustiça para a literatura belga receber, na pessoa de Maeterlinck, a suprema homenagem da Europa burguesa: o prêmio Nobel.

Maeterlinck está hoje meio esquecido como dramaturgo; só *Pelléas et Mélisande* sobrevive graças à música de Debussy. Não merece, porém, o mesmo esquecimento a poesia lírica de Maeterlinck; menos a poesia simbolista de *Serres chaudes* do que as *Douze chansons*, uma das obras mais estranhas da poesia francesa: parecem baladas, mas são canções populares de tipo medieval, cheias de angústia mística, tipicamente germânicas, numa língua francesa algo diferente.

> "Et s'il revenait un jour,
> Que faut-il lui dire?..."

O "Et" abrupto do início é tão característico como o ponto de interrogação sem resposta. Não é possível resumir o "conteúdo" de baladas como "J'ai cherché trente ans, mes soeurs...", "Les sept filles d'Orlamonde...", "Elle l'enchaîna dans une grotte...", "Ils on tué trois petites filles...". São de incoerência extrema, e contudo acreditamos assistir a tragédias completas, cujo enredo permanente é o "attendre" angustioso a uma força misteriosa que nos esmagará. Num trecho extraordinário do seu livro *La Belgique littéraire*, Gourmont caracterizou os dramas todos de Maeterlinck: "Il y a une île quelque part dans les brouillards, et dans l'île il y a un château, et dans le château il y a une grande salle éclairée d'une petite lampe, et dans la grande salle il y a des gens qui attendent. Ils attendent quoi? Ils ne savent pas. Ils attendent que l'on frappe à la porte, ils attendent que la lampe s'éteigne, ils attendent la Peur, ils attendent la Mort." Eis *L'Intruse*, *Les aveugles*, as sombras pálidas de *Pelléas et Mélisande*, os coros místicos, cantados em voz baixa, perante os altares meio iluminados, em *Princesse Maleine*, atmosfera de sonho, cheia de acasos misteriosos e crueldades

sinistras – falou-se bem em "Flandres apocalíptica". Lemaître definiu a Maeterlinck como "Ésquilo dos bonecos". São tragédias fatalistas, menos shakespearianas, como proclamou Mirbeau, do que de um Ibsen simbolista, "diálogos mudos" entre vítimas de um destino fatal, místico. A arte de Maeterlinck resiste às definições. O próprio Maeterlinck não sabia definir nem a sua dramaturgia nem o seu misticismo. Não foi um poeta consciente dos seus notáveis recursos e dos seus limites. Chegou à banalidade sardouiana de *Monna Vanna*. Como ensaísta, não ultrapassou os bonitos exercícios estilísticos de *Trésor des humbles*, acabando numa mistura desagradável de Ruysbroeck, Novalis e Emerson. Numa página inesquecível tinha celebrado o "silêncio"; a sua própria arte submergiu no silêncio; e com Maeterlinck terminou a "Renaissance belge", tão de repente como principiara.

Os motivos do declínio rápido do simbolismo belga são complexos. Em primeira aproximação pode-se alegar o artifício da expressão francesa da alma flamenga, germânica. Depois, lembrar-se-á a industrialização fortíssima da Wallonie, que é de língua francesa, naqueles mesmos anos, enquanto a Flandres agrária conservou a atmosfera medieval, "esperando" um fim qualquer, apocalíptico; fim que veio em 1914. Ali, pela primeira vez, nota-se, ainda vagamente, uma significação social do estilo simbolista. A expressão mais nítida daquele horror de transição é a poesia de Gilkin[2558], baudelairiano exarcebado, cantando a cidade de Bruxelas em transformação: a cidade moderna afigura-se-lhe nas cores do Inferno dos místicos flamengos medievais, conforme a definição de Lemonnier. Mais tarde, Gilkin recuperará o equilíbrio mental, em dramas históricos de valor ainda não bastante reconhecido. Mas somente Verhaeren é quem vencerá o demônio da industrialização belga, saindo do inferno das "campagnes hallucinées" e "Villes tentaculaires", abrindo os novos horizontes dos "rhythmes souverains" e da "multiple splendeur" do século XX; em sua obra, então, representar-se-á *Toute la Flandre* – antes do desastre.

Os belgas e os outros estrangeiros afrancesados dominaram, com o apoio eficiente de Gourmont, o *Mercure de France*. Este e a antologia de Van Bever e Léautaud conquistaram ao simbolismo o mundo inteiro, sobretudo o mundo neolatino. Foi uma invasão pela luz escura da nova poesia, assim como, ao mesmo tempo, a pintura impressionista dos Monet,

Pissarro, Sisley, Renoir inundou de luz da Île-de-France a vida cinzenta da "fin du siècle". Assim como na época do primeiro romantismo, o "neorromantismo" simbolista propagou-se por uma voga de traduções: Arthur Symons deu, em *Silhouettes* (1896), traduções inglesas de Mallarmé e Verlaine – as quais, ainda decênios depois, Yeats achará insuperáveis; em 1905, Stefan George deu a conhecer ao público alemão os *Zeitgenoessische Dichter* (*Poetas Contemporâneos*) – Baudelaire, Mallarmé, Verlaine – numa língua alemã, inteiramente renovada; na Rússia, Annenski traduzirá Verlaine, Baudelaire, Rimbaud; haverá Mallarmés e Verlaines holandeses e portugueses, suecos, poloneses e latino-americanos. O simbolismo conquista o mundo. Música verbal, misticismo, decadentismo são os elementos característicos do simbolismo internacional; e é possível distinguir, assim como na França, esteticistas do "l'art pour l'art", decadentistas e "fantaisistes" mais ou menos revoltados. Na maioria das literaturas europeias de então, petrificadas pelo epigonismo pós-romântico, a cultura da forma dos simbolistas, ainda meio parnasiana, é coisa inédita. Daí o fato paradoxal de que esses profetas da decadência iniciam às vezes verdadeiras renascenças nacionais da poesia.

Os próprios esteticistas preferiram a prosa; são, as mais das vezes, romancistas, participando deste modo da reação antinaturalista dos Bourget e Anatole France. Mas se caracterizam justamente por aquilo que os distingue destes últimos. Não têm nada da curiosidade psicológica de Bourget, e, em vez de situar os seus romances nos círculos grã-finos da Europa de 1880, preferem ambientes histórico-exóticos. São historicistas da superfície pitoresca, são estilistas como Anatole France. Mas não têm a ironia céptica deste último nem a *clarté* latina; são espíritos inquietos, às vezes angustiados, estilistas sugestivos, poéticos: enfim, são simbolistas.

Chegamos então a George Moore[2559], autor de *Esther Waters*, o primeiro naturalista da literatura inglesa. Saindo logo desse estilo, ficou sempre naturalista e radical com respeito às questões sexuais e ao anticristianismo decidido. Denunciou asperamente, sobretudo em *The Untilled Field*, o clericalismo como fonte de todos os males que devastavam a sua terra, a Irlanda. Mas George Moore não fora feito para ser regionalista. Levando uma existência fantástica de grande dândi literário, ora em Paris, entre pintores e cantoras de ópera, ora em Londres como personagem

principal entre os estetas e decadentes de 1890, foi uma espécie de D'Annunzio ocidental, menos espetacular e mais inquieto. É documento daqueles anos seu romance *Evelyn Innes*, continuado em *Sister Teresa*, história de uma grande cantora, heroína em óperas de Wagner, convertendo-se e entrando para o convento; a descrição do ambiente artístico é das mas vivas, e o romance uma verdadeira antologia de aforismos espirituosos sobre música e literatura. Moore era esteticista; não entrou em nenhum convento, mas evadiu-se para estudos de história das religiões, sempre hostis ao cristianismo, dos quais nasceram os romances *Brook Kerith* e *Héloise and Abélard*. George Moore não deixou nenhuma obra definitiva que lhe sobreviverá (senão *Esther Waters*); mas os seus méritos na literatura inglesa, como pioneiro do naturalismo e do simbolismo, são notáveis. Moore exerceu influência decisiva sobre o esteticismo simbolista. Com ele parecer-se-á – *mutatis mutandis* pelo ambiente francês – Maurice Barrès[2560]: assim como Moore denunciou o clericalismo irlandês, assim denunciou Barrès a corrupção do parlamentarismo francês; depois, dedicou-se à reconstituição de paisagens exóticas e históricas, para acabar num catolicismo nacionalista, pouco mais religioso do que os estudos de história religiosa de Moore. No século XX, já além do simbolismo, será Barrès a última grande figura do esteticismo europeu.

Entre os esteticistas "historizantes", o mais fino foi o sueco Oskar Levertin[2561], poeta lírico e excelente contista, evocando o rococó sueco, ao qual também dedicou o seu grande talento de historiador literário e crítico impressionista. Ao naturalismo brutal do seu inimigo Strindberg, Levertin opôs o panorama encantador da corte do Rei Gustavo III, ilustres venezianos iluminando conversa francesa entre aristocratas suecos, bailados italianos dançados e cantados no gelo sobre os canais de Estocolmo, e a poesia de Bellman, eternizando pelo humorismo a fantasmagoria efêmera. Levertin juntou a tudo isso um elemento estranho – mais um encanto, aliás – algo da sua melancolia de judeu frustrado. Levertin não se realizou inteiramente. Pela serenidade da perfeição formal superou-o outro simbolista sueco, Per Hallström[2562], que começou como pessimista decadente, celebrando a união de Eros e Tânatos, e acabou como secretário da Academia Sueca de Letras, meio classicista. Alguns dos seus contos, reconstituindo a

Florença da época de Dante e da Renascença, são maravilhas de arte de um parnasianismo comovido.

As reconstituições históricas dos simbolistas talvez não sejam mais fiéis que as dos imitadores de Walter Scott; só aparecem assim porque a chamada "fidelidade" está paradoxalmente em função do anacronismo. Através dos trajes históricos dos romancistas scottianos reconhecemos os homens de 1830, ao mesmo tempo que sentimos menos o anacronismo de 1900, que está mais perto de nós mesmos. Mas hoje já começa a desvanecer-se muita glória literária de então, revelando-se como artifício. *La gloria de don Ramiro*, do argentino Larreta[2563], passava então por reconstituição maravilhosa da Espanha barroca – Gourmont fez a propaganda do romance no mundo parisiense; mas é uma Espanha pitoresca e decadentista; estilo e mentalidade são, apesar de todos os esforços do romancista, os de 1900; contudo, é um romance que merece ser relido por todos os que amam a velha Espanha. Conseguiram efêmera fama universal alguns dramas do simbolista croata Vojnović[2564], cuja obra principal é uma grande reconstituição dramática dos tempos áureos da República de Ragusa. Vojnović era um estilista cheio de cores violentas e alusões patrióticas, o D'Annunzio dos iugoslavos. O público internacional cansou-se, também, dos romances históricos do holandês Couperus[2565], reconstituições eruditas da Roma imperial; mas Couperus tem outros títulos para sobreviver. Antes de sacrificar ao esteticismo daqueles romances, escrevera *Eline Vere*, história trágica de uma mulher acabando em abulia mórbida no ambiente grande-burguês e aristocraticamente reservado de Haia. É um dos mais importantes romances psicológicos da literatura europeia. E depois escreveu, sempre tratando do mesmo ambiente, *De Boeken der kleine zielen* (*Os Livros das Almas Pequenas*) e *Van oude menschen* (*Gente Velha*), que são coisa rara na literatura de 1900: livros autenticamente trágicos. Mas a tragicidade é atenuada pela atitude reservada, bem holandesa, aliás, desse grande escritor. A fina arte psicológica de Couperus encontrou, mais tarde, só um sucessor digno: o flamengo Maurice Gilliams[2566], que descreveu sutilmente as recordações de sua infância e mocidade em Antuérpia. Foi algo semelhante o polonês Berent[2567]: a análise da decadente aristocracia polonesa, em *Mofo*, e a reconstituição da cidade de Cracóvia na época da Renascença, em *Pedras*

Vivas, são obras-primas; menos reconhecidas só pela divulgação escassa da língua eslava.

O conteúdo ideológico atrás da superfície pitoresca, nos romances históricos de Moore, Vojnović, Couperus, Berent, manifestou-se abertamente em Heidenstam[2568], como reação violenta contra todos os conceitos deterministas e ideias materialistas do naturalismo. No começo, o grande escritor sueco reagiu como esteticista à maneira de Levertin. Depois, aproximou-se dos antibrandesianos dinamarqueses, opondo, em *Hans Alienus*, ao esteticismo irresponsável um moralismo elevado de cristão adogmático, quase tolstoiano. Mas encontrou a cura completa do seu espírito, perturbado temporariamente por influências alheias, na dedicação fiel à terra sueca, a qual glorificou nos seus *Nya dikter* (*Poemas Novos*). A sua obra principal é *Karolinerna*, não um romance, mas uma coleção de 16 novelas sobre a epopeia bélica do infeliz herói nacional da Suécia, Carlos XII, Don Quixote do imperialismo sueco que com ele acabou gloriosamente. É mesmo uma epopeia em prosa, igualmente admirável pela força criadora da reconstituiçao histórica, pelo poder do estilo e pela seriedade desse patriotismo nobre sem exaltação nacionalista; a novela *Poltava*, que descreve a derrota decisiva do herói, não enfeita os fatos dolorosos, mas a emoção do poeta transfigura a realidade, transformando, conforme a expressão feliz de Brandes, a marcha fúnebre da retirada em sinfonia triunfal. Heidenstam foi algo como um Barrès sueco, mas menos teatral. Se a expressão “nobreza nórdica”, muito gasta, ainda pode ter sentido, então foi Heidenstam quem a encarnou.

Em outra obra, *Heliga Birgittas pilgrimsfaerd* (*A Romaria de Santa Brígida*), Heidenstam empreendeu ressuscitar a fé mística da Suécia medieval; mas para tanto faltava ao poeta erudito a espontaneidade que foi o segredo da arte menos exigente de Selma Lagerlöf[2569]. Já em *Antikrists Mirakhler* (*Os Milagres do Anticristo*), obra menos forte mas característica, revelara a preocupação religiosa dentro do neorromantismo pitoresco, opondo a fé no Menino Jesus aos falsos milagres do Anticristo, isto é, dos demagogos radicais; fez passar o romance entre o povo ingênuo, primitivo da Sicília. Precisava só eliminar a impureza tendenciosa para chegar à obra-prima, *Jerusalem*, a epopeia da viagem-romaria de duros camponeses suecos, adeptos de uma seita mística, para a Palestina, e relato das suas

experiências na Terra Santa; da eclosão do verdadeiro sentimento religioso entre almas secas e hipócritas. A arte incomparável de narrar de Lagerlöf é tão sugestiva nessa obra como nas novelas, *Herr Arnes penningar* (*O Tesouro do Senhor Arne*) e *Körkarlen* (*O Carroceiro da Morte*), de horror fantástico atenuado pela atmosfera do conto de fadas. Selma Legerlöf, autora do melhor livro infantil do século XX – *Nils Holgersson underbara resa* (*A Viagem Maravilhosa de Nils Holgersson*) – nunca esconde as qualidades de professora que ela fora; narra para crianças e como para crianças, mas sem sentimentalismo falso. *Gösta Berlings saga*, o seu livro de estreia, é mais viril do que as obras parecidas de Levertin, é mesmo uma novela forte. "Selma Lagerlöf", disse Brandes, "possui o dom maravilhoso de transformar os leitores adultos em crianças, sentadas aos pés da boa, velha tia, pedindo: – Conta-nos mais uma história." Até esse positivista seco admitiu e reconheceu tanto, embora censurando a falta de coerência na composição de *Jerusalem* e a pouca profundeza do sentimento religioso. O crítico tinha razão. Mas se Selma Lagerlöf tivesse possuído o talento de composição e algo mais de profundidade, ela teria pronunciado uma última palavra da arte.

A preocupação religiosa dos esteticistas ou ex-esteticistas revela-se até numa pensadora tão independente como é a erudita Ricarda Huch[2570], historiadora do romantismo alemão. Ela também fora esteticista – as *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Juengeren* (*As Memórias de Ludolf Ursleu)* são um dos mais belos romances estéticos de 1900, transfiguração comovida de mocidades passadas, algo entre Storm e Selma Lagerlöf, mas com um olhar sério sobre a decadência espiritual da Alemanha industrializada. Num grande romance-epopeia sobre a Guerra de Trinta Anos apresentou Ricarda Huch aos seus patrícios um panorama apocalíptico, profético; e quando rompeu a Primeira Grande Guerra internou-se na Bíblia, procurando o sentido profético das palavras sacras, segundo as normas exegéticas de um luteranismo não ortodoxo. Ricarda Huch também escreveu, depois de 1917 e 1918, um livro sobre Bakunin e a anarquia. Nada, nessa mulher viril e serena, lembra a religosidade anacrônica, apocalíptica de Merechkovski, autor de outros romances históricos muito menos sérios. Mas a relação entre a preocupação decadentista e a preocupação religiosa, unidas no fundo de um credo estético, literário, explica o interesse de

Ricarda Huch pelo decadentismo russo, no qual ela previu os sinais do fim da Alemanha.

Com efeito, o esteticismo decadentista e religioso ou pseudorreligioso dos simbolistas russos é o "missing link" entre Tolstoi e Dostoievski, de um lado, e, de outro lado, Gorki. Depois da derrota de todas as esperanças revolucionárias, por volta de 1905, a literatura russa parecia estar no fim, em esterilidade absoluta. A geração de Dostoievski tinha desaparecido. Tolstoi emudecera. Entre 1900 e a vitória do novo realismo revolucionário, de Gorki, há um intervalo vazio. É este o tempo do simbolismo decadentista, que contribuiu tanto para a decomposição do grande realismo russo do século XIX; parece um interlúdio, alheio ao espírito nacional. Mas não é tanto assim. É só aparência, que desaparece, pela consideração do fato de que o último dos grandes realistas, Tchekhov, é ao mesmo tempo o primeiro e o maior dos decadentistas.

Tchekhov[2571] foi, durante muitos anos, considerado como o Maupassant russo; e ainda há motivos suficientes para comparar o grande russo ao triste humorista francês. Assim como o discípulo de Flaubert, Tchekhov não foi naturalista, mas realista: observador meio passivo da vida dos outros, um médico ao qual se abriram muitos segredos alheios, tristes e ridículos – tudo o que a gente gosta de dissimular perante si mesma e só confessa no consultório. Tchekhov também foi humorista, às vezes um humorista barato. Numerosos contos seus, como *A Obra de Arte Escandalosa*, saíram em jornais humorísticos do tipo de *Vie parisienne*. Mas esse humorismo tem na arte de Tchekhov função importante: a de atenuar tristezas que seriam insuportáveis. Pois Tchekhov foi, por temperamento, homem alegre, mas teve de contar histórias como *O Conhecido*: a história da atriz que sai do hospital, doente e com o rosto desfigurado, de modo que ninguém reconhece a festejada beldade, nem seu ex-amigo mais íntimo, o dentista; e, sentindo vergonha, a pobre mulher manda extrair um dente, pagando com o último dinheiro. Eis o truque novelístico de Tchekhov: um acontecimento profundamente trágico, apresentado de tal maneira que dá para rir; em Maupassant acontece antes o contrário: um pormenor humorístico, que sugere tristeza. Como Maupassant, também Tchekhov é fatalista. Mas conservou pelo menos um ideal: esse valor, que ele ainda enaltece em meio do cepticismo generalizado, é a decência: a atitude do *gentleman*. Mas é essa

decência que Tchekhov não encontra, na Rússia do seu tempo, em parte nenhuma. Tchekhov é o único dos grandes realistas russos que não escreveu romances. Mas suas centenas de contos formam, em conjunto, um panorama completo da Rússia de 1900, como fragmentos de um espelho quebrado. Passam-se em todas as províncias do país imenso, de modo que Bruford pôde desenhar um mapa geográfico da obra tchekoviana. Todas as classes estão representadas nela: a aristocracia rural e os camponeses, os funcionários públicos, a justiça e a polícia, o clero, a *Intelligentzia*, os estudantes e professores, a burguesia, o proletariado, os judeus, os revolucionários, os reacionários e a grande maioria que não é isto nem aquilo. Mas em parte nenhuma encontra Tchekhov aquela decência. Parece "literatura de acusação"; mas não é. Tchekhov tinha certamente convicções socialistas. Mas seu aristocratismo artístico, paradoxal num neto de camponeses-servos, não lhe permite exibi-los como tendência. Não tira conclusões revolucionárias. É céptico. Chega a esboçar, na novela "A Enfermaria Número Seis", algo como um sistema filosófico: o médico que quis melhorar e reformar o horrível manicômio, acaba sendo encerrado nele; e com a razão estão os outros, os insensíveis, cruéis e estúpidos. Tchekhov chegaria a aderir ao pessimismo extremo de Swift, se não fosse russo, eslavo: isto é, cheio de piedade. O que em Dostoievski foi paixão quase entusiasmada pelos sofredores, em Tchekhov torna-se culto pelas existências frustradas, as almas feridas, sobretudo as vítimas mais indefesas: as mulheres, as crianças, os animais. O grande Adversário dessas infelizes almas russas não é de tremendo aspecto apocalíptico: é a vida quotidiana, com todas as suas pequenas misérias, sua vulgaridade e baixeza. "Estou morrendo da vulgaridade que me rodeia", grita o "Professor de Literatura" que acreditara encontrar o Paraíso, casando com uma moça bonita. O símbolo dessa vulgaridade sufocadora é, na obra de Tchekhov, a Província: a vida mesquinha, longe das possibilidades de experiência da capital. Eis o tema de *As Três Irmãs*, um dos dramas de Tchekhov que produz com um mínimo de enredo o máximo de emoção. Essa "Província" vira o símbolo da própria vida humana; assim, no conto "A Senhora com o Cãozinho", o desfecho decepcionante de um amor ilusório realiza-se na plateia do teatro de uma cidade de província, enquanto tocam "os miseráveis violinos provincianos". E: "Se esses miseráveis violinos provincianos quisessem calar-

se, a vida seria – não, bela não, nem feliz, mas suportável." Na verdade, porém, aquela música dissonante não se cala nos contos de Tchekhov. Pois é permanente a desgraça do homem russo: os talentos afogados em vodca, os sonhos violados das moças, as ambições frustradas e as existências malogradas. Tchekhov não é escritor trágico – as suas peças também não são tragédias, são dramas; mas se não fosse aquele sorriso irônico de médico céptico, cheio de compreensão humana, seria o mais triste dos poetas da terra das "almas mortas". Como homem de 1900, já não tem esperanças. Detesta o regime tzarista e a injustiça social. Mas não lhes opõe ideologia alguma: no *Jardim de Cerejas*, a mais comovente das suas peças, chega a lamentar a destruição da aristocracia rural, dos belos "ninhos aristocráticos" do tempo de Turgeniev, pela invasão do comercialismo burguês. Mas é só lamento. Tchekhov não acusa ninguém e a nada, senão a própria condição humana. Os camponeses, na novela desse título, são subgente bestificada, assim como nos romances da "literatura de acusação", mas não porque vivem na Rússia ou na Rússia czarista ou capitalista; antes, porque vivem na "Província", que é o Inferno de todos nós. O ambiente social, em Tchekhov, já não é todo-poderoso. Ele já está além do realismo. Contos como "Tifo", "Senhora com o Cãozinho", "Camaleões", "A Enfermaria Número Seis", "Uma história enfadonha" e inúmeros outros são retratos fiéis da realidade e, além disso, visões de realidades permanentes. Por isso é Tchekhov um dos maiores escritores da literatura universal.

O "além do realismo" também se manifesta na técnica de Tchekhov. Não é, como acreditavam por volta de 1920 os admiradores da sua discípula Katherine Mansfield, um "contista sem enredos". Sabe inventar enredos ótimos. Mas o enredo, nos seus contos, é menos importante do que a atmosfera, aquilo "que não se vê e no entanto existe". O mesmo super-realismo marca a dramaturgia tchekhoviana. Suas peças, que foram bem comparadas a "diálogos de Maeterlinck, representados em cenários de Ibsen", têm enredo, mas o enredo não importa. O que importa acontece dentro dos personagens, em paisagens psíquicas; e com isso, Tchekhov também já está além do realismo. Influenciou profundamente o teatro moderno.

Um crítico americano, usando o título de um dos volumes de contos de Tchekhov, falou do "twilight" em sua obra. Com efeito, esse último descendente de Turgeniev está no "twilight" entre o realismo de ontem e o

realismo de amanhã, de Gorki. O seu "twilight" é o dos simbolistas. Na *Estepe*, notando com sensibilidade de impressionista a atmosfera, antecipa em prosa a poesia simbolista. No conto "O Acontecimento", em que crianças aprendem a propósito de um acontecimento trivial – um grande cão devorou os gatinhos recém-nascidos – o segredo da morte; e esse Grande Cão está, como na poesia dos simbolistas, sempre presente na obra de Tchekhov. *Media in vita in morte sumus*. Essa onipresença da Morte chega a dar novo sentido à vida, como um segundo plano que explica o primeiro; assim como no teatro de Tchekhov se encontra atrás do realismo de Ibsen a angústia de Maeterlinck. Esse realismo simbolista deixa adivinhar outra realidade, misteriosa, atrás da comum. Os simbolistas russos definirão assim a arte de Tchekhov; "Per realia ad realiora."

O ideólogo dos "realiora", outro precursor do simbolismo russo, foi Soloviev[2572], o grande discípulo de Dostoievski, eslavófilo místico com fortes inclinações pelo catolicismo romano, visionário apocalíptico e professando, no entanto, o mais nobre liberalismo político. As poesias de Soloviev, obras de ocasião, mas de perfeita forma parnasiana, não podiam dar modelos de estilo aos simbolistas; mas eles aprenderam em Soloviev, além de certas veleidades místicas, um estilo de sentir: de sentir realidades misteriosas atrás da realidade comum. O que fora visão para o filósofo, tornou-se-lhes país de evasão de homens desiludidos pelas esperanças revolucionárias; místicos da decadência e, no entanto, renovadores de uma literatura exausta.

Na Rússia, como em toda parte, o simbolismo iniciou-se como movimento literário de renovação[2573]. Apenas o decadentismo era mais marcado porque se sentia dolorosamente o esgotamento da grande literatura de Gogol, Turgeniev, Gontcharov, Tolstoi e Dostoievski. "Desde anos, a crítica russa não tem que registrar nenhum acontecimento literário", escreveu o crítico liberal Mikailovski. Mas zangou-se quando Merechkovski publicou, em 1893, o panfleto *Sobre as Causas da Decadência e as Tendências Novas da Literatura Russa Contemporânea*. A crítica russa, inspirada por tendências sociais e sociológicas, tinha desprezado Tiutchev e Feth; depois dos "clássicos" Puchkin e Lermontov, não se admitiu mais poesia nenhuma. Os adolescentes decoraram os versos do sentimentalão Nadson; o poeta político Nekrassov confessou: "Para dizer a verdade, poesias novas são

inúteis." Mas os simbolistas eram poetas. O volume *Os Simbolistas Russos*, publicado em 1895, apresentou, ao lado de versos de Briussov e outros poetas patrícios, traduções de Poe, Verlaine e Maeterlinck. Foi leitura assustadora para os leitores de Korolenko. Mas o movimento estava marchando. Em 1898 fundou Sergei Diagilev a revista *O Mundo Artístico*, título herético para os brios dos realistas; para quebrar a resistência das casas editoras tradicionais, fundou-se em 1900 a editora "O Escorpião", então, a vitória do simbolismo já estava garantida.

Antes de tudo, foi preciso criar no país da prosa uma tradição poética, uma nova língua. E vários grandes talentos esgotaram-se nessa tarefa. Assim Balmont[2574], criador de um estilo e de uma métrica, improvisador e *virtuose* de facilidade verbal fabulosa, mais perto de Swinburne do que de Verlaine, talento pouco original, que quis chamar a atenção com atitudes de *dandy*. Mas é – ninguém lhe negou o mérito – o pai da nova poesia russa. O elemento falso em Balmont, a pose d'annunziana, "dionisíaca", foi eliminado por Briussov[2575], que o substituiu por disciplina severa. Foi poeta erudito, o "último classicista em época de decadência", o pontífice da arte na época das "invasões dos bárbaros". Era mais parnasiano que simbolista, exceto nos seus romances fantásticos. O "classicismo" também inspirou a poetisa Zinaida Hippius[2576], a esposa de Merechkovski. Hoje costuma-se desprezar a Balmont e Briussov, quase como meros precursores sem valor definitivo, o que não deixa de ser injusto. Nunca haverá antologia russa sem versos deles; e uma seleção sóbria extrair-lhes-á um número surpreendentemente grande de poesias fascinantes. Os volumes inteiros dos seus versos, eis o que já não se pode ler. Faltava-lhes personalidade própria. Neste sentido, o primeiro grande poeta russo do século XX foi Annenski[2577], tradutor congenial de Verlaine; foi mesmo uma personalidade poética muito original, escondendo atrás do decadentismo melancólico dos seus versos musicais uma angústia quase patológica. Não foi compreendido em seu tempo. Mas aonde mal chegaram os versos, apreciava-se a prosa de um temperamento parecido, de Sollogub.

Sollogub[2578] também foi grande poeta. Mas a sua obra principal é um romance, *O Pequeno Demônio*, uma das obras mais impressionantes e mais desagradáveis da literatura universal. Sua ação passa-se numa cidade de

província russa em 1900: reino do tédio, da sujeira física e moral e do crime. O "herói" Peredonov é um sujeito horroroso, portador de todos os defeitos do gênero humano; além disso, é paranoico que acaba cometendo um assassínio. E esse alcoólico, hipócrita, delator sujo, é membro da "sociedade" da cidade, "digno" professor do colégio secundário, embora possuído de um "pequeno demônio"; pequenos demônios também são os arrivistas, alcoólicos, devassos e mentirosos que compõem aquela sociedade – tão típica da província russa de 1900 que a expressão "peredonovchtchina" se tornou proverbial, assim como antes a "oblomovchtchina" e a "karamasovchtchina", para significar um sintoma da grande doença da Rússia. Compreende-se o sucesso imediato dessa obra infernal; mas também se compreende a efemeridade dessa glória; uma obra tão desagradável não costuma gozar por muito tempo do favor do público. Pelo menos, dir-se-á, *O Pequeno Demônio* fica como documento sociológico; mas não é exatamente isso. A acumulação de pormenores horrorosos acaba desacreditando o realismo de Sollogub. A cidade da "peredonovchtchina" não tem existência real senão num pesadelo do poeta; e o poeta Sollogub confirma essa hipótese. É um *virtuose* dos metros, como Balmont e Briussov, mas não escreve versos para fazer exercícios poéticos, nem é a sua tristeza de poeta simbolista uma afetação. Sollogub odeia a vida, personificando-a ora como sol tropical de raios mortíferos, ora como dragão terrível, antropófago. Os personagens de *O Pequeno Demônio* vivem; e esse fato de eles terem vida basta para sugerir a Sollogub a ideia de um inferno. Em odes e hinos de brilho "solar", o poeta amaldiçoa a Vida. Em poesias simples, comovidas, verdadeiras poesias de amor, Sollogub canta a verdadeira vida, a Morte. "Trovador da morte", chamou-lhe um crítico russo. Entre as obras poéticas de Sollogub encontram-se alguns pequenos dramas fantásticos, contos de fadas dramatizados, à maneira de Maeterlinck. Num deles, "Danças Noturnas", uma princesa presa no castelo do Tédio, foge por um misterioso e pavoroso corredor subterrâneo, chegando ao paraíso da liberdade, o reino da Morte. "Tédio" é a palavra-chave: a "peredonovchtchina" é o último acorde dos "miseráveis violinos provincianos" de Tchekhov.

Os simbolistas russos realizaram o programa dos seus precursores, deformando-o. O que Sollogub é em relação a Tchekhov, é Rosanov[2579] em relação a Soloviev. Mesma sensibilidade poética, aplicada a decifrar o

reverso e o desmentido da filosofia de Soloviev. Quando este é liberal no mais alto sentido da palavra, é Rosanov companheiro de conspirações anarquistas, escrevendo ao mesmo tempo artigos reacionaríssimos no jornal nacionalista *Novoje Vremia*; é esta a sua maneira de ser eslavófilo. Quando Soloviev se interna em especulações místicas sobre o papel do androginismo na teologia bizantina herética, escreve Rosanov páginas entusiasmadas para celebrar o esperma e o bordel. Justifica a sua eretomania por meio de digressões teológicas, proclamando-se anticristão, jogando o Velho Testamento "masculino" contra o Novo Testamento "feminino". Recomenda a sede sexual como remédio contra o pavor da morte – em suma, Rosanov é gravemente doente, sofre de "peredonovchtchina". Esse grande prosador, o "Nietzsche russo", representa – amaldiçoando o tzar e a revolução, ao mesmo tempo – o anarquismo no fundo do simbolismo russo. Quase endeusado na Rússia antes de 1914, Rosanov não se tornou muito conhecido na Europa, que preferiu o verbalismo pseudorreligioso e pseudo-apocalíptico do seu discípulo Merechkovski[2580]: brilhante crítico literário, porque as suas próprias angústias patológicas o fizeram adivinhar as mais secretas "arrière-pensées" religiosas e sexuais dos grandes escritores russos; e péssimo romancista, fabricando *pastiches* de trechos de grandes historiadores para transformar bonecos, vestidos de trajes históricos, em porta-vozes das suas ideias meio lunáticas. A decadência espiritual da Rússia foi a grande preocupação de Merechkovski; ele mesmo o mais decadente dos russos.

Annenski, Sollogub e Rosanov representam a primeira geração dos simbolistas russos, aquela que se chamava a si mesma "decadente", enquadrando-se no grande movimento decadentista do simbolismo europeu. Annenski referir-se-ia ao decadentismo de Verlaine. Rosanov, antes a Baudelaire, então geralmente interpretado como "decadentista". Em baudelairianos e verlainianos divide-se a corrente decadentista; e não há quase nenhum poeta de 1900 que não pertença ao primeiro ou ao segundo grupo. "Baudelairianos" são Gilkin e Sollogub, Kasprowicz e o jovem D'Annunzio; e há baudelairianos no mundo inteiro. Na Dinamarca é Stuckenberg[2581]um pessimista vigoroso, talvez o poeta mais viril dessa literatura suave, tantas vezes feminina, como feita para entregar-se ao decadentismo. Mas só o superou outro simbolista dinamarquês, Claussen[2582],

baudelairiano que se caracteriza pelo hermetismo da expressão; é o poeta mais difícil da língua, um místico fechado e, às vezes, exaltado. No polo oposto da Europa, na Romênia, é o fantástico Arghezi[2583] um "Baudelaire bárbaro", monge que derrama blasfêmias; mas também tem algo do realismo poético de Villon. Discípulo de Baudelaire, se julgou ou foi julgado o negro brasileiro Cruz e Sousa[2584], cuja exaltação dolorosa se atribui a resíduos da tristeza tropical da floresta africana. Compará-lo aos maiores simbolistas franceses parece exagero; mas é certo que alguns sonetos seus – "Supremo Verbo", "Caminho da Glória" – são das manifestações mais fulminantes e mais sinceras da poesia moderna. Baudelairiano, no sentido em que se entendia Baudelaire por volta de 1900, também foi o colombiano José Asunción Silva[2585], dândi fantástico e desesperado, imitando poses de Byron e Wilde; discípulo de Poe, nos seus "noturnos" fantásticos, melodramáticos e musicais, um dos precursores do "modernismo" hispano-americano.

O poeta mais original entre os baudelairianos é o português Antônio Nobre[2586]. A sua poesia apresenta três aspectos diferentes: o europeu, o pessoal, e o português. Do ponto de vista europeu é Nobre um pós-romântico anacrônico, usando o "dandismo" de Byron (que viu através do romântico português Almeida Garrett), para fazer ironicamente gala da sua tuberculose (*Balada do Caixão*); é irônico como Heine e triste como Laforgue ("O meu cair-das-folhas em abril..."), mas com sinceridade completa que dá o nome certo às coisas ("Mês de novembro, mês dos tísicos..."). O estilo poético de Antônio Nobre não é o dos laforguianos comuns.

"Novembro. Só. Meu Deus, que insuportável mundo!"

É um poeta muito pessoal. João Gaspar Simões analisou-lhe a angústia que é resultado de um narcisismo infantil, de um culto anormal da própria personalidade. O crítico acredita que Nobre é irmão espiritual de Baudelaire; também poderia ser psicanaliticamente interpretado, assim como Sartre o fez mais tarde. Uma análise conforme os princípios de Empson explicaria pela ambiguidade entre o desespero ("Ah deixa-me

dormir, dormir!", em *Males do Anto*) e a vontade de dominar do tísico ("Adeus! Eu parto, mas volto, breve...", em *Adeus*) o colorido singular, forte e suave ao mesmo tempo, do verso de Nobre. Simões identifica a tristeza chorosa de Nobre –

"Saudade, saudade! palavra tão triste..." –

com a própria tradição da poesia portuguesa, da qual ele teria sido, depois das deformações do pós-romantismo verbalista, o renovador. Outros críticos atacaram, porém, esse "nacionalismo literário"; não querem admitir aquele tom choroso das saudades infinitas como típico da poesia portuguesa. Em todo caso, Antônio Nobre, poeta intimista e psicológico, é o primeiro simbolista português, precursor de Camilo Peçanha. Mas é preciso acrescentar que nem todos os críticos admitem essa filiação; ao contrário, muitos atribuem a paternidade do simbolismo português ao verlainiano Eugênio de Castro.

Verlainianos também havia muitos, até muitos mais, e em toda parte; quase todos eles também receberam influências de Samain e dos belgas Rodenbach e Maeterlinck. Verlainianos são Carrère, Annenski e Fröding, o jovem Rilke e o jovem Yeats, para não falar em Darío e inúmeros hispano-americanos. Verlainiano católico foi o brasileiro Alphonsus de Guimaraens[2587], cujos admiráveis sonetos místicos e poesias como "A Catedral" e "Vila do Carmo" evocam o encanto especial da arquitetura barroca das cidades coloniais de Minas Gerais. Verlainiano, se bem de tonalidade diferente, foi o português Camilo Pessanha[2588], que viveu como eremita na solidão da colônia de Macau, na China; poeta na "torre de marfim" oriental, "sonhando... de olhos abertos", juntando à musicalidade verlainiana –

"Chorai, arcadas,
Despedaçadas,
Do violoncelo!" –

a delicadeza de cores da pintura chinesa. Foi um poeta “sem lógica”, de imagens puramente sugestivas, simbolista que preparou, sem o saber, os caminhos do modernismo. Mas se tomarmos tal critério, então a paternidade do simbolismo português, no sentido mais comum da palavra, cabe a Eugênio de Castro.

Dois fatos são certos com respeito ao simbolismo de Eugênio de Castro[2589]: a prioridade cronológica e uma repercussão muito grande, se bem que efêmera. *Oaristos* saiu em 1890, dois anos antes do *Só* de Antônio Nobre, em pleno reino do verbalismo hugoniano de Guerra Junqueira. O livro trouxe uma reforma métrica e uma purificação do gosto poético. A poesia, abundante aliás, de Eugênio de Castro, é a de um esteticista consumado, dono de todos os valores sugestivos da língua (“... como um fumo sutil”), poesia rica, cosmopolita, mais francesa do que portuguesa; João Gaspar Simões tem no entanto razão, ao afirmar que Eugênio de Castro não se inspirou em Baudelaire nem em Rimbaud nem em Mallarmé, mas nos decadentistas de segunda ordem, em Samain e Rodenbach; quando muito, em Verlaine. Não conseguiu exprimir bem o seu pessimismo filosófico em poemas de tamanho maior. Retirou-se para a atitude de uma resignação nobre, de um gosto clássico, identificando-o com a tradição portuguesa. Com efeito, foi reconhecido como poeta oficial, e isso o deve ter consolado da efemeridade da sua glória que se desvaneceu “como um fumo sutil”.

Eugênio de Castro é o único poeta português moderno, entre outros, maiores do que ele, que foi ouvido no mundo. Durante certos anos, o seu nome foi pronunciado ao lado dos de Maeterlinck e D’Annunzio. Na França, foi considerado grande poeta francês. Na América espanhola, influenciou os simbolistas através da tradução das suas poesias pelo italiano Vittorino Pica; e na própria Itália o seu nome foi citado a propósito de uma discussão parecida com a discussão em Portugal: se o simbolismo decadentista deve ser considerado como renovador da poesia nacional ou como influência estrangeira, nociva. O sucesso súbito e enorme de D’Annunzio só é compreensível como reação contra a “tradição nacional” de Carducci; e essa reação apoiou-se, com efeito, na influência francesa, então muito forte na península.

O último representante do autêntico classicismo nacional italiano fora Leopardi. A arte clássica de Carducci, embora de grande poeta, já é, em

parte, deformada por influências francesas, hugonianas, em parte pelo verbalismo patriótico, professoral, antiquizante. Contra este último reagiram os "scapigliati"[2590] Tarchetti, Praga, Camerana, decadentistas "avant la lettre"; mas em vão. Só a voga simbolista quebrou – e não inteiramente – o domínio carducciano; o porta-voz dessa reação contra o grande professor de Bologna e "Poet Laureate" da nação foi um poeta, que tinha então menos de vinte anos: D'Annunzio.

Uma apreciação justa de D'Annunzio[2591] ainda hoje é difícil. O que fazia o encanto da sua arte pertence a um passado que já parece remoto; e o brilho da sua poesia está eclipsado pelas fraquezas notórias da sua natureza humana. Sobre o homem D'Annunzio, *faiseur* mentiroso, impostor, dândi arrogante, político violento e inescrupuloso, já não há discussão. A sua literatura não podia deixar de revelar a marca da sua personalidade: é insincera e ambiciosa, sem originalidade verdadeira; chegou até ao plágio. Apesar de tudo isso, D'Annunzio criou um tesouro poético como poucos outros da sua época. Reuniu ao domínio absoluto da língua o talento tipicamente italiano de improvisador, e outro talento, raro em combinação com aquele, o de elaborar as improvisações geniais até a perfeição. Imitou e até plagiou com insolência consumada; e, no entanto, transformou as sugestões, recebidas de toda a parte, em poesia pessoal e italiana. Nunca foi mais original do que nos seus primeiros volumes de poesia – *Primo Vere*, *Canto Novo*, *Intermezzo di rime*, apesar do heinianismo e da influência ainda grande de Carducci, a quem D'Annunzio guardou, aliás, sempre veneração comovida. Mas antecipou instintivamente o simbolismo francês, do qual se fez depois o maior representante italiano: em *Isotteo*, *La Chimera*, *Elegie romane*, *Odi navali*, *Poema Paradisiaco*. São ainda, em parte, temas carduccianos, tratados à maneira simbolista. Então D'Annunzio rompeu definitivamente com a tradição clássica, leopardiana, entregando a literatura italiana à influência francesa. É, porém, preciso observar que a literatura italiana de então tinha perdido as relações com a literatura europeia. D'Annunzio foi o primeiro poeta italiano desde Manzoni que foi ouvido na Europa, precisamente porque restabeleceu as relações entre Roma e Paris. Mas foi a Paris dos decadentistas e do "dandismo" de Wilde. E D'Annunzio, natureza vulgar, apesar do aristocratismo fingido, não escolheu muito. Não lhe custou nada exprimir o decadentismo mórbido, fruto da

sua sensualidade exarcebada, em romances naturalistas, como *L'Innocente* e *Giovanni Episcopo*, ou então em romances esteticistas, como *Il Piacere*; ou então num romance meio arqueológico, meio psicopatológico à maneira de *Bruges-la-Morte*, como *Il Trionfo della Morte*, que é no entanto o ponto culminante na história da sua prosa poética. Enfim, chegou a vez de dramas à maneira de Maeterlinck – *Sogno di un mattino di primavera*, *Sogno d'un tramonto d'autonno* – espectros flamengos na paisagem de Botticelli. Esse grande mestre da palavra foi sempre um diletante, incapaz de tomar a sério a arte. Diletante das sensações e sem sentimento, assim definiu-o Croce; amante sensual e infiel da poesia como da mulher –

> "... la lussuria onnipotente,
> Madre a tutti i misteri e a tutti i sogni."

O próprio D'Annunzio deu às angústias pânicas da sua sensualidade outra interpretação: falou de "Panismo" da Terra:

> "Volontà, Vollutà,
> Orgoglio, Istinto, quadriga
> Imperiale!" –,

"panismo" cuja última encarnação será o heroísmo italiano. E conseguiu, assim, anestesiar o seu decadentismo fatal, sugerir-se a si mesmo outro estilo, novo, que cultivará no primeiro decênio do século XX, nos dramas *Gloria* e *Nave*; nas *Laudi*; e na doutrina nacionalista. Contudo, esse epicureu ou cínico, esse alexandrino requintado, esse *précieux* do século XX, foi, pelo menos, um paisagista admirável, já nas descrições de Roma, Siena e Veneza, nos romances *Piacere*, *Trionfo della Morte* e *Fuoco*. Mas são teatros de orgias e acabam como sempre acabam as orgias:

> "Tutta la vita è senza mutamento,

Ha un solo volto la malinconia.
Il pensiere ha per cima la follia
E l'amore è legato al tradimento."

Os d'annunzianos imitaram ao seu ídolo os gestos lascivos e pseudo-heroicos. Em torno desse ruído espetacular deixou D'Annunzio um grande vazio, em que mal se ouviram as vozes tímidas dos decadentistas sem poses estudadas, verlainianos à maneira italiana, latina, quer dizer, mais intelectuais do que os verlainianos europeus em geral; Laforgue exerceu forte influência sobre esses descendentes simbolistas dos "scapigliati", que se chamavam ou foram chamados "crepuscolari"[2592]: é a forma italiana da poesia "fin du siècle".

Sergio Corazzini[2593] é a figura mais comovente entre os "crepuscolari", poeta tísico que morreu com vinte anos de idade –

"Perchè tu mi dici: poeta?
Io non sono un poeta.
Io non sono che un piccolo fanciullo che piange."

A forma é de Laforgue, ao qual lembra um título como *Libro per la sera della Dominica* e alguma tentativa fraca de auto-ironia. A categoria dessa poesia é antes a de Samain. Mas Corazzini teria sido, se vivesse mais, um grande poeta; dispunha de palavras todo pessoais que comovem para sempre, como nestes versos ao amigo Carlos Simoneschi:

"Carlo, malinconia
m'ha preso forte, sono
perduto: cosi sia."

Os outros “crepuscolari”, Marino Moretti, Fausto Mario Martini, são todos assim: apenas, sobreviveram e caíram na rotina poética. Diferente só foi outra vítima da tuberculose, Guido Gozzano[2594], que se enganava quanto à substância da sua poesia, ao ponto de os críticos também se enganarem durante muito tempo. Declarou-se decadentista melancólico –

“...sento
d’essere nato troppo tardi”;

acreditava ser verlainiano, de tristes poemas carnavalescos, remorsos amargos e “felicità nel obblio”. Mas esse poeta da “vita semplice”, da vida quotidiana com as suas expressões triviais, nas quais descobriu sentido poético, esse irônico agudo sem sentimentalismo, era antes um laforguiano. De Laforgue veio, aliás, a fraqueza principal da sua arte, a poesia meio lírica, meio narrativa; mas Gozzano venceu essa fraqueza por meio de uma influência inesperada. Assim como reagiu contra a poesia cívica de Carducci, assim era grande inimigo da poesia d’annunziana, até um anti-D’Annunzio. Mas sabia de cor inúmeros trechos do adversário. A contradição enigmática resolve-se pela análise psicológica da sua poesia. Gozzano foi o que D’Annunzio julgava ser: uma alma heroica sem gestos falsos, um sensual sem mentira, um sonhador sem as máscaras da ambição. Foi artista sério em vez de um virtuose elegante. Evitando a frase vazia, chegou a um realismo do qual os seus últimos poemas dão testemunho impressionante, como aqueles sobre a sua cidade natal Turim:

“Come una stampa antica bavarese
Vedo al tramonto il cielo subalpino...”

Gozzano exerceu influência considerável sobre a poesia pós-d’annunziana e pós-“crepuscolare”; e exercerá influência sobre a poesia moderna, até os

nossos dias. Acreditava ter nascido tarde demais; mas talvez tivesse nascido cedo demais.

"La bellezza del giorno
È tutta nel mattino..."

A transição da poesia italiana, do decadentismo ao realismo do século XX, não teria sido possível, partindo do d'annunzianismo, que condenou os "crepuscolari" à decadência. Interveio, opondo-se à influência francesa, uma corrente de poesia especificamente italiana, produto da decomposição do romantismo. Essa decomposição sentimental já principiara, conforme a observação de Croce, em Prati[2595]; e chegou a resultados superiores no mais italiano dos poetas italianos do início do século XX: em Pascoli.

Nenhum poeta italiano dos tempos modernos foi tão lido e tão querido pelo seu povo como Pascoli[2596]; e é preciso logo combater o possível preconceito de tratar-se de um poeta para o gosto vulgar do público. Pascoli, isto é verdade, difere dos outros grandes poetas italianos do século pelas origens populares: foi e permaneceu sempre filho do povo, passando a maior parte da vida entre camponeses, vivendo com eles como um irmão, ou antes como um Tolstoi italiano; mas Pascoli era homem erudito, professor de Universidade, ligando-se ao povo em virtude de sentimentos cristãos e convicções sociais. Não esqueceu, no entanto, a história milenar da sua terra e os destinos da raça latina. É dono de um talento linguístico tão extraordinário que sabia fazer versos autenticamente poéticos em latim e grego. Pascoli foi o poeta das "coisas humildes" e, ao mesmo tempo, autor de poemas heroico-históricos, paisagista e intimista, sentimental, socialista, pariota e idílico, poeta para todos na Itália e reconhecido como poeta italianíssimo. O amor geral e a popularidade que o cercaram tornaram-lhe o nome também conhecido fora da Itália; mas só o nome. A poesia de Pascoli é tão italiana que os estrangeiros não podiam bem apreciá-la, nem compreender as intermináveis discussões críticas a seu respeito. Pois isso também é notável: esse poeta "popular" é até hoje o mais discutido pela crítica universitária.

Pascoli foi romântico ou, antes, pós-romântico, continuando o sentimentalismo nervoso de Prati, mas transpondo-o para a região do idílio. Não existe transfiguração mais romântica da paisagem rural italiana do que numa poesia como *Romagna:*

"Sempre un villaggio, sempre una campagna
mi ride al cuore (o piange), Severino:
il paese ove, andando, ci accompagna
l'azzurra visione di San Marino..."

Evidentemente, não há nada de romantismo nórdico nessa visão. Pascoli foi "romântico rural" assim como o fora Virgílio. Com razão, Croce chamou à sua poesia "a Arcádia do camponês italiano". A origem dessa espontaneidade só aparentemente ingênua, mas apoiada em todos os requintes da métrica, aliterações e assonâncias, é uma alma de criança dentro de uma inteligência de artista e filólogo. O próprio Pascoli, consciente disso, falou de

"Anima nostra! fanciulletto mesto!"

Benedetto Croce julgou com severidade essa poesia "infantil", demonstrando a inconsistência das imagens e das metáforas. Outros críticos, mais compreensivos, descobriram nessa aparente falta de lógica poética a presença de uma outra lógica, a da música. Pascoli é poeta de intensa musicalidade. Por isso mesmo, Renato Serra duvidou da profundidade do seu humanismo. Pascoli não foi "inteligente". Foi, apenas, um menino, dotado de capacidade poética fabulosa. Daí ser ele, em primeira linha, um grande intimista, menos romântico (em sentido nórdico) que Laforgue, mas superando até a um Verlaine pela disciplina da forma; ele tem um pouco de todos os dois mas sem ter recebido "influência". O "naturalismo" decadente de Pascoli é todo pessoal, deu como resultado um estilo poético que transfigura de maneira singular os assuntos mais simples da vida e observações quotidianas –

"Nel giorno, che lampi! che scoppi!
che pace, la sera!"

Em Pascoli há um simbolismo não francês em germe, um decadentismo nacional, por assim dizer, expressão da inquietação mórbida da sua alma e origem da sua ambição infeliz de criar grandes poemas heroicos. Daí o sentimentalismo retórico das suas poesias patrióticas e sociais, que agradaram igualmente tanto aos socialistas humanitários como aos católicos e aos nacionalistas. Daí as perspectivas inesperadas que sabia abrir sobre panoramas triviais.

"... il sole immenso, dietro le montagne
cala, altissime: crescono già, nere,
l'ombre più grande d'un più grande mondo..."

"Poeta ut puer, puer ut poeta", dizia Croce, julgando Pascoli com grande severidade; acusou-o de ter minado sutilmente a disciplina carducciana, ter propiciado a sensualidade d'annunziana, enquanto outros críticos – naquela grande discussão em torno de Pascoli – defenderam o poeta, considerando-lhe a poesia como antídoto contra a falsa eloquência, situando-o, embora contra o rigor da cronologia, entre D'Annunzio e os "crepuscolari".

Com efeito, os "crepuscolari" que sobreviveram à tuberculose, fortaleceram na leitura de Pascoli o seu gosto pelo idílio sentimental da vida quotidiana, aproximando-se do realismo poético de Jammes. Assim Marino Moretti[2597], cujas obras *Poesi scritte col lapis* e *Poesie di tutti i giorni* o colocam perto dos *Colloqui* de Gozzano, mas sem o simbolismo dele. Os elementos simbolistas reencontram-se antes no "populismo" de um Fausto Mario Martini; e daí só é um passo para a angústia poética, social e política dos chamados "spiriti di vigilia", Boine, Michelstaedter, Slataper, imediatamente antes de 1914 e do fascismo. Martini foi daqueles que redescobriram a "Scapigliatura". Ainda estava vivo, embora esquecido, o último "scapigliato", Dossi[2598]; revelou-se seu amigo e discípulo, o esquisito Lucini[2599],

que partiu de uma "scapigliatura crepuscolare" para chegar, enfim, ao futurismo de Marinetti. Mais uma vez revelam-se aí origens político-sociais do estilo simbolista – desta vez a situação incerta da Itália entre pauperismo agrário e industrialização, entre pacifismo humanitário e imperialismo nacionalista.

Motivos parecidos estão nas origens do simbolismo inglês. O papel da pressão demográfica na Itália foi desempenhado, na Inglaterra, pela concorrência estrangeira nos mercados continentais e coloniais, produzindo, nos últimos anos de governo da rainha Vitória, certo mal-estar econômico, ainda sem prejudicar sensivelmente a prosperidade da burguesia. Corresponde, no terreno intelectual e espiritual, a um sentimento de fadiga, acompanhado do gosto de exibição do luxo – "conspicuous consumption", conforme a expressão de Veblen. Esse conjunto de decadentismo e esteticismo poderia criar um estilo simbolista. Mas na Inglaterra, assim como na Itália, havia dois simbolismos: um, de importação estrangeira, francesa, e outro, "simbolismo nacional", constituindo o primeiro uma moda literária enquanto o outro foi frustrado. Na Inglaterra de 1890, os esteticistas afrancesados, George Moore, o jovem Yeats e a gente do "Rymer's Club", monopolizaram a atenção. Mas morrera já antes um poeta solitário, cuja resistência contra a tradição vitoriana fora em vão, ao ponto de ele não publicar nada em vida e ser revelado ao mundo só por volta de 1920. É significativo que Gerard Manley Hopkins – este o poeta – também tenha sido discípulo do esteticista Pater; mas converteu-se ao catolicismo, filiando-se à tradição antivitoriana de Newman e do Oxford Movement.

Gerard Manley Hopkins[2600] foi o poeta mais excêntrico da literatura inglesa; a época vitoriana, obedecendo religiosamente a certas normas de sociabilidade, devia ignorá-lo. Discípulo de Pater em Oxford, cidade do famoso Movimento, ficou o jovem esteta profundamente comovido pela leitura das obras de Newman, e deu o passo que "Marius, the Epicurean" não dera: converteu-se ao catolicismo; ordenou-se padre; e, com o radicalismo que sempre o distinguiu, foi mais adiante, fazendo coisa muito exótica para um inglês vitoriano: entrou na Companhia de Jesus. Então, deixou de fazer versos; até, em 1875, um desastre comovente – o naufrágio do navio *Deustschland*, em que se afogaram cinco religiosas, exiladas da Alemanha – lhe arrancar o poema *The Wreck of the Deutschland*, poema fora de todas

as tradições da poesia inglesa, hermético, bizarro. Escreveu mais umas noventa poesias e uma porção de fragmentos que "não sabia realizar". Não publicou nada, e com a sua morte, em 1889, extinguiu-se a sua memória entre os homens, menos entre alguns amigos, entre os quais o poeta acadêmico Robert Bridges, que lhe publicará, em 1918, a obra póstuma, produzindo uma tempestade de sustos e entusiasmos. Compreende-se bem a admiração dos poetas jovens da Inglaterra do "après-guerre" pela poesia do jesuíta. Era um experimentador audacioso, de sensibilidade personalíssima, descobrindo em toda parte coisas novas, nunca vistas, ou como nunca foram vistas; exprimindo-se em palavras tampouco ouvidas, neologismos e combinações chocantes de substantivos; usando, em contraste mais chocante, as expressões da língua "coloquial", desprezando a dicção poética, tradicional desde Milton e Keats. Enfim, os jovens poetas de 1920 admiravam o que teria aturdido os ouvidos dos vitorianos, acostumados à doce música dos versos de Tennyson: manejou os metros com liberdade incrível, chegando a inventar uma nova maneira, irregularíssima, de escandir as sílabas no verso, o "Sprung Rhythm". Hopkins não gostava de admitir o sentido revolucionário da sua obra. Na sua correspondência com Bridges e alguns outros amigos – verdadeiro repositório de importantes observações estéticas – afirmou que o "Sprung Rhythm" seria o ritmo "natural" da poesia, da poesia popular e até da prosa falada. Hopkins foi um grande realista. Novos ritmos, novo estilo impuseram-se-lhe para exprimir um novo aspecto do universo. Num padre e jesuíta, devia ser um aspecto religioso, aliás em vizinhança perigosa do panteísmo:

"The World is charged with the grandeur of God."

A tradição poética inglesa mandara excluir certas coisas e expressões, como "não poéticas". Hopkins quis dizer tudo, porque tudo é criação de Deus. Há, em tudo, sentido divino, embora oculto, encoberto. Todas as coisas deste mundo são expressões alegóricas do pensamento de Deus. Por isso, o poeta também tem o direito de falar alegoricamente. E Hopkins entregou-se ao hermetismo. Daí as grandes dificuldades que se opõem à compreensão

das suas poesias. Foi um hermetismo intencional. Mas a solidão de Hopkins na casa dos jesuítas não significava "torre de marfim" mallarmeana. Ele mesmo não teria nunca admitido o "l'art pour l'art"; antecipou-se às acusações possíveis de ser um poeta de evasão, de "escape", criando o neologismo "inscape". A poesia desse ascético apaixonado era um caminho "para dentro", caminho duro e difícil mas que levava à presença de Deus.

"Be shelled, eyes, with double dark
And find the uncreated light."

Em Hopkins havia algo de san Juan de la Cruz. Nem os vitorianos nem os simbolistas à maneira francesa teriam compreendido os seus símbolos. Só os compreenderão o modernista T. S. Eliot e os jovens poetas da geração de 1930, os Auden, Day Lewis, Spender, Mac Neice.

A poesia de Hopkins é tão enigmática como o anacronismo da sua situação entre as épocas; só Rimbaud apresenta problema algo semelhante. A propósito do "caso Hopkins" desdobraram J. A. Richards e William Empson a teoria esquecida de Coleridge sobre as tensões de uma ambiguidade íntima como fonte de grande poesia. No caso, tratar-se-ia da ambiguidade entre o esteticismo dionisíaco e o ascetismo jesuítico de Hopkins, discípulo de Pater e Newman, em luta contínua consigo mesmo. Desse modo, teria Hopkins chegado a um conceito dialético da poesia, exprimindo-se em termos religiosos. Oxford, a cidade de Pater e Newman –

"Towery city and branchy between towers;
Cuckoo-echoing, bel-swarmed, lark-charmed, rook-racked,
river-rounded…"

– foi para Hopkins a Oxford do escolástico medieval Duns Scotus, asceta místico e apaixonado da natureza; mística e paixão – todas essas coisas eram "impossíveis", quase indecentes, na época vitoriana. Hopkins rompeu com o "compromisso vitoriano"; entrar na Companhia de Jesus, e desprezar

o metro e a dicção poética de Milton eram dois passos de significação semelhante. No fundo, Hopkins, empregando a linguagem coloquial na poesia, retomou a atitude de revolução poética onde Wordsworth a abandonara. Redescobriu o anti-Milton, a poesia dialética de Donne; primeiro para si mesmo, depois para o nosso tempo.

A ambiguidade de Hopkins entre Pater e Newman significa: interpretou Pater à maneira de Newman. Quer dizer, "romantizou" Pater; mas "esteticismo neorromântico" é mais uma definição do simbolismo. Daí a sinceridade radical do "decadentismo" de Hopkins, verdadeira diagnose da época de crise:

"The times are nightfall, look, their light grows less;
The times are winter, watch, a world undone…"

Evidentemente, o sentido imediato destes versos é espiritual. Mas também interpretam a situação de Hopkins em face do seu tempo. A sua poesia parecia mera expressão pessoal, personalíssima, solitária. Mas foi uma revolução poética, embora ninguém a percebesse. Em 1889, não havia público para Gerard Manley Hopkins S. J. e, compreendendo isso, o poeta não publicara nada.

Havia público para Oscar Wilde. Hopkins interpretou Pater como inquieto religioso; Wilde interpretou-o como esteticista cosmopolita, afrancesado, realizando o ideal de Matthew Arnold de europeizar a ilha britânica. Na diplomacia e na literatura, os ingleses saíram da "splendid isolation", já insustentável em face da concorrência dos países continentais nos mercados coloniais. A ilha abriu-se às influências estrangeiras. Intensificaram-se as leituras francesas, já tão importantes para Swinburne que agora, depois da morte de Tennyson e Browning, se encontrava no zênite da glória. Swinburne também contribuiu para a interpretação do hedonismo estético de Pater como imoralismo. Havia verdadeira importação de decadentismo e misticismo, sensualismo e pseudomisticismo parisienses, com muitas lembranças do pré-rafaelismo de Dante Gabriel Rossetti.

Assim nasceu o movimento simbolista inglês, a época dos “Eighteen Nineties”[2601]. Fundou-se o “Rhymer’s Club”. Entre os membros e simpatizantes estava o pintor decadentista Aubrey Beardsley, o crítico Arthur Symons, os poetas Ernest Dowson e Lionel Johnson, o jovem poeta irlandês Yeats. Em 1892 publicaram uma antologia, o *Book of the Rhymer’s Club*. Desde 1894, os poetas congregaram-se em torno do *Yellow Book* de Beardsley, até surgir em 1896 a revista *Savoy*. Dirigiu-a Arthur Symons, o Gourmont inglês, autor do livro *The Symbolist Movement in Literature* (1899), de grande importância na história da poesia inglesa. Symons também era excelente tradutor; mas nos seus próprios versos (*London Night*, 1895; *Images of Good and Evil*, 1899) não passava de um baudelairiano artificial e verlainiano pouco seguro. No imoralismo, no decadentismo e no misticismo, a insinceridade era a desgraça dos simbolistas ingleses. Alguns tentaram fugir para o dogma católico, imitando o exemplo de Verlaine; mas com sucesso duvidoso. Ernest Dowson[2602], natureza mórbida, vacilava entre sensualismo pagão e um catolicismo de “prédilection d’artiste”; alguns dos seus versos musicais ainda permanecem nas antologias. Lamenta-se a morte prematura de Lionel Johnson[2603], católico irlandês, talento que prometeu coisas maiores do que deixou. Em versos belos e tradicionais cantou Oxford –

“The city where the Muses all have sung”

– a cidade de Hopkins, do qual ele não tinha conhecimento; no poema *By the Statue of King Charles at Charing Cross* tinha a coragem de exaltar a memória do rei degolado, confrontando-lhe a “passionate tragedy” com o barulho vazio da cidade moderna. Mas os ideais poéticos de Lionel Johnson só foram realizados por Francis Thompson.

“... The traffic of Jacob’s ladder
Pitched betwixt Heaven and Charing Cross” –

esses versos de Francis Thompson[2604] ligam ao mundanismo algo frívolo do “Rhymer’s Club” a mística desse católico sincero, não só sincero mas até extático. Pela formação pertencia aos “Eighteen Nineties”: muito Verlaine, muito catolicismo francês. Mas amadureceu, dominou – não na vida, mas na poesia – os instintos anárquicos; juntou elementos do estilo dos “metaphysical poets”, sobretudo de Crashaw, à musicalidade sonora de Keats, chegando a um simbolismo inglês, cuja fonte Thompson acreditava encontrar no seu admiradíssimo modelo, Shelley. Traduziu para a linguagem do catolicismo, religião do dogma da encarnação, o panteísmo jubiloso de Shelley, encontrando os vestígios de Deus em toda parte –

“O World invisible, we view thee,
O World intangible, we touch thee…!

Hoje, já não se admiram tanto como há 50 anos as suas odes pindáricas, a famosa “The Hound of Heaven” sobretudo, nas quais a crítica censura a agitação febril. O lugar de Thompson como grande poeta católico da Inglaterra moderna está hoje ocupado por Hopkins. Mas fica impressionante a sua figura de mendigo franciscano ou antes verlaniano, mais sincero do que Verlaine, passando pela vida com a fé absoluta, sem compromissos, de um Kierkegaard, exigindo o cristianismo aqui, e já –

“And lo, Christ walking on the water,
Not of Gennesareth, but Thames!”

Thompson morreu como mendigo miserável entre os tesouros acumulados da Inglaterra pós-vitoriana; certamente, na agonia, chegou a ver seu Redentor “betwixt Heaven and Charing Cross”.

Na Irlanda católica encontrou o simbolismo de língua inglesa o apoio mais firme, embora também interviessem perturbações causadas pela influência do decadentismo francês; e o catolicismo dos simbolistas

irlandeses não é muito mais do que o aspecto religioso do nacionalismo irlandês, da renascença da alma céltica, romântica por excelência, predestinada para exprimir-se pela poesia simbolista. Houvera antes a obra do esteticista afrancesado George Moore; mas este era um espírito lúcido, parisiense, anticlerical, como Anatole France. Deste lado não podia vir o que Matthew Arnold predissera no ensaio *On the Study of Celtic Literature* (1867) e que realizou, agora, como Renascença surpreendente da literatura irlandesa, sob os auspícios do simbolismo[2605]. Um mundo de maravilhas revelou-se nas poesias e contos do erudito William Sharp, o poeta dos *Hills of Dream*, que usou o pseudônimo céltico Fiona Macleod[2606]. A crítica costuma compará-lo a Ossian; assim como Macpherson traduziu as canções gaélicas para a língua pré-romântica do século XVIII, assim falam as fadas e bruxas de Sharp a língua de Baudelaire e Verlaine. O sucesso também foi "ossiânico"; a Europa inteira começou a sonhar do "twilight" céltico. Os poetas e escritores da Renascença irlandesa, quase todos eles, ressentem-se da falta de contornos firmes; de certa frouxidão do pensamento, que então parecia "decadente", mas que é propriamente céltica. Tentaram combatê-la de maneira não menos céltica, procurando uma fé religiosa; porque tinham passado pelo agnosticismo inglês, e com todo o amor pelo povo irlandês não eram capazes de voltar ou aderir ao catolicismo ingênuo e fanático desse povo. Muitos entre eles nasceram protestantes; e mesmo nos outros o catolicismo era antes uma pose literária. Mas outros procuraram em toda a parte do mundo uma religião aceitável. George William Russell[2607], famoso sob o pseudônimo "A E", gastou um grande talento poético em extravagâncias de teosofia indiana; Yeats passará, mais vitorioso, por uma fase parecida. James Stephens[2608], outro poeta de originalidade impressionante, não se comprometeu tanto; em romances como *The Crock of Gold* misturou de maneira hoffmannesca e irresponsável a realidade quotidiana e os fantasmas da imaginação céltica; um romance dublinense como *The Charwoman's Daughter* antecipa o naturalismo-simbolismo de *Ulysses*, de Joyce.

Os "contornos firmes" impõem-se quando o poeta tem de criar personagens de carne e osso: no teatro. De um intenso movimento de companhias de estudantes e outros amadores surgiu, em 1904, pela munificência de miss Horniman, o Abbey Theatre, em Dublin, o único lugar na Europa

moderna que assistiu ao nascimento de um novo teatro nacional[2609]. Os começos do teatro irlandês eram realistas; Edward Martyn[2610], o primeiro dramaturgo de renome, deu ao Abbey Theatre peças de problemas e *thèses* à maneira de Ibsen. O espírito animador da empresa, Lady Gregory[2611], buscava inspiração no folclore: criou uma série de "farsas", de grande sucesso popular e alto interesse literário. Foi Lady Gregory que chamou para o teatro a atenção dum jovem poeta, então submergido nas fantasias da lenda céltica: William Butler Yeats[2612], *The Celtic Twinlight*, assim ele intitulara um dos seus primeiros livros; e em Ossian procurara as suas primeiras inspirações (*The Wanderings of Oisin*). Foi a fase "pré-histórica" de Yeats, a do romantismo irlandês, das poesias românticas, que reúnem até hoje as preferências dos antologistas de gosto vitoriano e do seu público: *The Lake Isle of Innisfree* ("I will arise and go now, and go to Innisfree...") ou *The Fiddler of Dooney*:

"When I play on my fiddle in Dooney,
Folke dance like a wave of the sea;
My cousin is priest in Kilvarnet,
My brother in Mocharabuiee."

Mas quem só conhece esse Yeats dos anos 1890 ignora o outro, o grande poeta pós-simbolista. Por isso, a crítica modernista exigiu o desprezo daquelas primeiras poesias de Yeats, censurando nelas o folclorismo barato, o uso dos pitorescos nomes irlandeses, o sentimentalismo feminino. A reação é justificada; mas não se pode negar, sinceramente, a música encantadora daqueles versos; uma poesia como "When you Are Old and Grey and Full of Sleep", com o verso final –

"... And hid his face amid a crowd of stars" –

ficará inesquecível para sempre. Yeats estava aliás consciente do artificialismo de muitos dos seus primeiros versos:

> "The woods of Arcady are dead,
> And over is their antique joy…"

Em Londres submergiu no decadentismo do "Rhymer's Club"; explorou o folclore irlandês para poesias simbolistas; aderiu em Paris ao pseudomisticismo dos "décadents"; começou a misturar, de maneira pouco recomendável, a lenda céltica e teoremas filosóficos (*The Man Who Dreamed of Faeryland*); parecia acabar no neoplatonismo de

> "Eternal beauty wandering on her way."

Mesmo então, o poder musical da sua língua superou as falsidades do pensamento poético:

> "Red rose, proud Rose, sad Rose of all my days!
> Come near me, while I sing the ancient ways…"

Libertou-o o teatro. Yeats era grande admirador de Maeterlinck; e no estilo do belga escreveu as suas peças fantásticas, embora de conteúdo nacional: *Countess Cathleen*, *The Land of Heart's Desire*, *Cathleen ni Hoolihan*. A obrigação de dar sentido inteligível ao diálogo, de criar corpos em torno das almas musicais, contribuiu depois para operar a grande transformação na poesia de Yeats. Suas peças não são hoje muito apreciadas; talvez não bastante apreciadas. A sua herança dramática, fortalecida por um realismo mais robusto, tornou-se ponto de partida da atividade dramatúrgica do seu jovem amigo Synge, que criará o verdadeiro teatro nacional irlandês.

Nem todos os "decadentistas" eram realmente decadentes. Vistos dentro do grande panorama do simbolismo europeu, pertencem ao decadentismo; mas vistos dentro das suas literaturas nacionais desempenham, pelo menos alguns entre eles, um papel diferente e até contrário, revivificando tradições esquecidas. Foram capazes de vencer o decadentismo em si mesmos – as mais das vezes por meio de nova "evasão", fuga para o seio da Natureza sã. Eis a vitória dos melhores entre os "fantaisistes".

O grande "fantaisiste" sueco do século XVIII, Bellman, já tinha reunido as características nacionais mais pitorescas com requintes de cultura francesa. Criou uma tradição. Levertin, o grande crítico do simbolismo sueco, aspirava novamente a uma síntese dessas. E Fröding[2613] realizou-a. Era um poeta vagabundo, perambulando pela sua província natal, o Vaermland, sob o céu mais sereno, quase mediterrâneo, da Suécia. *Guitarr och dragharmonika* (*Guitarra e Sanfona*), assim se chamou o primeiro volume dos seus versos; como se os instrumentos da música popular acompanhassem o poeta genial: danças dos camponeses, paródias de lendas, uma canção de crianças em elogio do vigário, zombando dele sutilmente, um seminarista enamorado improvisa uma paráfrase curiosa do Cântico dos Cânticos, o vento melancólico do outono sussurra nas árvores; e, de noite, o poeta tem a visão do luar, iluminando o caminho para as escuras portas de bronze do Hades. Pensa-se em Liliencron, em Burns, em Pascoli ou nos "cavalier poets", ou em todos eles juntos. Fröding é um dos poetas líricos mais completos de todos os tempos. Aquele volume de estreia foi, no entanto, um canto de cisne do seu romantismo. Em *Nya dikter* (*Novos Poemas*) já está pronto seu simbolismo, se bem que continuem reminiscências de melancolia lenauianas e ironia heiniana. Agora prevalece a tristeza do vagabundo; entre as árvores dos bosques suecos aparecem-lhe visões mitológicas, como se estivesse no parque de Versalhes; e com a Grécia do Rococó volta à memória o Rococó da Suécia – é algo como uma frase parnasiana, seguida do decadentismo de *Staenk och flickar*, poderoso monólogo lírico, auto-acusação masoquista que lembra o colapso de Strindberg naqueles mesmos anos. Com efeito, em Fröding também estourou a loucura; foi internado no manicômio. Saiu dele como homem quebrado, pietista, arrependendo-se publicamente da sua poesia "indecente e blasfema". Fröding "renasceu" para um misticismo teosófico, parecido com as teosofias de

Strindberg e Yeats. Interpretou Nietzsche de maneira muito pessoal, no sentido de um cristianismo "ardente", dionisíaco; criou o símbolo wagneriano do "Graal" sob cujos auspícios se julgava "renovado" para anunciar ao mundo uma nova religião mística. Na verdade, Fröding não recuperou nunca inteiramente a saúde mental perdida. O meio-dia sereno do simbolismo sueco veio com Karfeldt[2614], mais viril – e mais burguês. A sua terra natal é Dalekarlia, a província dos camponeses mais robustos da Suécia; e a paisagem dessa província forneceu à sua poesia as imagens mais encantadoras, lembrando os quadros do grande pintor impressionista Anders Zorn; no dialeto de Dalekarlia está parte das canções de "Fridolin", personagem simbólico de poeta nacional em que Karlfeldt se transfigurou. Na Suécia, não pode faltar o elemento classicista: Karlfeldt interpretou-o, em *Flora och Pomona* e *Flora och Bellona*, duma maneira mais objetiva do que rococó, lembrando a Henri de Régnier; mas a categoria de Karlfeldt é mais alta: seus críticos suecos ousam pronunciar o nome de Goethe. Venceu a decadência; afirmou a vida. No fundo, era um grande burguês de grande talento poético. Foi secretário da Academia e recebeu, postumamente, o Prêmio Nobel. A Europa, que desconhece a poesia sueca, interpretou esse ato como homenagem patriótica. Mas Karlfeldt foi realmente poeta profundo.

Dominar a decadência é um dos fins característicos do verdadeiro simbolismo. Alguns simbolistas serão no século XX profetas de doutrinas de ação: D'Annunzio, George, Yeats. Nas "novas" literaturas europeias – quer dizer, literaturas também velhas, mas adormecidas ou petrificadas durante muito tempo –, os decadentistas desempenharam paradoxalmente o papel de renovadores. Ao simbolismo devem-se a Renascença irlandesa e as renascenças quase simultâneas das literaturas polonesas checa e holandesa; e o estabelecimento de novos centros literários na Bélgica, na Áustria e na América Latina.

A literatura polonesa estava sonolenta desde os dias dos três grandes românticos Mickiewicz, Slowacki e Krasinski; dominaram-na o pós-romantismo popular de Sienkiewicz e o positivismo de Swientochowski. Mas Zeromski e Berent já participaram da renovação, que foi chefiada por um dos decadentistas mais mórbidos da Europa de 1890; Przybyszewski[2615]. Antes de conhecer o simbolismo francês viveu no meio da boêmia de

Berlim, ao lado de Strindberg (que o retratou, em *Inferno*, de maneira satírica, como pianista efeminado, tocando dia e noite Chopin para fazer enlouquecer os seus vizinhos inimigos). Naquele tempo escreveu Przybyszewski em língua alemã e, aliás, em estilo brilhante, uma brochura sobre Chopin e Nietzsche, celebrando o músico e o filósofo como precursores do simbolismo decadentista: só a sensibilidade exacerbada do neurastênico mórbido seria capaz de criar novos órgãos de percepção do mundo invisível e dos movimentos psicofisiológicos (e psicopatológicos), especialmente na esfera da sexualidade. As obras principais de Przybyszewski, os romances *Homo Sapiens* e *Os Filhos de Satã*, pretendem transfigurar esse sexualismo místico e anarquismo decadente, seguido por um *De Profundis*; em *Filhos da Terra*, o escritor já sacrifica ao nacionalismo polonês. Em 1897 fundou Przybyszewski, em Cracóvia, a revista *Zycie* (*A Vida*), órgão da "Polônia Jovem". Operou-se uma revisão radical dos valores literários tradicionais. Mickiewicz foi relegado para segundo plano; foi substituído, no lugar do maior poeta polonês, por Slowacki, em que se reconheceu o Shelley da Polônia, o precursor do simbolismo. Os "jovens poloneses" descobriram o esquecido Norwid, seu Poe nacional, cujas obras inéditas ou inacessíveis foram publicadas pelo poeta Przesmycki[2616], que usava o pseudônimo de "Miriam" para assinar as suas poesias e, sobretudo, suas traduções congeniais de Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck e outros simbolistas. "Miriam", mais do que Przybyszewski, iniciou a era do simbolismo polonês[2617]; seu maior poeta é Staff[2618], artista de cultura formal quase latina, considerado como o clássico da poesia polonesa moderna. Influências germânicas prevaleceram em Rydel[2619], cujo drama fantástico *O Círculo Mágico* se distingue do modelo maeterlinckiano pela exploração de material folclórico, misturando os costumes dos camponeses da região de Cracóvia e os encantos das histórias de fadas. O elemento folclórico domina os contos rústicos de Tetmajer[2620]; sua coleção *Nos Rochedos do Podhale*, escrita no próprio dialeto da região, é uma das rapsódias mais eloquentes que já se dedicaram a um povo de camponeses. Tetmajer fora decadente desesperado e erótico violento; na atmosfera das montanhas recuperou a saúde mental. Sem a mesma grandeza poética é o pós-romantismo regionalista de epígonos como Zegadlowicz[2621], "o poeta das Beskides",

poeta popular e vulgar, representando a deterioração do decadentismo polonês.

O pecado original do decadentismo polonês – e de todo o simbolismo europeu – foi o individualismo exagerado, com as suas consequências de aristocratismo artificial e esnobístico. Dominou-o, pelo espírito da religiosidade eslava, o poeta Kasprowicz[2622], o maior poeta da Polônia moderna. Mas foi uma salvação individual; a nação polonesa, dispersada entre os três colossos – o russo, o alemão e o austríaco – continuava vítima de desesperos sentimentais ou do romantismo fácil que se narcotizou com a glorificação do passado e esperava a libertação por um milagre. O simbolismo de Przybyszewski e da "Polônia Jovem" só vestira de novas formas fascinantes a velha miséria política e sentimental.

Wyspianski[2623], que despertou a nação desse sonho, não é só uma grande figura da história do espírito literário e político da Polônia. Havia inúmeras tentativas dos simbolistas de conquistar o teatro, mas não foram muito felizes; até o próprio Maeterlinck triunfou só pelo "compromisso" com as necessidades da bilheteria, em *Monna Vanna*. Com Wyspianski, porém, o simbolismo, na sua expressão mais pura, conquistou o teatro, porque a forma incluiu uma nova ideia dramática. Como todos os simbolistas poloneses que pretenderam filiar-se a uma tradição poética nacional, Wyspianski tomou como ponto de partida da sua poesia a arte de Slowacki, imitando-o de perto em poemas épicos da história polonesa. Mas as suas ambições foram maiores. Wyspianski foi comparado, *et pour cause*, aos grandes gênios universais da Renascença italiana: foi poeta, dramaturgo, pintor – e grande pintor – mestre de todas as artes decorativas, diretor de teatro; sobretudo diretor de teatro. Assim como Wagner, pretendia pôr todas as artes a serviço do teatro para criar um conjunto eficiente, capaz de impressionar a nação inteira – esta foi a sua maior ambição de tribuno nato, que se exprime pela poesia simbolista.

As peças dramáticas de Wyspianski, quase todas de primeira ordem, dividem-se em duas séries diferentes: a histórica e a mitológica. *Lenda*, *Boleslaw o Temerário* – a obra-prima da série – e *Skalka* apresentam assuntos da lenda histórica ou da história da Polônia. *Protesilaos e Laodamia*, *Achilleis* e *A Volta de Ulisses* tratam, no mesmo estilo simbólico, assuntos da Antiguidade grega. Nas duas séries, Wyspianski parece esteticista puro,

fora de todas as realidades atuais; mas já no seu primeiro drama, *Daniel,* publicado postumamente, declarara: "Eu sou só imaginação; eu sou só poesia; eu sou só alma. Mas depois de mim virá uma força, nascida de minha palavra, uma força que romperá as cadeias e restabelecerá o Estado." No simbolista existia um profeta nacional. Mas o Estado nacional, que desejava tanto, não era o dos românticos e aristocratas passadistas. Wyspianski estava muito perto do socialismo; e nas profundidades da alma popular desejava ele ressuscitar a Renascença nacional. Em *A Maldição*, tragédia grega no ambiente de uma aldeia polonesa, apoderou-se do material folclórico dos Rydel e Tetmajer; e no *Casamento* chegou, pelo mesmo caminho, ao cume da sua arte: numa aldeia polonesa celebra-se o casamento entre um aristocrata e uma filha do povo – sonho de união nacional dos românticos – e convidam-se todos, todos que quiserem vir; e com os convidados, que representam todas as classes da sociedade, também chegam fantasmas: as grandes figuras da lenda e história polonesa, misturando-se com os representantes da Polônia moderna. Em excitação geral, quase mística, espera-se o sinal da misteriosa "buzina de ouro" que deveria chamar o povo para o renascimento da Polônia; mas ninguém tocará nunca a buzina de ouro, porque está perdida na floresta do falso romantismo, e o fim da grande festa é uma melancólica dança popular dos fantasmas e dos poloneses reais, enfim despertados para a realidade. Wyspianski não deixou em desespero os seus patrícios. Em quatro outras peças, que são as de maior força dramática e efeito cênico, representou a revolução polonesa de 1831; e em *Acropolis* revelou o sentido do seu grecismo: na catedral de Cracóvia, panteão dos santos e reis da Polônia, o sarcófago de são Estanislau se decompõe em poeira, os salmos se calam e os deuses pagãos são entronizados. O teatro de Wyspianski fora "Teatro Nacional" no mais alto sentido da palavra e, portanto, um "Theatrum Mundi".

Na literatura da época existe só mais um caso assim de poeta como voz de consciência nacional: foi Kostis Palamas[2624], o maior poeta da literatura neogrega, nobre poeta filosófico, meio parnasiano, meio simbolista; autor do poema narrativo *O Dodecálogo do Cigano*, em que o chefe de um grupo de ciganos se opõe ao imperador de Bizâncio, profetizando-lhe o fim da sua romântica magnificência imperial. Na luta que havia na Grécia entre os partidários do uso da língua antiga e os partidários do neogrego, Palamas

decidiu em favor do "uso moderno"; mas fez da língua popular o vaso de um pensamento de grandeza clássica, conclamando as forças da realidade contra o falso romantismo.

Todas as "pequenas" literaturas da Europa oriental receberam, então, a influência tonificante do simbolismo. Entre os croatas e sérvios, o esteticista Vojnović ainda representava o saudosismo da "idade áurea" de Ragusa (Dubrovnik) e Strahimir Kranjčević o decadentismo pessimista e requintado. As duas correntes reúnem-se na poesia nobre, aristocrática e popular ao mesmo tempo, do parnasiano-simbolista Jovan Dučić[2625], mestre da forma dos *Sonetos adriáticos* e nos *Sonetos imperiais*. Até na literatura realmente pequena nos eslovenos havia uma renovação integral pelo simbolista Zupancic. O círculo dos simbolismos eslavos aproximou-se cada vez mais, como em círculos concêntricos, de Viena, capital alemã daquela grande comunidade eslava que foi a Áustria imperial. O círculo fechou-se pelo simbolismo checo.

A renovação da literatura checa[2626], romântica por excelência e presidida pelo parnasianismo eclético de Vrchlicky, tinha um grande precursor em Julius Zeyer[2627]. Ao lado de Vrchlicky e sem tomar conhecimento das tempestades sociais que acharam expressão nas *Canções Silesianas* de Bezruc, Zeyer levou a vida de um monge do esteticismo, algo parecida com a de Pater – na Idade Média houvera, aliás, relações espirituais íntimas entre Praga e Oxford. Zeyer desprezava o romantismo francês, o modelo de Vrchlicky, que lhe parecia vulgar. Discípulo dos pré-rafaelitas ingleses, amava tudo o que é precioso, arcaico, exótico: escreveu versões muito pessoais de lendas checas, de romances de cavalaria e de comédias de *capa y espada*, em língua suntuosa, sem aprofundar muito os seus modelos. Vestiu-se de mil fantasias. Foi inevitável, enfim, o cansaço mental, o esgotamento. No romance *Jan Maria Plojhar*, Zeyer descreveu a vida vazia do esteta rico entre os tesouros artísticos da Itália, até o colapso e a conversão, embora não sem aludir ao infeliz destino político de sua pátria. *Três Lendas do Crucifixo* foi a obra mais sincera desse grande sensitivo Julius Zeyer.

Os jovens poetas checos começaram a apreciar e exaltar Zeyer como o Baudelaire ou o Mallarmé nacional, quando conheceram o simbolismo francês. Intermediário foi o crítico Šalda[2628], o Gourmont checo, prosador

dos mais finos, analista penetrante, que partiu de Taine, chegando através do simbolismo a Dostoievski; nos últimos anos de sua longa vida, o incansável será o campeão do surrealismo. Ele mesmo dominou a decadência em si; mas pouco o imitaram nisso os discípulos que tinha iniciado na poesia francesa. O maior desses decadentes, o fantástico Karásek[2629], chegou a competir com o mestre, editando desde 1894 a *Revista Moderna*, centro da literatura de Praga. Influências russas intervieram na arte novelística do poeta simbolista Šramek[2630], cujos dramas de sexualidade adolescente, instintos selvagens e angústia torturante se passam nos bairros históricos da Praga que Šramek sabia descrever como ninguém antes. Karásek converteu-se ao catolicismo; Šramek, ao socialismo. Dominar a decadência de maneira pessoal, só o conseguiu Šova[2631], embora oscilando, durante muito tempo, entre violenta poesia satírica contra a época burguesa e canções desesperadas de decadente simbolista; encontrou a saúde na sua terra, a Morávia, da qual se tornou paisagista comovido. Foi um poeta intimista como Pascoli; e, como este, estragou muitos versos seus pela obrigação imposta a todos os poetas checos e até ao esteta Zeyer, de fazer propaganda patriótica e nacionalista.

Já além da decadência está Březina[2632], o maior poeta de língua checa depois do romântico Mácha. Eslavo típico, possuído de angústias religiosas, recebeu forte influência de Dostoievski e Soloviev, elaborando um credo teosófico, algo como uma versão eslava da filosofia de Yeats. A forma da sua poesia é, porém, diferente: são grandes odes em versos livres à maneira de Whitman. Títulos como *Aurora no Ocidente*, *Os Construtores do Templo*, *Mãos*, dão alguma ideia do que é essa poesia hínica, de grandes perspectivas e horizontes espirituais ilimitados, anunciando auroras misteriosas; poesia pindárica que foi escrita por um modesto funcionário público, escondendo-se sob um pseudônimo que significa em eslavo "Alguém"; poesia da qual os esteticistas sonhadores e os estadistas ineptos de Viena, tão perto da terra de Březina, não tomaram conhecimento.

O simbolismo checo, mais suave que o polonês, revela a influência da atmosfera de Viena, capital do Império dos Habsburgos, já decadente, ameaçado pelo perigo pan-eslavista. Os estadistas e militares austríacos pretendiam defender-se pela aliança com a Alemanha, por truques diplomáticos e por armamento mal organizado. O povo dividiu-se em

operários socialistas, cada vez mais unidos, influindo na política, mas sem chefes intelectuais, e pequenos-burgueses agitados, antissemitas que responsabilizaram por todos os males a rica burguesia judia de Viena; enquanto os eslavos, os checos, os croatas, e não menos os húngaros e os romenos revelaram cada vez mais tendências centrífugas, antiaustríacas e anti-habsbúrgicas. Acima dessa massa em ebulição estavam a alta burocracia e o oficialato do exército, gente sem nacionalidade definida, com nomes e títulos de nobreza alemães, mas de origens alemãs, húngaras e eslavas, com forte participação dos judeus vienenses. Burocratas, oficiais e judeus, uma elite altamente cultivada, fatigada e decadente, criaram a nova literatura austríaca[2633], literatura de evasionismo, a primeira literatura simbolista em língua alemã, antes de o simbolismo penetrar na própria Alemanha.

Pioneiro foi o crítico Hermann Bahr[2634], espírito inquieto, homem de múltiplos talentos mas sem força criadora: teve sucessos efêmeros com numerosas comédias à maneira de Wilde e menos sucesso com um ciclo de romances em que pretendeu apresentar o panorama da Viena de 1900 e 1910. Percorreu, com sinceridade duvidosa, todas as fases possíveis: nacionalismo alemão, socialismo marxista, naturalismo à maneira francesa, simbolismo decadentista, neonacionalismo austríaco – movimento efêmero para criar uma consciência de Estado no Império multinacional – e, enfim, o catolicismo romano, que lhe parecia a religião especificamente austríaca, assim como o Barroco teria sido o estilo especificamente austríaco. Com isso está traçado o caminho da nova literatura austríaca, tão brilhante e tão efêmera como, na mesma época, a "Renaissance belge". Bahr foi um grande animador. Começou a lutar contra o realismo provinciano dos Rosegger, Anzengruber e Ebner-Eschenbach, fazendo a propaganda de Zola. Mas os austríacos não gostaram muito das violências do naturalismo. Depois, em Paris, Bahr conheceu o simbolismo. Num panfleto de 1891 proclamou a morte do naturalismo. Em 1893, fundou a revista *Die Zeit* (*O Tempo*), para botar Viena "up to date". Aos jovens poetas vienenses, todos eles muito nervosos e decadentes, que se reuniram no Café Griensteidl – Hofmannsthal, Altenberg, Rilke, Kraus – Bahr parecia político demais e não bastante poético. Fundaram em 1896 a revista *Wiener Rundschau*; Kraus tornou-se independente, lançou contra os companheiros o panfleto

Die demolierte Literatur (*A Literatura Destruída*), retirando-se para a sua revista satírica *Die Fackel*, que redigiu sozinho durante mais de trinta anos, fazendo o comentário mordaz do movimento.

Como um espelho fiel desse mundo agonizante afigura-se hoje a obra de Schnitzler[2635], o poeta do "süsses Maedel", da "pequena vienense"; não está esquecido de todos, mas já não aconteceria o que era comum por volta de 1905: que as suas novelas se traduziram até na América e as suas comédias se representaram até no Japão. As obras de Schnitzler passam-se na Viena de 1890, descrita com realismo sincero; o papel principal cabe ao sexo sem esquecer nunca, por um momento, a morte. Mas Schnitzler não foi, evidentemente, um naturalista comum. Ao pessimismo irônico de "omne animal post coitum triste" juntou uma poesia intensa, a própria atmosfera das noites de verão de Viena. "Maupassant plus Verlaine" seria a fórmula para definir o cronista da "jeunesse dorée" de Viena. O amor em todos os seus aspectos é quase o único assunto de Schnitzler: as cenas ligeiras entre um Don Juan vienense e mulheres de toda a espécie, em *Anatol*; a tragédia da pequena abandonada, em *Liebelei* (*Namoro*); uma série de cenas audaciosas e humorísticas de encontros brutalmente eróticos, em *Reigen* (*Ronda*). São as obras mais famosas de Schnitzler, nas quais o naturalismo está atenuado por uma graça leve, quase como de pintura japonesa, e aprofundado pela curiosidade psicológica do médico que Schnitzler foi. Na novela *Sterben* (*Agonia*) deu uma análise magistral dos sentimentos de um tuberculoso moribundo; e já nas suas primeiras obras encontram-se antecipações da psicanálise de Freud, depois seu amigo. O cepticismo do psicólogo inspirou-lhe a frase quase de Pater: "A vida está na intensidade, não no tempo"; e uma ironia de desilusão dolorosa constitui o fundo do seu hedonismo. Schnitzler era judeu, numa época de forte antissemitismo; excluídos da vida pública, os judeus supervalorizaram a vida sexual. Tem a mesma origem a força penetrante da sua crítica da burguesia vienense, em comédias ligeiramente ibsenianas. Afinal, o autor da comédia política *Professor Bernhardi* tornou-se crítico da decadência da própria Áustria, que, depois de 1918, parecia decadência da Europa. Já havia dois decênios que Schnitzler, na novela *Leutnant Gustl* (*Tenente Augusto*), tinha antecipado o "monólogo interior" de Joyce. Agora voltou, em *Fraeulein Else* (*Senhorita Elsa*),

ao mesmo processo para definir a decomposição moral da sua cidade; mas foi como uma homenagem fúnebre, um último retrato da Viena de outrora.

Comentário poético à obra de Schnitzler parecem as crônicas jornalísticas de Altenberg[2636], autênticos poemas em prosa, do poeta das meninas e das pobres prostitutas, dos jardins e montanhas de Viena – Altenberg foi o trovador da cidade, mendigo perdido nas ruas como Verlaine. Ele e Schnitzler alcançaram fama mundial justamente pelo regionalismo, ao passo que o simbolismo vienense à maneira francesa só teve repercussão local. Assim o *Garten der Erkenntnis* (*O Jardim da Sabedoria*), obra de adolescente e única obra do aristocrata Andrian[2637], expressão suprema da decadência da velha Áustria católica e meio espanhola. Assim as poucas obras de Beer-Hofmann[2638], dono de uma linguagem poética de inédita intensidade sugestiva; só escreveu uma novela psicológica, uma versão de uma tragédia do elisabetano Massinger, um drama poético sobre o Jacó do Velho Testamento já é quase toda a sua produção de raridade flaubertiana.

A síntese da Áustria literária, o segundo poeta nacional depois de Grillparzer, foi Hofmannsthal[2639]: de origem meio judaica, meio alemã, meio italiana, pertencendo à aristocracia, meio alemã, meio eslava, meio italiano-espanhola que vivia em torno dos Habsburgos. A sua força criadora era limitada; ou antes, sua inspiração era esporádica, calando-se em longos intervalos; mas de gosto finíssimo, altamente requintado, sabia assimilar todas as influências estrangeiras, da França até ao Oriente; fundindo-as num pequeno cosmos literário, espelho do grande cosmos multinacional da sua pátria austríaca. Hofmannsthal já esteve famoso aos dezessete anos: já tinha dado pequenos dramas líricos à maneira de Maeterlinck, menos originais e mais intensos. Só *pastiche* de cenas de *Faust*, em língua rodenbachiana, é o famoso *Der Tor und der Tod* (*O Tolo e a Morte*), confissão da incapacidade de viver de um adolescente, que ficará sempre um diletante da vida e um grande diletante da arte; já publicara um pequeno número de poesias líricas, as primeiras poesias simbolistas em língua alemã e talvez as mais preciosas, de um ritmo musical bem austríaco e de grande tristeza íntima:

“Ganz vergessener Voelker Muedigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,

Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne."

nestas expressões – "os cansaços de povos esquecidos", "a alma assustada", "a caída muda de astros longínquos" –, o decadentismo pessoal do aristocrata-judeu Hofmannsthal encontra-se com o decadentismo coletivo do mundo austríaco. Por isso mesmo a influência de Hofmannsthal no simbolismo alemão, em ambiente muito diferente, foi reduzida. Houve, quando muito e só mais tarde, uma influência indireta, através do jovem poeta austríaco (de Praga, aliás) Rilke[2640], cujos primeiros volumes de versos – *Larenopfer*, *Traumgekrönt* (*Coroa de Sonhos*), *Mir zur Feier* – são bastante hofmannsthalianos – não sem influência do sentimentalismo de Heine, mas de musicalidade suave, austríaca:

"Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge
und keine Heimat haben in der Zeit.
Und das sind Wuensche: leise Dialoge
taeglicher Stunden mit der Ewigkeit."

Hoje é comum desprezar esse Rilke da fase decadente, romântica, assim como acontece no caso de Yeats; mas não é possível ignorar quanto desse simbolismo austríaco ainda existe no *Buch der Bilder* (*Livro das Imagens*) e *Stundenbuch* (*Livro das Horas*) do Rilke mais maduro, já egresso daquele mundo estreito e em caminho de tornar-se poeta dum mundo sem fronteiras.

Hofmannsthal, precisamente nessa época, estava silencioso; a sua "poesia de segunda mão", como que esgotada. "Que grande poeta ele teria sido, se chegasse a morrer com dezessete anos de idade!", dizia um crítico malicioso. Na verdade, Hofmannsthal lutou duramente consigo mesmo, nesses anos de inúmeras tentativas malogradas, fragmentos inacabados – também o romance *Andreas oder die Vereinigten*, de concepção grandiosa, ficou fragmento – e de versões modernizadas de tragédias gregas,

espanholas, inglesas. Literatura experimental de um homem de vasta cultura, passadista que não quer deixar cair em esquecimento os valores do passado. Naquele tempo escreveu o poeta os libretos suntuosos para as óperas de Richard Strauss, outras tantas reconstituições de culturas aristocráticas do passado. Nessa música neobarroca encontrou ou reencontrou Hoffmannsthal o seu destino. Reconheceu a complexidade multicolor do seu mundo poético como espelho da civilização multicolor da Áustria dos séculos XVII e XVIII, do Barroco. Tornou-se intérprete poético dessa civilização austríaco-barroca para opor ao caos de uma época demoníaca, depois da derrota e desmembramento da Áustria em 1918, um cosmos poético e hierarquicamente organizado conforme os valores do espírito. Mas a última e maior obra foi concluída: a tragédia *Der Turn* (*A Torre*), versão muito independente de *Vida es sueño*, de Calderón, modificada sobretudo pelo fim trágico: o príncipe acaba morrendo. As suas últimas palavras, nessa tragédia da vitória da anarquia sobre o Espírito, são como o testamento de Hofmannsthal, dando testemunho do que foi a Áustria e do que foi a Europa: "Gebet Zeugnis, ich war da, wenngleich mich niemand gekannt hat." "Dai testemunho: estive presente; embora ninguém me reconhecesse." Hofmannsthal, enfim reconhecido na França, na Inglaterra e na Itália, é hoje, embora tarde demais, uma influência europeia.

O destino trágico de Hofmannsthal identifica-se com o destino trágico da sua pátria: foi ele o representante, o poeta daquela classe de burocratas, oficiais e judeus, desnacionalizados pelo regime supranacional dos Habsburgos, que com o fim do Império perderam a razão de ser. Fora deles a literatura austríaca, aristocrática, decadente, cosmopolita e simbolista[2641]. O comentário mordaz dessa evolução funesta é a obra satírica de Karl Kraus[2642], pessimista de estatura swiftiana, inesgotável em recursos linguísticos do sarcasmo amargo e da profecia apocalíptica; tão preso no pequeno mundo vienense como a literatura vienense que ele desprezava. Kraus, anarquista radical com alta consciência da missão moral e cultural da sua sátira, desempenhava na Áustria um papel algo como a geração de 98 na Espanha. Mas o caso austríaco era irremediável. A obra do satírico acabou precisamente onde acabara a obra do poeta: com a morte da Áustria.

A comparação de Kraus com a geração de 98 na Espanha implica outra comparação: a do simbolismo austríaco com o modernismo hispano-

americano. Essas duas comparações serviriam para esclarecer o fenômeno da localização geográfica do simbolismo nas margens dos centros literários tradicionais: na Áustria e não na Alemanha; na América espanhola e não na Espanha; e, pode-se acrescentar, na Bélgica mais do que em Paris, onde os poetas simbolistas de língua francesa eram, aliás, cidadãos de todas as partes do mundo, da Grécia de Moréas até a Virgínia de Vielé-Griffin. O simbolismo foi uma derrocada de valores tradicionais por forças "marginais", de países onde as literaturas estavam sem tradições ou as tinham perdido desde muito tempo. Mas impõem-se duas observações. A "marginalidade" e a "falta de tradição" dos simbolistas são sintomas da condição social dos poetas e escritores: não estão incorporados na sociedade, constituem uma classe de "literatos", mais ou menos no ar; trata-se de países e regiões de economia atrasada ou "colonial", que não comporta o "luxo" da arte independente. E os escritores defendem-se, declarando guerra aos "filisteus" hostis e proclamando o "l'art pour l'art". Daí o artificialismo e o caráter fantástico desses novos estilos, de reação contra qualquer utilitarismo. O simbolismo reagiu contra o naturalismo, ligado à estrutura burguesa da sociedade. Na história das artes plásticas é fenômeno frequente o do "estilo caído": um estilo que foi, numa determinada época, expressão da vanguarda para os *high-brows* altamente sofisticados, cai na geração seguinte no domínio geral, se bem que de forma atenuada, constituindo parte da "cultura geral" de todos. No caso do naturalismo, a sobrevivência, nele, do romantismo alterado, é manifesta: Flaubert e Zola, Ibsen e Strindberg não conseguiram eliminar em si os resíduos românticos. A luta do simbolismo contra a época foi em grande parte a luta de um neorromantismo de vanguarda contra o velho romantismo. O chamado "modernismo" hispano-americano de 1900, a forma ibérica do simbolismo, é evidentemente, pelo menos em grande parte, uma luta assim: luta da influência francesa, simbolista, contra os resíduos do romantismo espanhol; muito menos contra o hugonianismo – Darío era admirador incondicional de Hugo. E essa luta foi travada por uma classe de intelectuais em países economicamente atrasados, em ambiente hostil aos movimentos literários e até às próprias atividades literárias.

Por volta de 1870, os poetas estrangeiros mais admirados e imitados na América espanhola eram os românticos espanhóis: Rivas, Spronceda,

Zorrilla, Bécquer. Só pouco depois venceu o hugonianismo, sem eliminar a influência espanhola. Quer dizer, reações que se dirigiram especialmente contra o hugonianismo, ou que se inspiraram no romantismo, não podem ser consideradas precursoras do modernismo, por mais que lhe tenham preparado o caminho. Nos manuais, Martí e José Asunción Silva aparecem entre os precursores do modernismo; mas a relação não é cronológica.

Martí[2643], o herói nacional de Cuba, foi, além de grande homem, um grande intelectual; mas talvez não fosse um grande poeta; e muito menos foi um modernista. A simplicidade intencional, democrática, da sua poesia é espanhola, vem de Bécquer; não tem nada que ver com o esteticismo requintado dos modernistas, antirretóricos não porque quiseram ser entendidos pelo povo, mas porque a eloquência pós-romântica lhes parecia mau gosto. Com efeito, entre os modernistas, ninguém tomou Martí como modelo. A mesma posição isolada cabe ao único poeta hispano-americano do século XX que revela parecida naturalidade da emoção e expressão; à poetista Gabriela Mistral[2644]. É ela um poeta muito maior do que Martí; os seus sonetos são dos mais notáveis da língua espanhola, poesia dura e séria, experiências cristalizadas; mas a poesia de Gabriela Mistral nada tem com o modernismo que a precedeu, e muito pouco com o novo modernismo que a seguiu. Poesia não retórica é antes rara na América espanhola.

Diferente é o caso do dândi decadentista José Asunción Silva[2645]: este, sim, está em relação com o simbolismo europeu, ou antes com seus precursores Poe e Baudelaire. São relações diretas, não através do decadentismo francês, que inspirou o modernismo hispano-americano; o que explica certas semelhanças entre a poesia do colombiano e alguns modernistas.

Enfim, o grande poeta e jornalista peruano González Prada[2646]: a ele, mais velho do que qualquer dos modernistas, também se atribui papel de precursor. Mas seu estilo conciso e epigramático já desmente isso, e não são bastante significativas certas liberdades métricas, que os modernistas, meio parnasianos, nunca se permitiram; enfim, a ideologia política de González Prada, radical e anticlerical, não está de acordo com o aristocratismo dos modernistas.

O modernismo hispano-americano apareceu no mundo de língua espanhola como um milagre: não foi na Espanha que surgiu o movimento de renovação poética, tampouco nos grandes centros americanos, nem no México

ou em Buenos Aires – Rubén Darío[2647] nasceu, mestiço meio índio, em Metapa, pequena aldeia na pequena república centro-americana de Nicarágua. "Da pequena Belém devia sair a luz do mundo", exclamou um crítico, um dos muito admiradores apaixonados que Darío encontrou no caminho da sua vida fantástica. O moço parecia enterrado vivo na miséria material e espiritual daquelas regiões tropicais, quando o famoso escritor espanhol Valera, talvez mais por generosidade do que por compreensão, chamou a atenção para o volume *Azul* do jovem nicaraguano. Depois se revelou o milagre da sua poesia –

"el verso azul y la canción profana".

As suas obras chamam-se: *Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza*, *Poema del otoño*; em língua espanhola ainda não se leram versos de tanto esplendor quase oriental. E assim como a poesia foi a sua vida: uma "marcha triunfal" pela América e Europa, um *Aleluya* enorme com o refrão –

"Alegría, Alegría, Alegría!"

Enfim o álcool e a vida desregrada quebraram a resistência física do poeta; os horizontes se escureceram:

"Juventud, divino tesoro,
¡ ya te vas para no volver!";

e até vir, enfim, a morte dolorosa num quarto de hotel onde ninguém conhecia o poeta. Uma morte nem sequer redentora mas como ponto negro de interrogação:

"... y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos..."

A glória de Rubén Darío também diminuiu um pouco desde então. Não desapareceu nem pode desaparecer: Darío continua o poeta moderno mais lido de língua espanhola – mas a crítica manifestou certas dúvidas. Neoclassicistas e partidários da "poésie pure" não podem admitir a própria substância poética e humana de Darío, desse homem e poeta indisciplinado, anárquico, sentimental na alegria e no sofrimento, um romântico desorientado, usando as expressões do decadentismo francês que então encantou a todo o mundo; mas hoje já não nos deslumbra –

"... mi jardín de sueño
lleno de rosas y de cisnes vagos."

Nota-se na poesia de Darío um consumo exagerado de princesas de Versalhes e cisnes brancos, um verdadeiro fetichismo da cor "azul", um esnobismo insuportável, "muy siglo diez y ocho y muy antigo": enfim, certo mau gosto. Um crítico falou de "joyas un poco falsas". O homem Darío era certamente sincero, confessando os seus prazeres e sofrimentos, tanto uns como outros um pouco vulgares. Parece que Darío não tomou bastante a sério a poesia. Foi um virtuose e improvisador, até na ideologia política. Foi sinceramente antiimperialista, advertindo os hispano-americanos contra o poder ameaçador dos Estados Unidos. Mas não pensou em revolução contra o imperialismo; alegou razões de ordem estética, do homem ibérico, de tradições seculares, contra o ianque brutal e vulgar; e da resistência estética esperava a redenção. Afinal, isso é mera retórica; e, lembrando-se das expressões de Verlaine contra a poesia retórica, disse o grande poeta mexicano González Martínez uma palavra definitiva, menos contra a poesia do próprio Darío, do que contra a dos seus imitadores:

"Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje..."

A defesa seria fácil se fosse possível demonstrar que Darío, poeta autêntico, só se serviu das expressões poéticas então modernas para fazer-se entender. Mas o estudo apurado dessas expressões pelo crítico argentino Artur Marasso revelou que quase tudo é emprestado, que a poesia de Darío é um mosaico de reminiscências e influências: muito Hugo e muitíssimo Verlaine; depois, uma mistura perturbadora de Gautier e Banville, Wagner e Rostand, Heine e Whitman – não fica nada de original. Conforme os estudos de Marasso, quase todo verso, cada imagem têm "fontes". Mas os estudos dessa natureza não provam nada, a não ser a receptividade e o poder de assimilação. O papel histórico de Darío reside, aliás, justamente nisso: o de ter vivificado e tonificado a então sonolenta poesia espanhola, abrindo-a a influências estrangeiras, que lhe foram benéficas. Mas então seria um papel já puramente histórico e uma poesia que cumpriu a sua missão, sem significação na atualidade. A discussão está colocada em bases mais seguras desde que se duvida da exclusividade das influências francesas em Darío – tese que parecia tão certa depois do livro de Mapes. A influência de Whitman não foi decisiva; o americanismo de Darío, de expressões whitmanianas, é hispano-americanismo; e eis o ponto de partida da tese de Torres Rioseco: o fato de o modernismo dariano ter esmagado os resíduos do romantismo espanhol na América não significa que à poesia de Darío faltem, porventura, outros elementos espanhóis. Torres Rioseco encontra esses elementos: na métrica de Darío, multiforme, revivificando metros espanhóis de séculos passados, até medievais e do século XV; e na mistura tipicamente espanhola de religiosidade e sensualidade.

"Entre la catedral y las ruinas paganas..."

a expressão é francesa, mas o sentimento é espanhol. Na verdade, a poesia de Darío é uma combinação engenhosa de elementos românticos, parnasianos e simbolistas. O seu romantismo consiste na revivificação de fundos poéticos espanhóis, esquecidos na própria Espanha. Em compensação, Darío deve pouca coisa ao simbolismo francês, senão aos decadentistas de segunda ordem; mas deve muito aos parnasianos, a Gautier e Banville. O

que o atraiu, em Hugo, foi a eloquência; o que o atraiu, em Verlaine, foi o sentimentalismo: qualidades típicas do espanhol e do índio triste – e Dario era mestiço. Tinha um talento extraordinário de assimilação, quer dizer, a inteligência viva do mestiço e a natureza passiva do índio. De índio mestiçado e civilizado é a sua desorientação sentimental, entre o “Alegría! Alegría! Alegría!”, e a pergunta angustiada:

> “... y no saber adónde vamos,
> ni de dónde venimos...”

Eis o seu simbolismo; não é americanista, mas é um simbolismo americano.

“Modernismo” é uma expressão sobremaneira infeliz, prestando-se a confusões de toda espécie. O que ontem foi “moderno”, já não o é hoje; e, com efeito, o modernismo hispano-americano[2648], o movimento poético inaugurado por Rubén Darío, não tem nada de “moderno” para nós outros, hoje. Foi poesia decadentista, poesia mais parnasiana do que simbolista, oscilando entre o otimismo oficial, “americanista”, e o desespero congênito; poesia falsamente aristocrática, esnobística, de intelectuais numa época do imperialismo comercial e num continente dominado por ditadores violentos; poesia de intelectuais que, profundamente afrancesados, preferiram revoltar-se contra o ianque longínquo a levantar-se contra os caudilhos em casa; e que acabaram conformados, como altos funcionários e diplomatas, dizendo-se neoclassicistas e sendo, na verdade, neoparnasianos.

Há modernistas românticos, modernistas parnasianos e modernistas simbolistas; estes últimos, constituindo a maioria, são na verdade parnasianos românticos. Modernista romântico foi o mexicano Amado Nervo[2649], diplomata elegante e existência frustrada, romântico na poesia religiosa, modernista na poesia erótica de um homem decadente. Entre os simbolistas latino-americanos há só um “poeta puro”, o peruano Eguren[2650], criador de um mundo particular de imagens e fantasmas, poeta solitário, ainda não bastante reconhecido. Assim também o uruguaio Herrera y Reissig[2651], filho decadente de uma grande família, vítima da hostilidade do ambiente comercial e antiliterário do Uruguai de então. Poeta *précieux*, requintado

demais, mas também dono de todos os acordes da música simbolista, retirou-se da vida, assumindo a atitude do poeta lunático, criador de "símbolos perplejos", que são, às vezes, ridículos e, outras vezes, sublimes. Não acabou louco, como a lenda hostil afirma, mas "perplexo".

"El cielo abre um gesto verde
y ríe el desequilibrio..."

Uma sensibilidade exarcebada, neurastênica, não é rara entre os modernistas. A ela deve o guatemalteco Arévalo Martínez[2652], contista de primeira ordem, as suas visões extraordinárias, equações antes do que comparações entre os homens ferozes e os animais ferozes da região tropical. O equilíbrio que não alcançou o autor dessas novelas "psicozoológicas", consegue-o a sensibilidade não menos aguda da venezuelana Teresa de la Parra[2653], parisiense elegante nas aparências, lembrando-se com saudades dos seus dias de criança e de mocinha nas fazendas do interior da Venezuela e nas ruas meio coloniais de Caracas; na verdade, registrou com exatidão proustiana os movimentos da alma feminina, retratando-os na prosa mais clássica que jamais um modernista escreveu. Os romances de Teresa de la Parra têm, como documentos históricos e como análises psicológicas, valor permanente.

A variedade tropical do simbolismo, representa-a o argentino Lugones[2654], o maior *virtuose* da língua entre os poetas hispano-americanos, verbalista torrencial, mas cheio de música à qual nem leitores críticos sabem resistir; foi, mais, polígrafo erudito, historiador, crítico, panfletário, o D'Annunzio da Argentina. O sentido intimamente reacionário da sua poesia revela-se melhor pela comparação com o romancista Ricardo Güiraldes[2655], saudosista do *gaucho* anárquico e independente – Lugones também celebrou o *payador* – e argentino elegante nos *boulevards* de Paris; *Don Segundo Sombra* é um romance fascinante, mas de significação evidentemente reacionária. Todas as dúvidas possíveis a respeito do sentido ideológico do modernismo se desvanecem em face da prosa claríssima do uruguaio Rodó[2656], discípulo de Renan, quanto ao estilo, e da França

católica, quanto ao espírito, tomando, porém, Emerson como fundamento do seu americanismo singularmente antiamericano. Em *Ariel*, pequeno livro escrito com brilho algo esteticista, criou a ideologia da mocidade hispano-americana de 1900: resistência do "Ariel" hispano-americano, aristocrata, esteta, espiritualista, católico, contra o feio "Caliban" norte-americano, comerciante, plebeu, materialista, puritano. Rodó, embora fechando-se na torre de marfim do seu parnasianismo de estilista, acreditava ser o Próspero latino-americano, servindo-se do espírito nobre para afugentar o monstro; com efeito, a repercussão de *Ariel* foi grande; e parece continuar. O livro é prova de que a "clareza mediterrânea" do estilo não exclui equívocos e confusões. Rodó não defendeu, na verdade, a civilização latino-americana, e sim a cultura afrancesada de uma classe ociosa de esnobes que sabiam conformar-se com pequenas e grandes ditaduras e que viviam, no fundo, da prosperidade superficial que o imperialismo norte-americano criara, colocando seus capitais na América "arielista". A análise ideológica não pode dar outro resultado; mas este não atinge, evidentemente, a personalidade de Rodó, que foi homem nobre e sincero.

A resistência contra o próprio modernismo veio, enfim, dos modernistas parnasianos. O colombiano Guillermo Valencia[2657], aristocrata retirado, poeta dos *Ritos* em metros impecáveis, político extremamente reacionário, impôs à poesia uma nova disciplina severa. O mexicano González Martínez[2658], diplomata, classicista algo frio, algo sentimental, pessimista desesperado que deu o conselho de "No turbar el silencio de la vida – esa es la ley"; homem de nobre compostura, também é o autor daquele verso anti-modernista: "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje"; e predisse o dia em que "mañanas los poetas cantarán em divino verso que no logramos entonar los de hoy". Enfim, o epitáfio irônico do modernismo já agonizante foi escrito pelo colombiano Luis Carlos López[2659], poeta do tédio, do calor e do amor bestial nas aldeias tropicais, sonetista exímio que lançou mão da sua arte para parodiar de maneira insolente e agressiva a arte dos modernistas e dos próprios parnasianos; ao soneto *A une ville morte de Heredia*, celebrando a cidade de Cartagena de Indias "sous les palmiers, au long frémissement des palmes", opôs, no soneto *A mi ciudad natal*, o retrato realista da miserável Cartagena de hoje –

"... hoy, con tu tristeza y desaliño,
bien puedes inspirar ese cariño
que uno le tiene a sus zapatos viejos."

É o fim do modernismo.

Mas o modernismo hispano-americano cumpriu uma grande missão histórica: renovou a fundo a poesia de língua espanhola, adormecida no pós-romantismo aburguesado. Forneceu uma nova língua poética àquele grande movimento renovador que se chama "geração de 1898". A relação, porém, entre este movimento e o simbolismo é muito complexa.

O protesto da geração de 1898 contra o tradicionalismo espanhol, responsável pela decadência do país, foi estético e político ao mesmo tempo: contra o regime estabelecido pela restauração dos Bourbons, que deu a literatura dos Campoamor, Echegaray e Valera e a catástrofe colonial de 1898. Contra essa decadência revoltou-se a geração dos Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Baroja e Valle-Inclán, dando à Espanha uma nova literatura[2660] e novos ideais políticos. Pedro Salinas, num resumo histórico do movimento, pretende demonstrar que a "geração de 1898" revela todas as características de uma "geração" no sentido de "grupo literário", assim como Pinder e Petersen a definiram: os líderes nasceram todos dentro de um intervalo de poucos anos; todos passaram pela mesma formação universitária, insuficiente, e por isso todos se tornaram autodidatas, recebendo as mesmas influências estrangeiras. E todos eles reconheceram e proclamaram os mesmos precursores: Alas[2661], como crítico literário; Ganivet, como crítico da civilização nacional; Francisco Giner de los Ríos, o fundador da Institución Libres de Ensenanza, como educador da nação. As diferenças ideológicas entre os homens de 1898 não importam muito, considerando-se que Azorín foi sempre esteta, que o pensamento de Unamuno estava inspirado por motivos extrapolíticos e suprapolíticos, e que o anarquismo de Baroja não é ideologia nem programa e sim questão de temperamento. Mas essas divergências ideológicas também são acompanhadas de diferenças estilísticas. Não é possível confundir o modernista exuberante Valle-Inclán e o seco naturalista Baroja; Unamuno pertence estilisticamente à época pré-modernista, algo como Martí; ideologicamente,

porém, se insere na época pós-modernista, realmente "moderna". O que reúne os homens de 98 é a preocupação da decadência, política e literária, da Espanha; representam as reações mais diferentes, do pessimismo céptico até o radicalismo espiritual. Mas nenhum deles – nem sequer Valle-Inclán – nenhum deles pode ser aproximado do esteticismo de Darío e Rodó; o de Azorín também é diferente. Entre o modernismo hispano-americano e a geração e 98 existem relações pessoais mas uma quase incompatibilidade literária[2662]. O estilo poético de Unamuno é, em relação ao modernismo, totalmente "antiquado", e Antonio Machado simpatiza, quando muito, com os decadentistas de segunda categoria, com Samain. Entre todos eles, só Azorín, sempre "disponível" para coisas novas, revela compreensão pelo simbolismo francês. Os homens de 1898 não são "modernistas", e portanto não são simbolistas – nem do grupo esteticista, nem do grupo decadentista. Mas reagem, face ao simbolismo, conforme essas possibilidades, que não são do simbolismo e sim da época.

O esteticista é Azorín[2663]. Na mocidade foi anarquista vermelho de província; no jornalismo de Madri bateu-se ao lado dos republicanos. Depois, começou a separar-se dos companheiros e da própria vida, levando uma existência livresca, aborrecido das expressões de mau gosto dos oradores parlamentares de 1910 e dos poetas pós-românticos. Sempre ele reagiu por motivos estéticos e de maneira estética. Por isso, pôde condenar com ironia mordaz a literatura reacionária dos Campoamor e Valera, e ao mesmo tempo entusiasmar-se pela política reacionária do violento La Cierva, que ele confundiu com os super-homens da Renascença italiana. É artista nato, de sensibilidade extraordinária como de um sismógrafo. O terremoto que lhe inspirou oscilações contínuas e dolorosas foi o desastre de 1898, sintoma alarmante da decadência espanhola. Em torno da Decadência gira todo o pensamento de Azorín; mas ele mesmo não é decadentista. Ao contrário, procura remédios da decadência, que considera como decomposição dos valores que dão sentido à vida. Apenas, os remédios dos quais Azorín dispõe são só de ordem estética: valores novos de poesia, ou então, com preferência, valores esquecidos e desprezados do passado literário da Espanha. Como crítico, Azorín ocupou-se menos dos vivos do que dos mortos, sempre vivos. Fazer anotações "al margen de los clásicos" é a sua ocupação predileta de um miniaturista finíssimo, quase como um pintor

japonês. É mestre na arte de vivificar, com alguns rápidos traços a bico-de-pena, um retrato escurecido, iluminar o sentido de uma página amarelecida. No princípio, Azorín ainda revelou o zelo de restabelecer desta maneira as tradições liberais da Espanha erasmiana: descobrindo, por exemplo, o liberalismo humano de Saavedra Fajardo no século XVII, ou o humanismo rebelde em Frei Luis de León. Mais tarde, comoveram-no mais o "rio divino" de Garcilaso de la Vega, a angústia de Cervantes em *Persiles y Segismunda*, a Madri rococó de Somoza, e a morte, sem repercussão, de Larra. A Espanha decadente de 1898 tornou-se-lhe problema insignificante em face do espetáculo secular da Espanha eterna como ele a retratou em *Una ciudad y un balcón*, a praça de uma cidade provinciana da Espanha, vista em vários momentos decisivos da história europeia – e sempre é a mesma praça, o mesmo palacete, o mesmo balcão – "Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano." Eis por que Azorín gosta de evocar os aspectos humildes da vida espanhola – as ruas suburbanas de Madri, as cidades de província e, sobretudo, as aldeias, *Los Pueblos*. É o último dos grandes "costumbristas". É, como Ortega y Gasset lhe chamou, o poeta dos "primores de lo vulgar". Quanto às coisas grandes, é céptico; estão sujeitas à decadência. Mas as coisas humildes ficam, se bem que na melancolia dolorosa de "una ciudad y un balcón". No fundo, Azorín é um místico. Da "união mística" com a vida humilde espera o fim do Tempo – "O temps, suspends to vol!" – e no mundo sem tempo não há progresso, isso é verdade, mas também não há decadência.

O decadentismo simbolista não foi "nacional" nem "histórico", e sim pessoal; e neste, só neste sentido foi Unamuno[2664] decadentista. É difícil orientar-se na obra imensa do polígrafo, nos seus inúmeros ensaios, romances, novelas, dramas, poesias de inquietação permanente – mas foi ele mesmo quem afirmou: toda esta obra gira em torno de uma ideia só, da morte, da decadência e decomposição da carne e da fome de imortalidade. Eis a angústia primitiva de Unamuno. E na mesma luz fúnebre ele viu envolvidas todas as existências humanas, sobretudo as existências espanholas e a própria Espanha. A sua obra constitui um repositório imenso de perguntas, de pontos de interrogação e de reticências angustiosas. À pergunta permanente de Unamuno não pode haver resposta definitiva, porque só Deus a

sabe dar. Unamuno é um filósofo sem sistema, sem soluções. Um filósofo militante – o polemista mais apaixonado dessa apaixonada literatura espanhola – mas um militante que sofre só derrotas e, o que é mais importante, sobrevive às derrotas para continuar a luta, indefinidamente. Para essa vida de filósofo sem filosofia, filósofo "absurdo", encontrou Unamuno uma expressão suprema: Don Quixote. A sua obra não é em toda parte quixotesca – é rica e multiforme demais para isso; mas é quixotesca sua personalidade, sua vida de um nobre fidalgo que pretende conquistar o Céu e está acompanhado, por dentro, de um Sancho Pansa que quer imortalizar a sua carne. O diário desta vida de Don Quixote e Sancho Pansa reunidos em uma pessoa é a poesia de Unamuno.

"El hombre de carne e hueso, el que nace, sufre y muere – sobre todo muere", eis o tema da filosofia e da poesia de Unamuno. Aos irmãos que "sobre todo mueren", dedica os versos de *En el cementerio de lugar castellano*:

"... Pobre corral de muertos entre tapias
hechas del mismo barro,
sólo una cruz distingue tu destino
en la desierta soledad del campo!"

E "sobre todo muere" a própria Espanha:

"Castilla, Castilla, Castilla,
madriguera de recios hombres;
tus castillos muerden el polvo,
Madrigal de las Altas Torres,
ruinas perdidas en lecho,
ya seco, de ciénaga enorme,"

Contra o espectro da decadência carnal e nacional invocou Unamuno a ideia de Deus, o próprio Deus "de carne y hueso", o Cristo que sucumbiu

como nós outros à Morte. A Ele dedicou *El Cristo de Velázquez*, o maior poema cristológico jamais escrito, meditação sobre o corpo do Cristo morto, para chegar ao resultado premeditado:

"Se consumó! Por fin, murió la Muerte!"

Mas o filósofo inquieto não se satisfaz com resultados premeditados.

"La vida es duda,
y la fé sin la duda es sólo muerte."

O autor do *Cristo de Velázquez* é um herético impenitente; e a última palavra da sua poesia é a última palavra da comovente *Elegía en la muerte de un perro*:

"También tu dios se morirá algún día!...
los dioses lloran cuando muere el perro
que les lamió las manos,
que les miró a los ojos,
y al mirarles así les preguntaba:
a dónde vamos?"

Unamuno nunca encontrou a resposta. Procurando-a, ultrapassou todas as fronteiras, chegando a uma filosofia existencialista muito sua e para a qual só depois pediu a autorização kierkegaardiana. Criou a sua obra, que ultrapassa as fronteiras do movimento de 1898. Mas, dessa obra inteira, a parte mais permanente parece ser a poesia. É poesia filosófica, exclusivamente reflexiva, mais ou menos como a dos parnasianos. Mas não é poesia parnasiana, porque inquieta em vez de impassível, mística em vez de estética; poesia sem "cultura da forma", até dura, tomando todas as liberdades e

licenças, desprezando a rima e violentando a métrica. Apesar de tudo isso, não é poesia moderna e muito menos “modernista”: sem enfeites, sem música verbal, reflexões nuas, mas de grande poder sugestivo. Nessa independência absoluta das normas do passado e das exigências do futuro reside o valor extratemporal, permanente, da poesia de Unamuno; mas por força dessas qualificações está ela excluída de qualquer contato com o modernismo simbolista.

O “revoltado”, enfim, é Baroja[2665]. “Pessimista como Schopenhauer, anarquista como Nietzsche”, quer dizer, assim como Schopenhauer e Nietzsche se entendiam então: deste modo é Baroja o tipo do revoltado de 1898. Mas, para realizar o seu protesto, escolheu um caminho bem estranho: um caminho sem fim. A ação sem finalidade, eis o que o tornou o romancista dos vagabundos sem preocupação – “Nada vale la pena de preocuparse. El destino manda” – e dos conspiradores sem ideologia. Baroja também, assim como fizeram tantos outros da geração de 98, renovou uma tradição espanhola: a sua é do pícaro. Daí o seu realismo cínico, que se parece superficialmente com o naturalismo europeu. Não pode haver coisa mais diferente do modernismo de Darío e Rodó. O revoltado estético foi Valle-Inclán[2666]: místico, ou pseudomístico que gosta de perversões sexuais, anarquista, fazendo o papel do aristocrata católico, assim o autor das quatro *Sonatas* preciosistas, o criador do fantástico marquês de Bradomín, parece modernista típico, profundamente influenciado por Darío, mas não menos por Gautier, Banville e Villiers de L’Isle Adam. Também tinham certa razão os que lhe chamaram “D’Annunzio espanhol”, lembrando, além das poses, a mestria da sua prosa simbolista. Mas como poeta e como romancista já pertence a outra época, posterior, de outro estilo e outras ideias. A própria geração de 98 não participou da renovação da poesia espanhola pelo modernismo hispano-americano. O motivo reside na contradição inicial entre o protesto político e o protesto estético. Este último era de uma classe de intelectuais, isolada num país de economia atrasada e tradições reacionárias; aquele, dirigiu-se contra uma burguesia comodista que não cumprira a sua tarefa, que tinha assumido um compromisso com a restauração monárquica, satisfazendo-se com um pseudoparlamentarismo corrupto e abandonando a missão de “europeizar” a Espanha. Daí as contradições da geração de 1898: anarquistas e democratas, tradicionalistas e revolucionários, liberais e

antiburgueses ao mesmo tempo. Os críticos literários entre eles, como Azorín, favoreceram o modernismo poético porque se tratava de uma inovação de vanguarda. Mas com exceção de Valle-Inclán, então esteticista irresponsável, não pensavam em adotá-lo. Contudo, os escritores que condenaram tão asperamente a poesia "realista" de Campoamor deviam sentir a falta de uma poesia nova, que então só podia ser a simbolista. E não foi Carrère[2667] o poeta que teria satisfeito essa reivindicação, apesar das suas relações com a poesia parisiense. Carrère é um decadentista intimista, imitando de perto Verlaine. Cultiva o sentimentalismo da vida boêmia – saudade melancólica de *grisettes* abandonadas, de artistas malogrados, da juventude que se afasta e dos cabelos que começam a ficar grisalhos. Junte-se o encanto puramente local de eternizar em versos fáceis as ruas, os jardins, os cafés, todos os lugares conhecidos da Madri de 1900, e então compreenderemos a popularidade imensa de Carrère, sobretudo entre aqueles que "foram jovens quando a sua poesia era nova". Mas Carrère é antes o Coppée do que o Verlaine de Madri. O seu simbolismo duvidoso é pré-modernista, pré-dariano.

Quem sentiu a falta de poesia nova foi Unamuno. Daí os elogios, às vezes exagerados, que distribuiu entre todos os poetas que lhe pareciam trazer uma mensagem e estilos diferentes. Prefaciou uma edição espanhola de José Asunción Silva e proclamou Verdaguer[2668] como "o maior poeta moderno da península". O regionalista apaixonado que Unamuno era, esperava a redenção poética da Espanha pela poesia catalã. Daí o seu deslumbramento diante do poeta catalão Maragall[2669]; mas este foi realmente um grande poeta, cumprindo o que Verdaguer só prometera. Era católico, mas da "religião da encarnação", quer dizer, reconhecendo beleza divina em todas as coisas criadas, sobretudo o mar, as montanhas, as florestas da sua terra natal:

"O cel blau! O mar blau, platja deserta..."

A poesia de Maragall é um grande salmo jubiloso à beleza do mundo, do mundo mediterrâneo. Havia nele, como em todos os modernistas, algo da

pose d'annunziana. Maragall foi modernista, um dos primeiros da península.

Afirma-se que a introdução do modernismo hispano-americano na Espanha foi imediatamente precedida pela poesia de Rosalía Castro, cuja mentalidade poética não estava tão longe de Darío como se poderia pensar, e que já dispunha de vários dos seus recursos métricos. Mas Rosalía Castro já estava enterrada e esquecida, ou desde sempre ignorada quando Juan Valera chamou, em 1889, a atenção para o jovem poeta nicaraguense. Em 1892, Darío apareceu em Madri; e foi na Europa que ele, em contato íntimo com a nova poesia francesa, elaborou o estilo modernista. A vitória literária de Darío na Espanha vale como introdução do simbolismo francês; o americano, pelas suas poesias originais na língua comum dos dois continentes, deu aos espanhóis o que nunca lhe poderiam dar as poesias francesas no original nem as traduções, por melhores que fossem. Entre os discípulos espanhóis de Darío notou-se, porém, o mesmo fenômeno como entre os seus discípulos americanos: a personalidade forte e ambígua do mestre era inimitável, e atrás dele apareceram os seus modelos franceses, nem todos de primeira ordem – Gautier, Banville, Samain, muito parnasianismo, muito preciosismo e sentimentalismo. O panorama geral do modernismo espanhol não é agradável. Os melhores entre os modernistas são os regionalistas aos quais o exemplo americano deu a coragem de cantar o seu mundo diferente; assim o catalão Maragall, assim, mais jovem, o canarino Tomás Morales (suas *Rosas de Hércules* só foram publicadas entre 1919 e 1922), poeta poderoso do oceano bravo, visto das ilhas. Catalão, como Maragall, mas escrevendo em língua castelhana, Marquina[2670] é um dos melhores modernistas da península; na sua poesia prevalece o elemento parnasiano, não como rigidez estreita, mas como nobre disciplina latina. Mas Marquina não resistiu à tentação especificamente modernista, à facilidade *virtuose* e falsa, que lhe estragou os dramas "poéticos"; em compensação, essas peças alcançaram sucessos populares, só comparáveis aos de Rostand. O mesmo pecado e o mesmo sucesso caracterizam a poesia lírica de Manuel Machado[2671] pelo menos superficialmente. O primeiro aspecto é o de um parnasiano de arte consumada, tratando temas espanhóis assim como os trataria um poeta francês, viajando na Espanha; assim uma evocação da terra castelhana –

"... polvo, sudor e hierro –, el Cid cabalga."

ou um retrato do decadente rei Filipe IV:

"... Y, en vez de cetro real, sostiene apenas,
con desmayo galán, un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas."

O mesmo poeta está em casa em Paris, cantando como Catulle Mendès as hetairas ("... hetairas y poetas, somos hermanos!"), mas a sua especialidade é o regionalismo da sua terra de Andaluzia:

"Cantares...
quien dice cantares, dice Andalucía."

Manuel Machado parece um improvisador ligeiro, tão bem sabe esconder a sua arte, e isso já basta para caracterizar arte autêntica. Outra história é o fato de ele, sucumbindo à tentação da facilidade, tornar-se popular a expensas da poesia. A crítica literária vingou-se, e expondo-o continuamente a comparações prejudiciais com seu irmão Antonio Machado, o maior poeta de 98 e um dos maiores poetas de língua espanhola. Havia nisso uma injustiça contra o modernista Manuel Machado; mas já está certo que o modernismo não foi capaz de realizar a renovação literária.

O obstáculo era o elemento parnasiano no modernismo: e esse elemento é que falta de todo em Antonio Machado[2672]. Sempre se cita, a seu respeito, o seu próprio verso –

" ¿Soy clasico o romántico? No sé."

Mas sabia bem que não era parnasiano. O seu estilo poético é "antiquado"; a métrica é fielmente tradicional, sem artifícios; as rimas são simples, sem riqueza; a expressão é lógica, sem hermetismo. Mas não é acadêmico. É outra coisa, bastante rara em língua neolatina: é um poeta profundo e, no entanto, popular. É incomparável no glosar provérbios; e possui o talento, o gênio tão completamente desaparecido há séculos de inventar provérbios, que parecem sair da boca do povo:

"Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar."

Estes quatro versos condensam perfeitamente a velha sabedoria pessimista que o povo concluiu de experiências seculares; e conclui: "Vanidad de vanidades". Ressoa nestes e em muitos outros versos de Antonio Machado o pessimismo estoico que é a filosofia nacional do povo espanhol. Mas aquele "mar" é, ao mesmo tempo, um dos muitos símbolos dos quais Machado se serve – o que revela a presença da nova sensibilidade poética no seu estilo antigo. Machado foi, no início, decadentista; recebeu certas sugestões da poesia de Samain e Jammes; a palavra "tarde", com acento melancólico, é uma das mais frequentes em sua poesia. O objetivo da sua tristeza, como da geração de 98 inteira, é, naturalmente, a decadência da Espanha –

"Tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma."

Não faltam acusações contra a "Castilla miserable, ayer dominadora, envuelta en sus harapos", nem contra as "barbas apostólicas". Machado, como homem de 98, é "jacobino", republicano e anticlerical. Mas, como

contemporâneo do simbolismo e de Azorín, também é esteta, admirador da beleza decaída de

> "Soria, ciudad castellana,
> tan bella! Bajo la luna."

Antonio Machado não era modernista no sentido de Darío; mas não estava alheio à nova sensibilidade poética que deu significação diferente ao seu estilo áspero. Era mesmo poeta filosófico, analisando com agudeza as suas próprias angústias –

> "... yo senti el estupor
> del alma, cuando bosteza
> el corazón, la cabeza
> y... morirse es lo mejor."

O conceito da Morte, onipresente na poesia de Antonio Machado, tem algo do Rilke das elegias e últimos sonetos, e há quem tenha construído, apoiando-se em declarações do próprio poeta, uma relação entre o pessimismo niilista de Machado e a filosofia existencialista de Heidegger. Parece, porém, mais razoável constatar a analogia entre a filosofia machadiana e o existencialismo de Unamuno; assim como este, Machado é um existencialista "de carne e osso"; e encontram-se em Antonio Machado versos bem unamunianos nos quais a visão estética e o pessimismo decadentista se combinam de maneira perfeita:

> "... El muro blanco y el ciprés erguido."

Mas isso já é poesia simbolista; embora não modernista.

Notou-se, na poesia de Antonio Machado, certa pobreza em metáforas. Seu estilo é direto, e por motivos profundos: porque sua poesia exprime os valores extraliterários e supraliterários da vida real:

> "A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
> el traje que me cubre y la mansión que habito,
> el pan que me alimenta y el lecho en donde yago."

Esse realismo também é a base das revoltas de Antonio Machado, em suas agressivas poesias políticas. Nestas, assim como nas poesias descritivas dos *Campos de Castilla*, prevalece o senso existencial do tempo que passa e tem que passar. Daí o poeta militante nunca perde a serenidade, nem nos dias mais tempestuosos da guerra civil e da sua fuga, já velho, através dos Pirineus invernais, até a morte no campo de concentração na França. Lá Antonio Machado dorme um sono tão permanente como a sua poesia, antiquada e sempre moderna –

> "Definitivamente
> duerme un sueño tranquilo y verdadero."

Os equívocos e incompreensões, que havia entre a geração de 98 e o modernismo, desapareceram só no novo século, quando importantes reivindicações dos reformadores foram realizadas: reformas das Universidades e do ensino, europeização do país até então provinciano, industrialização e exploração industrial das minas, enquadramento do país na rede do comércio internacional, crescimento rápido da cidade de Madri. O processo do aburguesamento completou-se, afinal; e ao mesmo tempo organizou-se o proletariado. Nesta nova situação transformou-se o modernismo em "l'art pour l'art" para leitores menos exigentes; e o simbolismo já tinha cumprido a sua tarefa, fornecendo à nova geração, que veio depois dos homens de 98, os meios de expressão poética. Os problemas complexos de relação entre a expressão literária e a evolução social não foram muito debatidos na época

do simbolismo, que parecia poesia fora e acima das realidades sociais. Esse debate só foi aberto na Holanda.

Depois de um período de decadência, a literatura holandesa renovou-se por volta de 1880 tão surpreendentemente que a expressão "movimento de 80" tem na Holanda importância igual à do "movimento de 98" na Espanha; mas não tem o mesmo sentido. Na Espanha, tratava-se de uma revolta política e cultural, à qual só mais tarde se juntou um novo estilo poético. Na Holanda, tratava-se, em primeira linha, e com todas as limitações, de uma atitude estética, de um novo estilo[2673].

Do classicismo tardio de Bilderdijk e do seu discípulo Isaac da Costa herdou a literatura holandesa o gosto pela eloquência. O romantismo limitava-se principalmente ao terreno do romance histórico, dos Van Lennep e Bosboom-Toussaint; a tentativa do católico Joseph Alberdingk Thijm de criar uma poesia romântico-medievalista não deu certo no país dos calvinistas mais ortodoxos, que também fizeram malograr o radicalismo de Multatuli. Continuava a aliança entre uma burguesia comercial, honesta, exploradora e de horizonte espiritual limitado, como de "patrícios" do século XVII, e uma literatura retórica, oficial. Havia algumas, poucas, exceções. Helene Swarth[2674] distinguiu-se pela melancolia musical dos versos, lembrando Heine ou Musset, e pela simplicidade sincera; os críticos de 80 celebrarão muito a poetisa, incorporando-a ao movimento de renovação. Depois, o solitário Emants[2675]: seus poemas narrativos *Lilith* e *Godenschemering* (*Crepúsculo dos Deuses*) teriam escandalizado os burgueses e os críticos, pelo ateísmo, pelo pessimismo, e pelo novo estilo poético, apreendido nos pré-rafaelistas ingleses. Mas só poucos, então, leram poesia, que não foi levada a sério. Entre esses poucos foi o jovem estudante, Jacques Perk[2676], quem, na ocasião de uma excursão estival para a Bélgica, se apaixonou por uma moça, dedicando-lhe uma série de sonetos que não conseguiu mais publicar; Perk morreu aos vinte e dois anos. Logo depois, seu amigo Kloos e o crítico Karel Vosmaer publicaram-lhe *Mathilde, een sonnettenkrans* (*Matilde, um Ciclo de Sonetos*); a literatura holandesa tinha perdido um poeta de categoria universal, o primeiro havia séculos. Em língua holandesa ainda não se ouvira um verso em que, como no seguinte, a "cor azul dos horizontes" e "o calor amarelo do Sol" dão um acorde musical:

"De ronde ruimte blauwt in zonnegloed...",

romantismo intenso em forma clássica, lembrando a poesia de Keats, com possibilidades infinitas de sugestão verbal. O estudo mais atento desses sonetos revelou a presença, neles, de uma verdadeira filosofia estética, um conceito metafísico da poesia como mensagem divina, reflexo da beleza platônica do Universo invisível. Perk, consciente do seu gênio e talvez já pressentindo a morte, não estava longe de endeusar-se a si mesmo, falando do "trono de Deus na sua própria alma":

"De Godheid troont diep in mijn trotsch gemoed."

Transfigurou-se para a posteridade em figura quase mitológica: o "jovem deus morto e renascido" da nova poesia holandesa.

Em oposição à mais importante das revistas literárias conservadoras, o *Gids*, fundou-se em 1885 *De Nieuwe Gids*, redigido por Willem Kloos, Albert Verwey e Frederik Van Eeden. Entre os colaboradores destacou-se logo o jovem Van Deyssel[2677], pseudônimo de Karel Alberdingk Thijm, filho daquele romântico católico; crítico apaixonado, propagandista nato. Fora partidário de Zola, escandalizando os puritanos holandeses com a exigência de "estudos conforme o modelo vivo"; depois, proclamou "a morte do naturalismo"; lutou pela poesia simbolista, viu em Maeterlinck a realização daquilo que seu próprio pai, o medievalista, desejara fazer. O "missing link" entre aquele romantismo e o neorromantismo teria sido a poesia inglesa – Shelley, Keats, Dante Gabriel Rossetti, Swinburne – que exerceu influência profunda sobre os jovens holandeses, sobretudo Keats e a sua "religião da beleza":

"Beauty is truth, truth beauty, – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know."

Eis o lema do esteticismo holandês, que usou, porém, expressões novas, as do simbolismo francês.

O mais extremado desses esteticistas foi Kloos[2678]: a emoção pessoal em versos perfeitos significava-lhe o único valor na vida. Os seus próprios versos passam pelos mais belos em língua holandesa: expressões absolutamente perfeitas de uma alma apaixonada pela beleza. Têm um só defeito: são poucos. O motivo dessa raridade não foi a ânsia flaubertiana da perfeição, mas um esgotamento rápido, quase misterioso. Durante decênios, Kloos viveu em solidão absoluta, internando-se cada vez mais num sectarismo esteticista e autodivinização mórbida. Só estudos muito recentes conseguiram destruir a lenda em torno dele: Kloos foi natureza patológica, senão demoníaca, e, ao mesmo tempo, homem mesquinho e mentiroso. Defeitos que também lhe prejudicaram a incansável e valiosa atividade de crítico literário. Afinal, levaram ao rompimento de Kloos com Verwey e Van Eeden, à falência do *De Nieuwe Gids* e ao fim prematuro do movimento.

Verwey[2679] também começara com arte pré-rafaelita; ao lado de *Okeanos*, de Kloos, publicou *Persephone* e *Demeter*. Em Verwey eram, porém, mais fortes as influências francesas, também as parnasianas. Foi um poeta erudito, elaborando com paciência poemas cíclicos, perfeitos, como *Het brandende braambosch* (*A Sarça Ardente*) e *Kristaltwijg* (*Ramo de Cristal*) – os títulos parecem altamente simbolistas à maneira francesa. Tinha muito da disciplina severa do seu amigo alemão, o poeta Stefan George, e do seu amigo francês Valéry. Como George, celebrou a Amizade, no ciclo *Van de Liefde die Vriendschap Heet* (*Do Amor Que se Chama Amizade*). Faltava a Verwey a emoção calorosa de Kloos, menos na poesia religiosa dos *Christus-Sonnetten*, em que celebrou "a chama de Paixão neste Universo frio":

"O vlan van Passie in dit koud heelal!"

O "l'art pour l'art" não o satisfez; chegou a exigir fins morais e religiosos da arte. Entre Kloos e Verwey havia, evidentemente,

incompatibilidade de gênios. Já desde 1890 estouraram com frequência pequenos e grandes conflitos. Em 1894 terminou a crise com o rompimento. *De Nieuwe Gids* mudou de feição. Kloos retirou-se, calando-se enfim. No livro crítico *Vertien Jaar Litteratuurgeschiedenis* (*Quatorze Anos de História Literária*) fez o balanço do movimento de 80. Do lado oposto ficavam Van Eeden[2680], antiindividualista decidido, voltando-se para experimentos de socialismo cristão à maneira de Tolstoi, acabando convertido ao catolicismo, e o próprio Verwey, que se tornou um grande professor de literatura. O epílogo melancólico do movimento, escreveu-o, decênios mais tarde, o último companheiro dos "homens de 80", Jacobus Van Looy[2681], no romance *Jaapje*, confessando o absurdo da sua longa vida ativa e evocando a bela sabedoria poética dos dias da mocidade.

O conflito entre Kloos e Verwey a respeito de individualismo estético e arte social esclarece-se pelo exemplo dos conflitos análogos no ramo flamengo da literatura holandesa. Ali, na Bélgica, a situação era diferente. Os flamengos constituíam a parte agrária e pobre do país industrializado, em evidente inferioridade econômica e cultural. Ao lado dos valões, eram um proletariado rural e intelectual, – "arm Vlaanderen", a "Flandres pobre". Os grandes talentos da nação – Maeterlinck, Georges Rodenbach, Van Lerberghe, Verhaeren, preferiam a língua francesa para serem ouvidos no mundo. Os escritores flamengos não eram filhos de uma burguesia rica, dedicados a estudos estéticos, como aconteceu na Holanda, mas professores pobres, vigários, jornalistas. Foi menos literário do que social o impulso que sugeriu em 1893 a August Vermeylen e seus amigos a fundação da revista *Van Nu en Straks*, berço da literatura flamenga moderna[2682].

O próprio Vermeylen[2683] era principalmente crítico. Chamou a atenção para o simbolismo francês – evidentemente para o fim de competição com os já famosos escritores flamengos de expressão francesa – mas também podia apontar um modelo nacional: o poeta-sacerdote Gezelle[2684], o maior poeta de língua holandesa do século XIX, que vivera durante decênios quase desconhecido como vigário de aldeia e professor de seminário, oprimido pela flamengofobia do alto clero belga, totalmente afrancesado. O resultado imediato da atividade crítica de Vermeylen em *Van en Straks* foi uma poesia francesa, entre parnasiana e simbolista, em língua flamenga.

Van Langendonck[2685] adotou as formas disciplinadas do parnasianismo; mas, no coração, era discípulo de Gezelle, cantando com emoção religiosa os campos amarelos, "como de ouro", do Brabante. Morreu como um indigente no hospital dos pobres – "Flandres pobre". O grande simbolista do movimento foi Karel Van de Woestijne[2686], menos espontâneo e menos original do que Gezelle, mas também menos regional, mais cosmopolita: o único poeta de categoria universal da literatura flamenga. Os seus modelos – sempre franceses – definem-lhe a arte: de Laforgue, a coragem de falar de tudo, de tornar poética a linguagem da vida quotidiana, a única da qual o poeta da "Flandres pobre" dispunha; de Henri de Régnier, a arte consumada do verso, a disciplina clássica e o preciosismo; do seu patrício Verhaeren, o grande tom hínico, a emoção mística perante a vida. Van de Woestijne é o poeta de Flandres, da riqueza áurea dos seus campos de trigo, do sol estival, da alegria religiosa do povo católico – eis as expressões dos seus dois versos mais belos:

> "Vlaandren, o welig huis, waar we zijn als genooden
> aan rijke taaf'len…"

Mas a sua arte de palavras preciosas e metros complicados também serve para cantar êxtases místicos e êxtases sexuais, numa combinação que lembra o passado espanhol da Bélgica. Van de Woestijne chegou ao fim quase fatal do seu esteticismo, convertendo-se ao catolicismo abandonado, voltando para lá onde começara a viagem de sua vida muito dolorosa: em "casa do pai", *Het Vaderhuis*. Voltou arrasado, o homem, mas não o poeta, que continuou até o fim cantando o amor místico e o valor do sofrimento:

> "Over heel de wereld heen
> liefde en leed – alleen".

Ao lado desse aristocrata esteticista encontram-se os escritores do povo humilde das velhas cidades flamengas – seria interessante compará-los com os seus patrícios da mesma raça e de expressão francesa. A Bruges de Georges Rodenbach é um teatro de espectros fantásticos; a Bruges do contista Maurits Sabbe[2687] é uma cidadezinha de esquisitões humorísticos e sábios do povo, de moças ingênuas e de beatas. Não são pitorescos, mas pobres. A Antuérpia de Eekhoud é uma cidade de grandes armadores e especuladores na Bolsa; a Antuérpia do novelista Baekelmans[2688] são as ruas estreitas do centro da cidade e do porto, marujos e mendigos, beatas e prostitutas. São escritores de evasão, esses flamengos de expressão flamenga, enfeitando como podem uma realidade dolorosa. Como salvar a "Flandres pobre"?

Gezelle tinha apontado um caminho: contra a vontade do alto clero afrancesado ensinou aos seus discípulos nos seminários de Roulers e Bruges o nacionalismo flamengo. Entre esses discípulos surgiu o poeta que os seus companheiros consideravam como gênio: Albrecht Rodenbach[2689], o primo daquele Georges Rodenbach, autor de *Bruges-la-Morte*. Mas nem sequer com este suporta Albrecht a comparação, por mais alta que seja a conta em que os flamengos o têm até hoje; as suas poesias são retóricas; e o fragmento dramático *Gudrun* é uma tentativa não amadurecida de um grande poema "germânico". Albrecht Rodenbach, que morreu com vinte e quatro anos, ficou mais como símbolo do que como realidade literária. O propagandista da sua arte era seu mestre Hugo Verriest, também professor do seminário de Roulers, onde instigou uma revolta dos seminaristas flamengos, fundando-se a associação nacionalista "Blauwvoet", de grande futuro político – mas não literário. Só muito mais tarde deu o nacionalismo flamengo um resultado literário, e este é de valor duvidoso: *Pallieter*, de Felix Timmermans[2690], glorificação algo rebelaisiana do prazer da vida na antiga Flandres – obra famosa, traduzida para todas as línguas, porque agradava ao gosto pelo pitoresco e ao comodismo mental dos leitores. Timmermans criou um símbolo nacional, se bem que algo barato. Mas nem todos participaram dessa evolução. Também já havia fábricas e sindicatos em Gent e Antuérpia. O próprio Vermeylen tornara-se líder intelectual do socialismo flamengo.

Essa transição do esteticismo ao socialismo, revolucionário em sentido político e em sentido literário, operou-se de maneira análoga no ramo maior

da literatura holandesa, isto é, na própria Holanda. Herman Gorter[2691] foi, na revolução literária de 80, uma das figuras principais; e coube-lhe desempenhar o papel principal na solução da crise que incompatibilizara Kloos e Verwey. Em 1889, Gorter, precoce como os outros poetas holandeses dessa época, publicou o poema filosófico-narrativo *Mei* (*Maio*), a obra mais importante e mais permanente da nova literatura holandesa, a realização completa daquilo que Perk só prometera. *Mei* é um poema simbólico, à maneira dos poemas narrativos dos "Lake Poets" e de Shelley; o amor entre Mei e Balder alegoriza a união da beleza física e da beleza espiritual. A filosofia de Gorter, nesse poema, é neoplatônica; a forma é, como nos sonetos de Perk, a do classicismo romântico de Keats, ídolo dos poetas holandeses da época. Mas a linguagem poética é diferente: é musical em primeira linha, conforme o programa de Gorter de dar "música, sempre, e nunca bastante música":

"Drank van musiek altijd en nooit genoeg..."

Mei é um hino à Natureza como poucos existem na literatura universal, acabando em melancolia profunda.

Gorter é simbolista. A sua estética é a de Mallarmé. É o mais avançado dos holandeses de então; e avançou mais nos *Sensitivistische Verzen* (*Versos Sensitivos*), poesia experimental de puros efeitos musicais sem sentido lógico. Gorter não aderiu à secessão antiestecitista de Verwey e Van Eeden, mas só porque a sua conversão foi mais radical. Depois de um manifesto contra o movimento de 80 publicou a obra teórica *School der Poezie* (*Escola de Poesia*), crítica implacável da "futilidade" e "inutilidade" de toda "poesia burguesa"; e aderiu ao partido socialista. Chegou a condenar a própria poesia; parecia ter abandonado a literatura. Depois da sua morte encontrou-se, porém, nas gavetas, grande número de poesias inéditas, importantes. Mas já antes o próprio poeta publicara *Pan*, poema vigoroso em louvor da revolução social. Nos seus últimos anos, Gorter foi comunista.

Entre o marxista Gorter e o socialista cristão Van Eeden situa-se Henriette Roland-Holst[2692], cuja poesia é menos "pura"; mas a poetisa foi a

figura mais nobre do movimento inteiro. Estreou com *Sonnetten en Verzen in Terzinen* à maneira dos esteticistas; como os companheiros, admirava muito a Dante, embora visto através de Dante Gabriel Rossetti; mas avançando logo para uma interpretação menos anacrônica, reconheceu em Dante o grande profeta moral do seu tempo. Foi, paradoxalmente, o maior poeta do catolicismo medieval que a guiou até o socialismo marxista. Começou, então, a série dos poemas socialistas de Henriette Roland-Holst: *De moderne Prometheus* (*Prometeu Moderno*), *Aan de Gebrokenen* (*Aos Alquebrados*), *Gebed aan het Socialisme* (*Oração ao Socialismo*), *Mensch en Mensch* (*Homem e Homem*) – na literatura universal inteira não existe nada de parecido. Embora partidária do materialismo histórico, Henriette Roland-Holst deu à sua profissão de fé socialista sempre uma tonalidade humanitária; são significativos os nomes que escolheu para as suas biografias romanceadas: Thomas Morus, Rousseau, Garibaldi e Tolstoi. A poesia aproximou-se bastante do evangelho do amor de Van Eeden, celebrando o "Amor" em versos que lembram a "Vita Nuova".

A poesia socialista de Henriette Roland-Holst já se encontra além do simbolismo. Já não é arte "pura" nem quer sê-lo. A forma só tem importância secundária; o encanto reside na emoção sincera de uma grande personalidade. E Henriette Roland-Holst foi destemida. Em *Verzonken Grenzen* (*Fronteiras Abolidas*) saudou a revolução comunista. Depois, desiludida pela política russa, abandonou o comunismo; confessou receio de "não ver mais a paz luminosa":

"Wij zullen u niet zien, lichtende Vrede..."

Ficou idealista, crente, até o fim.

A veneração geral da qual Henriette Roland-Holst foi cercada, é fenômeno surpreendente num país em que, havia poucos anos antes, Multatuli fora considerado libertino escandaloso. A tonalidade ética do socialismo holandês, mesmo entre os marxistas, é herança puritana. Mas a própria transformação do esteticismo em socialismo corresponde a um novo reconhecimento do papel da Inteligência no país; é o fim do ostracismo da arte. E

isto, por sua vez, correspondia às transformações sociais da Holanda por volta de 1900: fora um país de grande comércio colonial algo antiquado, em estilo do século XVII; e foi transformado em grande potência imperialista, dominando o mercado do dinheiro nas Bolsas internacionais. Ao mesmo tempo, modificou-se a base agrária da economia metropolitana: assim como na Espanha, surgiu na Holanda a grande indústria, e surgiu o proletariado organizado. A prosperidade geral produziu o fenômeno ao qual Veblen chama "conspicuous consumption": a burguesia permitiu-se o luxo de tolerar a arte, mesmo uma arte tão suntuosa como a do simbolismo. Os próprios simbolistas venceram em si mesmos a melancolia decadentista e chegaram a uma atitude positiva, afirmativa, em face do mundo moderno.

Resta demonstrar a universalidade desses fenômenos. A literatura pré-simbolista baseava-se em duas classes: a burguesia liberal, satisfazendo-se com o epigonismo pós-romântico, e os pequenos-bugueses radicais, fazendo a propaganda do naturalismo. Na "fin du siècle", a burguesia tornar-se-á antiliberal e reacionária; e o lugar do radicalismo será ocupado pelo proletariado organizado. O capitalismo, transformando-se de capitalismo industrial em capitalismo financeiro, abandonou a doutrina do livre-câmbio, da liberdade dos mercados internacionais, abraçando o protecionismo. Primeiro na Alemanha, cuja rápida industrialização exigiu a proteção preliminar contra a concorrência inglesa, para avançar depois nos mercados coloniais e semicoloniais. Já em 1879, introduziu Bismark as tarifas para mercadorias manufaturadas; em 1881, a França acompanhou esse passo; e os direitos proibitivos da Lei Mac Kinley, de 1890, nos Estados Unidos, ultrapassaram todas as experiências europeias. A Inglaterra, fortaleza ameaçada do livre-câmbio, seguiu hesitando, introduzindo em 1887 a obrigação de indicar a origem inglesa de seus produtos industriais. Mais tarde, Joe Chamberlain iniciará a campanha em favor do protecionismo e da união aduaneira do Império Britânico. O processo acelerou-se, para as indústrias nacionais poderem sobreviver às grandes crises de superprodução, em 1882, 1890, 1900. O fim do liberalismo econômico nos mercados internacionais significava fatalmente a limitação do liberalismo econômico dentro das fronteiras nacionais. Os industriais renunciaram a uma parte da sua liberdade de movimento, reunindo-se – voluntária ou involuntariamente – em trustes, "sindicatos" e "cartéis", as mais das vezes dependendo do

capital bancário. Talvez coubesse a prioridade à Standard Oil Company (1882); mas já em 1884 transformou-se também o Comité des Forges em sindicato da indústria siderúrgica francesa. Seguiram na Alemanha o Kali-Syndikat da indústria dos adubos artificiais, em 1888, o Rheinisch-Westfaelisches Kohlensyndikat, da mineração de carvão no Ruhr, em 1893, o Stahlwerksverband, da indústria siderúrgica, em 1904; e a fundação desta última entidade não é sem relação com o nascimento da United States Steel Corporation, em 1901. A indústria de eletricidade organiza-se desde logo em trustes assim – Siemens, A. E. G., General Eletric – e desempenha papel de pioneira na conquista de mercados novos, sobretudo na América Latina, onde começa grande luta dos imperialismos econômicos. Nota-se como essas datas da história econômica coincidem com as dadas decisivas da história do simbolismo. Mas essas mesmas datas têm mais outra significação. Industrialização quer dizer proletarização; a consciência de classe do proletariado começa a substituir o radicalismo da pequena burguesia. Em 1889 organiza-se a Segunda Internacional; e no dia 1º de maio de 1890 celebra-se pela primeira vez a festa internacional do trabalho. Em 1893, o Partido Social-Democrata sai das eleições como o maior partido político da Alemanha; em 1894, em Norwich, o congresso dos sindicatos ingleses, muito prudentes até então, pronuncia-se em favor do coletivismo; em 1895 funda-se em Paris a Confédération Générale du Travail, e em 1898 há lutas de barricada entre operários e a tropa nas ruas de Milão.

A situação é de guerra de classe entre o capital monopolista e o proletariado organizado. Quem parece excluído do futuro são os filhos da classe média, inclusive os intelectuais. Essa situação agrava-se em países "novos", recém-industrializados ou colonialmente explorados, onde os intelectuais são considerados "inúteis" – são os países "marginais", os novos centros da poesia simbolista.

O simbolismo é a literatura dessa classe sem fundamento econômico na sociedade, algo assim como os intelectuais de 1800 que criaram o romantismo; o que contribui para explicar o aspecto neorromântico do simbolismo. O reflexo daquela situação à margem da sociedade e das atividades "úteis" é o conceito da arte intencionalmente "inútil", do "l'art pour l'art" – assim como a "torre de marfim" do parnasianismo. Mas a diferença é mais importante do que a analogia: os parnasianos também estavam

excluídos da economia social, mas ainda ficavam com as comodidades da burguesia antiga. A vida retirada de Renan ou Tennyson é bastante confortável; ou, então, os parnasianos são funcionários graduados, diretores de museu ou biblioteca, diplomatas, pessoas com ordenados fixos e garantidos. O grande número de altos funcionários e diplomatas entre os poetas modernistas hispano-americanos explica bastante a feição parnasiana desse "modernismo", sobretudo em sua segunda fase. Mas, em geral, a época não oferece tantas facilidades aos literatos do movimento simbolista. Sentem-se como perdidos no mundo, sem segurança, alguns até são vagabundos, "poètes maudits", como Verlaine, que foi excluído do *Parnasse contemporain*. Só um poeta da época parnasiana estava em condição semelhante; podia servir e serviu realmente de modelo aos simbolistas: o boêmio Baudelaire. Neste, os simbolistas encontraram as suas próprias angústias, o individualismo, o gosto pelo fantástico, a confusão intencional entre a realidade e a irrealidade para fugir dos conflitos reais.

Contudo, a sociedade em geral enriqueceu cada vez mais. Ao "gilded age" nos Estados Unidos, correspondia a época dos móveis de *peluche* na Europa. A burguesia pode-se dar o luxo da "conspicuous consumption", da ostentação das riquezas; e a literatura ficou contaminada pelo gosto geral. Daí o esteticismo e o preciosismo da literatura simbolista, fazendo versos nos quais cada palavra é como uma pedra preciosa, e juntando esses versos para compor "sonatas" e "sinfonias". Mais uma vez, não é o esteticismo parnasiano; pois já está minado pelo sentimento de falta de segurança. Os simbolistas revelam o mesmo interesse dos parnasianos pelas curiosidades da história das religiões; mas mesmo assim, colecionando estatuetas de deuses antigos e orientais ou de santos medievais, não sabem resistir à ideia de que pode haver algo de verdade nisso, verdades místicas do mundo invisível. Os parnasianos passaram em revista os deuses de todos os povos e séculos para se fortalecer na convicção da vaidade de todas as religiões; os simbolistas não souberam resistir à tentação de ajoelhar-se perante os altares mais exóticos. Os parnasianos eram ateus. Os simbolistas gostavam do ocultismo ou voltaram-se para a Igreja romana. Mas essa atitude religiosa difere muito da religiosidade mística dos russos e escandinavos. É antes uma fadiga intelectual, uma declaração de falência, uma reação contra o intelectualismo científico, culpado de ter construído o mundo

demasiadamente racional da técnica industrial e da luta de classes. Não é uma reação de instintos religiosos primitivos contra os requintes do ceticismo das grandes cidades; mas antes um antiintelectualismo que também é tipicamente urbano, saudosista dos tempos primitivos, mais seguros.

O sentimento de "estar no fim" era tão forte que forneceu as palavras-chaves da época: "Décadence" e "Fin du Siècle". Daí o tom triste, até desesperado, da poesia simbolista; bem diferente, porém, do pessimismo niilista e revoltado da "poetry of despair", poesia de individualistas rebeldes contra o determinismo biológico e econômico. Os poetas simbolistas também eram individualistas, mas por assim dizer "malgré eux"; no íntimo não desejavam nada mais do que renunciar ao individualismo para serem reincorporados na sociedade. A reincorporação da classe literária que criara o simbolismo na sociedade era o caminho indicado para dominar o pessimismo decadentista. Podia ser antiindividualismo democrático, como na segunda fase da evolução de Verhaeren, ou podia ser individualismo extremado, pretendendo dominar a sociedade, como no caso de Nietzsche.

Na Alemanha, o contraste era sobremodo forte: de um lado, a prosperidade de uma industrialização rapidíssima, o luxo ostensivo da burguesia e a arrogância não menos ostensiva do regime militarista; por outro lado, o recolhimento involuntário dos intelectuais, excluídos da vida pública pelo meio-absolutismo prussiano. Já desde 1870 os intelectuais reagiram com pessimismo acentuado, retirando-se para a província e lendo Schopenhauer, assim como fez Raabe. Esse pessimismo não encontrou, porém, expressão própria. Até o advento do naturalismo, os "decadentistas" alemães, quer dizer, os pessimistas que se preocupavam com o futuro da civilização alemã ameaçada pelo materialismo do novo Império, serviram-se das expressões do realismo provinciano. E mesmo depois prevaleceram as influências escandinavas e russas. Orgulho patriótico, desdém pela suposta "decadência biológica" da França e a aversão pequeno-burguesa contra a "imoralidade" de Paris impediram o contato. Maupassant era leitura que os pais proibiam às filhas; e os poetas simbolistas, dos quais só se tinha vaga notícia, eram considerados loucos. Um simbolismo de primeira hora, assim como surgiu na Áustria, muito mais afrancesada, era impossível na Alemanha.

Mas havia a seita wagneriana de Bayreuth. A forte influência que Wagner[2693] exerceu no simbolismo francês basta para revelar os elementos pré-simbolistas na sua arte. E a pretensão de Wagner e dos wagnerianos de renovar pela arte a civilização alemã encontrou-se com a saudade dos "renascentistas" pela Renascença italiana, como modelo de uma civilização artística e completa. O representante mais sério desse "renascentismo", Burckhardt[2694], é esteticista e decadentista no sentido mais nobre desses termos: a arte parecia-lhe o único resultado digno dos esforços humanos; considerava a civilização europeia como agonizante, "fin du siècle" e fim de todos os séculos. Todas essas correntes reúnem-se em Nietzsche: como filólogo, grecista, apaixonado da Antiguidade, pertencia à civilização alemã de estilo antigo, de Weimar; caiu, depois, no pessimismo de Schopenhauer; como discípulo de Wagner, aprendeu o conceito estético da "cultura"; e como jovem professor da Universidade de Basileia recebeu influência decisiva da parte do velho colega Burckhardt. Nietzsche criou o simbolismo alemão.

Nietzsche[2695] escapa às definições. Como filósofo sem sistema, não lembra um Aristóteles ou um Kant; é da estirpe dos Platão e Pascal, um poeta-filósofo. A qualidade poética do seu pensamento pode servir para atenuar ou resolver as contradições intrínsecas de Nietzsche; seriam expressões menos lógicas que emocionais e, portanto, menos responsáveis. Mas não se pode afirmar isso sem diminuir ou até negar a importância filosófica de Nietzsche, além de atribuir à poesia um papel de mera efusão emocional. Será mais conveniente considerar Nietzsche como poeta-fillósofo num outro sentido, como pertencendo à fase humanista da civilização alemã, da época quando Hegel e Hölderlin estudavam juntos no *Stift* de Tuebingen, quando Platão era lido como poeta e como filósofo ao mesmo tempo.

Nietzsche saiu de uma daquelas escolas humanistas do tipo que acabará depois de 1870. Tornou-se filólogo, grecista. O poeta preferido do seus anos de estudante era Hölderlin, então considerado romântico, "adolescente infeliz", enquanto o jovem Nietzsche já parece ter descoberto ou adivinhado em Hölderlin o poeta greco-alemão. Em compensação, já não encontrou filosofia hegeliana nas Universidades alemãs; o positivismo nas ciências naturais e históricas já liquidara isso. Deste modo, Nietzsche tornou-se

discípulo do anti-Hegel Schopenhauer; perdeu o senso histórico (que talvez nunca viesse a possuir); e mergulhou no pessimismo.

Como pessimista schopenhaueriano criticou asperamente, nas *Unzeitgemaesse Betrachtungen* (*Considerações Inatuais*), a decadência da civilização alemã do novo *Reich*. Encontrou apoio na música do seu amigo Wagner, da qual esperava, como os sectários de Bayreuth, uma nova cultura artística, comparável à civilização grega. Eis o tema da *Geburt der Tragoedie aus dem Geiste der Musik* (*Nascimento da Tragédia do Espírito da Música*), o livro que revoltou a filologia pela revelação do sentimento trágico na vida dos gregos; o jovem professor da Universidade de Basileia já sofrera, então, a influência de Burckhardt. Sobreveio uma doença crônica que lhe impôs vacâncias prolongadas; e em vacâncias permanentes passou o resto da vida, quase sempre na Itália ou na Suíça. Do ressentimento do doente contra a sua própria fraqueza vital, junto com o "renascentismo" de Burckhardt, nasceu o conceito do "Sul", da alegria pagã de viver, da "Gaya Sciencia", em oposição ao pessimismo teutônico de Wagner. Em *Menschliches*, *Allzumenschliches* (*Coisas Humanas*, *Infra-humanas*), essa oposição usa as armas subversivas da *Aufkläerung* ou *Enlightenment* do século XVIII; é um livro muito afrancesado, anticristão, radical. Em *Morgenroete* (*Aurora*) e *Froehliche Wissenschaft* (*O Gaio Saber*) já prevalece o misticismo do futuro – "Há muitas auroras que ainda não se levantaram"; e em *Also sprach Zarathustra* (*Assim Falou Zaratustra*), um profeta, cheio de entusiasmo dionisíaco, proclama a morte do Deus cristão e do seu moralismo ascético, anunciando o reino do Super-homem imoralista. Nos seus últimos livros Nietzsche não fez nada senão desenvolver, formular em aforismos e epigramas cada vez mais densos, mais mordazes, aquela doutrina, chegando até à megalomania de se opor, como Dionysos, ao Crucifixo; e caiu, de repente, na noite da loucura.

Nietzsche é um dos maiores aforistas da literatura universal. Não foi só a doença que lhe impôs essa maneira de se exprimir em fragmentos, assim como ao doente Pascal. Foi o único modo possível de condensar em fórmulas aparentemente lógicas as emoções contraditórias de um poeta. Nietzsche está cheio de contradições. É possível documentar qualquer opinião com citações de Nietzsche; e sempre a opinião contrária também. Nietzsche é um dos espíritos mais radicais de todos os tempos, o cume do pensamento

radical do século XVIII, violentamente anticristão; ao mesmo tempo, seu pensamento é capaz de preparar novas formas inéditas de tirania espiritual. Nada há de mais contraditório do que a sua metafísica do otimismo, da "Volta Eterna" ("Ewige Wiederkunft"), caricatura da metafísica schopenhaueriana. Em compensação, a psicologia moderna deve a Nietzsche algumas conquistas das mais importantes, em primeira linha quanto ao fenômeno do ressentimento como motivo das reações morais e pseudomorais. No ressentimento reconheceu Nietzsche a raiz do moralismo e da moral cristã – por isso, o doente Pascal parecia-lhe o maior dos espíritos cristãos e a maior vítima do cristianismo. No cristianismo diagnosticou Nietzsche o grande inimigo da vitalidade, só comparável ao moralismo racionalista de Sócrates, que estragou a civilização grega. O "Sul" de Nietzsche é, portanto, a Grécia imoralista e trágica – pensamento de um filólogo herético. Eis o "gaio saber" que ele trouxe do Sul para o país do pessimismo de Schopenhauer, do militarismo prussiano e da música de Wagner, que então já estava convertido ao "cristianismo" budista-niilista de *Parsifal*. Em Nietzsche renovou-se o conflito irresolúvel entre o elemento pagão e o elemento cristão dentro da "síntese greco-alemã". O mesmo conflito que rebentara em Hölderlin. Nietzsche, descendente de gerações de pastores luteranos, adoeceu, ou acreditava ter adoecido, em consequência da supressão dos seus instintos pelo moralismo cristão; vingou-se, denunciando os ressentimentos dos moralistas. No domínio do cristianismo sobre as consciências viu a maior ameaça à civilização ocidental, o perigo mortal: a perda da vitalidade. Neste sentido, denunciou com eloquência apocalíptica o "niilismo europeu", o fim da Europa.

Mas Nietzsche já não era pessimista; ao contrário, otimista forçado. O autor de *Menschliches*, *Allzumenschliches* (*Coisas Humanas*, *Infra-humanas*) confiava no radicalismo à maneira do século XVIII para quebrar o domínio dos poderes antivitais e inaugurar a era da nova Renascença, assim como Burckhardt descrevera a Renacença italiana, bela e imoral. Assim, realizar-se-ia a renovação da civilização alemã que Wagner exigira – mas já não cristã e germânica, e sim livre e europeia. À estreiteza da vida alemã de então opôs Nietzsche os amplos horizontes do "Sul" e o livre-pensamento francês. O filólogo alemão criou o ideal do "bom europeu". Esse ideal será, depois, "realizado" por uma pequena e selecionada elite de gente rica, culta

e ociosa, vivendo e "filosofando" nos hotéis de luxo da Suíça, Itália e da Riviera francesa, nos mesmos lugares de preferência de Nietzsche, em férias involuntárias e permanentes. Essa "elite" não estava equivocada: interpretava bem o seu filósofo. Está certa a observação de Bernoulli de que a vida do "bom europeu" nietzschiano se baseia numa "premissa econômica". E Nietzsche era, como aquela elite, esteticista. Era da estirpe dos Burckhardt e Pater, embora sem o forte senso moral do primeiro e sem as reticências inglesas do outro; a arte significava-lhe o último valor permanente num mundo decadente de niilismo. Mas ali se revelou o romantismo inato em Nietzsche, o seu "misticismo dionisíaco", quase hölderliniano mas sem a humildade cristã do poeta. Não suportou o conceito monástico do esteticismo de Burckhardt e Pater nas suas celas de Basileia e Oxford. Levou o esteticismo até à idolatria da arte; e a "premissa econômica" do esteticismo foi exagerada até surgir o conceito violentamente antidemocrático do dono da vida, isento dos preconceitos do Bem e Mal: o "Super-Homem".

O "Super-Homem" é a receita de Nietzsche para superar o niilismo. Mas não se pode negar: o "super-homem" é, ele mesmo, uma expressão desse niilismo. A vitória do super-homem nietzschiano não salvaria a civilização europeia, mas acabaria com os últimos restos dela. O primeiro que reconheceu isso, antes mesmo de Nietzsche ter sido descoberto e reconhecido pela *intelligentzia* europeia, foi Burckhardt; por isso, o velho sábio resistiu ao radicalismo de Nietzsche, recusando com frieza as repetidas declarações de amizade desse seu perigoso discípulo. Mas Burckhardt, alheio ao hegelianismo, como todos os pensadores da sua época, não compreendeu as raízes históricas do pensamento nietzschiano. O poeta-filósofo foi o último romântico alemão, herdeiro de uma disciplina de espírito que o romantismo criara: a análise e crítica da moderna civilização europeia (*Kulturkritk*). Em Nietzsche, essa crítica lançou-se contra os últimos resíduos da síntese greco-cristã-alemã que Hegel encarnara. Continuou o "processo" do hegelianismo que os "jovens hegelianos" iniciaram, opondo à filosofia do Espírito um novo realismo, seja cristão como o de Kierkegaard, seja materialista como o de Marx. Assim como esses dois, é Nietzsche um existencialista *avant la lettre*. Em Nietzsche encontrarão um arsenal de argumentos os existencialistas à maneira de Heidegger e Sartre e os

neomarxistas à maneira de Lukács, Groethuysen e Walter Benjamin; a psicologia dos ressentimentos, de Scheler; e o socialismo cristão, de Tillich. O mundo moderno não parece ter aceito nenhuma das ideias fundamentais de Nietzsche. Mas sua influência está presente em toda a parte.

A ambivalência do pensamento nietzschiano criou e continua criando inúmeros equívocos. Em aforismos de Nietzsche baseiam-se radicais antirreligiosos e anticristãos, antissemitas, psicanalistas e nudistas, dândis aristocráticos, militaristas prussianos e fascistas. Mas talvez ninguém com mais razão do que os poetas simbolistas franceses, que eram dos primeiros que o descobriram, dedicando-lhe logo um culto apaixonado. Os aforismos de Nietzsche são versos de poemas em prosa; e é difícil basear normas de conduta em versos. O poeta-filósofo Nietzsche é, em primeira linha, um grande poeta. Por isso, a mais "poética" das suas obras é a mais famosa: *Also Sprach Zarathustra* (*Assim Falou Zaratustra*). É obra duma eloquência extraordinária, os primeiros leitores acreditavam ouvir discursos apocalípticos de profetas hebraicos, fragmentos misteriosos de filósofos pré-socráticos, parábolas profundas de sabedoria oriental. Hoje, essa eloquência já não é de todo ao nosso gosto. *Also Sprach Zarathustra* tem os defeitos da poesia suntuosa da época da prosperidade. Nietzsche é poeta maior nos aforismos de *Morgenroete* (*Aurora*) e *Froehliche Wissenschaft* (*Gaio Saber*), dos quais cada um é um poema em prosa. E, enfim, Nietzsche é grande poeta no próprio sentido da palavra. Os seus versos estão fora de toda a tradição poética alemã. O único precursor é Hölderlin, o grande hinógrafo. Retomando a língua poética de Hölderlin, caso isolado na literatura alemã, Nietzsche criou o simbolismo alemão: o simbolismo da paisagem de Sils-Maria onde teve a visão de Zaratustra; o símbolo dionisíaco de *An den Mistral*; o símbolo da "noite parda" em *Venedig* (*Veneza*), com a música simbolista das "luzes áureas que se desvaneceram, ébrias, no crepúsculo" da laguna:

> "Goldene Lichter, Musik,
> Trunken schwamms in die Daemmerung hinaus."

Nietzsche realizou milagres de transfiguração de emoções românticas, como *Vereinsamt* (*Solidão*). E no *Trunkenes Lied* (*Canção Ébria*) de Zaratustra criou o primeiro grande poema do simbolismo alemão:

> “O Mensch, gib’ acht!
> Was spricht die tiefe Mitternacht?...”

A apóstrofe à “meia-noite profunda” é propriamente noturna, lembra os símbolos românticos da morte; mas o desfecho desse poema já supera a tentação da noite fúnebre, proclamando novo otimismo transcendental – “Mas toda alegria deseja eternidade; profunda, profunda eternidade”:

> “Doch alle Lust will Ewigkeit,
> Wil tiefe, tiefe Ewigkeit.”

Nietzsche exerceu influência enorme sobre a literatura alemã e a literatura europeia. Na literatura alemã[2696], a influência de Nietzsche é sobretudo de ordem estilística. Ninguém, com exceção de Lutero e Goethe, fez tanto para renovar a língua alemã; Nietzsche deu-lhe novos ritmos, nova música, nova consciência artística, até um novo vocabulário, que venceu de tal modo que é fácil distinguir poetas e escritores pré-nietzschianos e pós-nietzschianos. Mas teve repercussão muito menor o otimismo filosófico de Nietzsche; o uso das suas frases pelos imperialistas e racistas alemães é fenômeno de superfície. A “Intelligentzia” alemã do começo do século XX, embora exprimindo-se na linguagem de Nietzsche, preferiu a atitude, também esteticista, de resignação de gente cultivada em face de bárbaros poderosos, atitude explicável na Alemanha do Kaiser Guilherme II. O estilo nietzschiano era capaz de coexistir com o pessimismo irremediável como o de Spitteler[2697]. Quando este poeta suíço, já muito velho, se tornou de repente conhecido, recebendo em 1919, o prêmio Nobel, discutiu-se muito a questão da prioridade cronológica da sua epopeia em prosa, *Prometheus*

und Epimetheus, em relação a *Also sprach Zarathustra*. A semelhança estilística entre as duas obras, escritas em prosa ritmada, é, porém, mera aparência. A verdadeira analogia está na vontade dos dois de "fundir novas tábuas", erigir o altar de novos deuses. Mas não era o mesmo deus que inspirara a Nietzsche e a Spitteler. Este, pobre professor de aldeia, autodidata de saber enciclopédico e algo confuso, estava desde seus dias de adolescente possuído da ideia de escrever uma epopeia. Inúmeros esboços foram elaborados, porque o poeta – talvez um caso único na literatura universal – não era capaz de escrever um único verso, nem sequer com a ajuda do dicionário de rimas. Esse intelectual suíço pertencia radicalmente à época da prosa. Foi um expediente de emergência a resolução de escrever *Prometheus und Emimetheus* em prosa ritmada. Mas então saiu uma obra do mais poderoso simbolismo, simbolismo *avant la lettre*; ninguém a compreendeu, e o poeta enterrou os seus grandes projetos. Durante decênios escreveu só poesia reflexiva e pequenos romances, dos quais um, *Imago*, antecipando certos resultados da psicanálise, devia depois fornecer o título à revista do professor Sigmund Freud. Enfim, saiu a epopeia *Olympischer Fruehling* (*Primavera Olímpica*), em versos desta vez; a maior obra do simbolismo alemão. É, mais uma vez, um caso isolado na literatura: a única obra moderna que, sem imitação alguma, se parece com as grandes epopeias da Antiguidade. O assunto é o fim de uma era e de uma geração de deuses; uma nova geração entra, subindo ao Olimpo. Os nomes são os gregos; há muita alegoria; e tudo parece "vieux jeu". Primeiro, são os inúmeros episódios líricos que atraem o leitor; depois se nota que os nomes gregos servem para representar ideias muito modernas e que os lugares alegóricos nos quais se passa a ação são paisagens suíças e europeias, muito conhecidas nossas. O próprio verso de Spitteler parece antigo; é a linguagem de um intelectual do século XX, que não esqueceu as suas origens robustas de camponês suíço. Algo do esplendor do mundo antes de 1914 ilumina esse panorama cósmico; mas no fundo lírico daqueles episódios grita ao Céu a dor de todas as criaturas maltratadas. Atrás da pompa luminosa dos deuses aparece a sombra da Violência e da Injustiça, inerente a todo poder; e afinal essa Primavera Olímpica já anuncia um Outono cósmico: esta nova geração de deuses também terá de morrer; e acabará, mais uma vez, uma era. Spitteler criou um mito moderno; mas esse mito não é otimista. Spitteler não está,

como Nietzsche, além de Schopenhauer. Antes se encontra entre Schopenhauer e Nietzsche; nasceu cedo demais para ser reconhecido em tempo. Em compensação, o seu estilo simbolista já era anacrônico quando deram ao velho, em 1919, o prêmio Nobel, agradecendo-lhe a corajosa atitude anti-alemã durante a Primeira Guerra Mundial; em face daquele desastre apocalíptico que nos tempos do esplendor só ele previra.

A incapacidade paradoxal do jovem Spitteler de escrever versos foi sintoma da incapacidade da literatura alemã de criar pelas suas próprias forças uma poesia simbolista. O estilo de Nietzsche não teria sido geralmente aceito e adotado pela literatura alemã de 1900, se outras influências não lhe tivessem preparado o caminho. Quando Nietzsche, em 1889, enlouqueceu, sendo internado no manicômio para nunca mais recuperar a consciência, o seu nome era quase desconhecido. Quando morreu, em 1900, a sua glória de poeta – mais do que a de filósofo – principiou a eclipsar todos os outros nomes. Durante esse decênio, o processo da europeização da literatura alemã, iniciado por Brandes e os naturalistas, tinha feito grande progresso. Mas já não se adoravam Flaubert, Zola, Tolstoi, Dostoievski, Ibsen. Nos cafés da vanguarda de Berlim, discutiam-se Huysmans, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck. O simbolismo de Viena não exerceu influência decisiva – o que explica a situação solitária de Rilke, cujo ponto de partida estava em Viena. Contudo, pelo menos Hofmannsthal foi muito admirado pelos "décadents" da Alemanha de 1900; e as fontes francesas do simbolismo austríaco juntaram-se às influências francesas diretas, bastante fortes para modificar por completo a poesia lírica alemã[2698]: perdeu-se a tradição do *lied* popular, cujo último grande representante, Liliencron, ainda estava vivo. Conceitos parnasianos e esteticistas, a música requintada, debussyana, do simbolismo parisiense, a melancolia dos belgas, uma nova técnica de assonância e aliterações, alusões sinestéticas, vocabulário precioso – tudo isso apareceu nas excelentes traduções da época: Verlaine, traduzido por Dehmel; Baudelaire e Mallarmé, traduzidos por George; Maeterlinck traduzido por Oppeln-Bronikowski. Mas as melhores traduções não podiam dar o que deu Nietzsche: um exemplo na própria língua. Com uma homenagem a Nietzsche, então preso no manicômio, abriu em 1895 o primeiro número da revista *Pan*; e na ocasião da morte do poeta-filósofo, em 1900,

reuniram-se vários poetas para uma homenagem coletiva na nova revista *Die Insel*: os dois órgãos do simbolismo alemão.

Os colaboradores principais dessas revistas, Hartleben e Bierbaum, não eram propriamente simbolistas. Otto Erich Hartleben era da geração precedente, contista espirituoso à maneira de Maupassant; a cultura aristocrática dos seus versos (*Gedichte*, 1905) referia-se a modelos remotos, Goethe e Platen. Otto Julius Bierbaum, escritor hábil e frívolo, obteve com os versos melodiosos e ligeiros do volume *Irrgarten der Liebe* (*Labirinto do Amor*) o maior sucesso de livraria que já teve um novo volume de poesias em língua alemã. Eram os aproveitadores da moda. Não se pode dizer que estivesse "ao lado" deles Max Dauthendey[2699], embora colaborando nas mesmas revistas: poeta solitário, usando métrica muito pessoal, perturbando os leitores com acordes audaciosos de sons e cores, um autêntico pioneiro. Solitário também foi o mais "moderno" dos simbolistas alemães. Mombert[2700], cujas poesias são transcrições de sonhos realmente sonhados, em linguagem fantástica; dão a impressão do "déjá vu" em experiências da infância ou em existências anteriores. Outras vezes, Mombert parece ter a pretensão de revelar profundos mistérios filosóficos, sem chegar além de expressões balbuciantes. O pensador entre os simbolistas alemães é Wilhelm Von Scholz[2701], poeta reflexivo, aparentemente frio, porque sabe bem esconder a emoção de noites de insônia, passadas em angústia. A forma de Scholz é mais disciplinada, mais "clássica" do que a dos outros; abandonou, depois, a poesia lírica em favor da tentativa de criar um teatro clássico, no que não obteve sucesso. A poesia filosófica torna-se quase obsessão de Christian Morgenstern[2702], nato para fazer pequenos *lieds* bonitos, em estilo de Liliencron. Tinha grande e merecido sucesso com os *Galgenlieder*, espirituosas poesias humorísticas e satíricas, em cujos chistes se esconde uma filosofia melancólica da vida moderna. Mas acreditava ter "encontrado um caminho" ("Wir fander einen Pfad") aderindo ao ocultismo antroposófico de Rudolf Steiner. Havia em Morgenstern um sincero desejo religioso de superar o individualismo egoísta para chegar a uma nova comunidade dos espíritos.

Stefan George[2703] percorreu caminho semelhante, até se tornar fundador de uma ordem ou seita estético-religiosa. O jovem poeta renano

esteve em Paris, onde conheceu Mallarmé e o então adolescente Valéry. O salão da Rue de Rome confundiu-se-lhe com visões de ordens medievais, com o castelo do Gral, no *Parsifal*, de Wagner. Leituras de Nietzsche fortaleceram a ideia de preparar os caminhos de uma nova civilização alemã por meio da mais intensa cultura estética num círculo de eleitos. Em 1892, fundou George a revista *Blaetter fuer die Kunst*; os austríacos Hofmannsthal e Andrian colaboraram só em alguns cadernos; Dauthendey também saiu logo. Os fiéis, Karl Wolfskehl, Ludwig Klages, Richard Perls, Oscar Schmitz, eram meros auxiliares do mestre, constituindo o "Georg-Kreis", o "Círculo de George". A revista propôs-se operar a renovação integral da civilização alemã – continuando a obra de Wagner e Nietzsche – por meio de uma atitude extremamente aristocrática, para combater o materialismo vulgar da época. Ao naturalismo reinante opuseram a arte da "torre de marfim" de Mallarmé. Individualismo nietzschiano, sim, mas só para os grandes indivíduos, em torno dos quais os outros teriam que construir comunidades quase religiosas como as ordens de cavalaria. A atitude hierática do mestre refletiu-se no aspecto exterior dos *Blaetter fur die Kunst*, distinguindo-se de todas as outras revistas alemãs por uma ortografia diferente e sobretudo pela circulação limitada: circulava só entre os colaboradores e mais uns poucos amigos simpatizantes.

As primeiras poesias de George – *Hymnem*, *Pilgerfahrten*, *Algabal* (*Hinos*, *Peregrinações*, *Algabal*) – reúnem um preciosismo insuportável de palavras raras e rimas ricas com um decadentismo mórbido, visivelmente imaginário e intencional. O preciosismo de George chega ao auge no título do seu segundo volume, publicado assim como o primeiro só para os amigos: *Die Buecher der Hirten und Preisgedichte*, *der Sagen und Saenge und der haengenden Gaerten* (*Os Livros dos Pastores e dos Poemas Premiados*, *das Lendas e Canções e dos Jardins Suspensos*). As poesias são melhores do que o título: poesia descritiva de alta categoria, cheia de imagens e músicas sugestivas. No volume *Das Jahr der Seele* (*O Ano da Alma*) alcança George o primeiro ponto alto do seu lirismo. A mistura confusa de estilos é substituída por um classicismo algo barroco, vaso de emoções melancólicas – emoções, enfim, ainda decadentistas, mas em forma disciplinada. É admirável a construção rigorosamente arquitetônica de poemas

paisagísticos como esta descrição solene de um passeio num parque outonal:

> “Wir schreiten auf und ab im reichen flitter
> des buchenganges beinah bis zum tore…”

A poesia alemã não possui obra formalmente mais perfeita do que esse *Jahr der Seele*, embora fria e sempre artificial. Preciosismo e decadentismo reúnem-se, mais uma vez, em *Der Tepphich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod* (*O Tapete da Vida e as Canções do Sonho e da Morte*); mas é como uma despedida emocionada, em versos esplêndidos, culminando num verso sinfônico: “esplendor e glória, ebriedade e tortura, sonho e morte” –

> “... glanz und ruhm, rausch und qual, traum und tod.”

Em 1897 resolveu George reeditar os seus livros e um volume antológico das poesias publicadas nos *Blaetter fuer die Kunst*, colocando-os à venda nas livrarias. O poeta iniciou o novo ciclo, de poesia “pública”, com atitude diferente e em estilo diferente.

A influência de Nietzsche foi forte na Europa inteira. Repetiram-se os equívocos dos alemães. Aos espanhóis da geração de 98, que conheceram o filósofo através das traduções do suíço Paul Smith, Nietzsche afigurava-se libertador das adormecidas energias nacionais; ao mesmo tempo, Bernard Shaw, então ainda wagneriano, interpretava o filósofo no sentido de Bayreuth; enquanto George Brandes, o primeiro profeta de Nietzsche na Europa, o reclamava para o radicalismo político e anticlerical. O centro do nietzschinianismo europeu foi a França[2704], onde sua influência percorreu várias fases. Por volta de 1895, os simbolistas franceses ainda o consideraram como grande esteta, confundindo-o com a música de Wagner e a poesia pré-rafaelita; este Nietzsche também é o de D’Annunzio, no

romance *Fuoco*. Por volta de 1910, o filósofo inspira o nacionalismo "heroico" dos D'Annunzios e Barrès. Entre a primeira e a segunda fase situa-se o Nietzsche das *Nourritures terrestres*, do então jovem André Gide; não é propriamente o profeta dionisíaco, antes o Nietzsche que reabilitou a vida orgânica dos instintos, o grande otimista. A influência internacional de Nietzsche por volta de 1900 não foi a do poeta, como na Alemanha; isso se perde nas traduções. Foi uma influência tão forte, porque se encontrou com o *trend* da época: a necessidade imperiosa de superar a decadência. A nova geração será otimista. Entre os "décadents", quase só um único conseguiu salvar-se: Verhaeren.

A vida poética de Verhaeren[2705] é um grande drama: começa como numa planície deserta, noturna, um homem solitário lutando contra fantasmas terríveis que pretendem devorá-lo; e no fim do horizonte a luz vermelha das fábricas e chaminés ilumina as velhas cidades agonizantes da "Flandres pobre". Em *Les Flamandes*, Verhaeren ainda fora discípulo de Camille Lemonnier, partidário otimista de "La Jeune Belgique", pintando as orgias populares das quermesses. Em *Les Moines*, já é um rodenbachiano, cantando conventos e canais mortos. Não era afetação, pose de "décadent" parisiense. *Les Débâcles*, *Les Flambeaux noirs* – esses títulos não mentem. A agonia dos campos empobrecidos de Flandres em *Les campagnes hallucinées* e *Les villages illusoires* encarna-se nos olhos do poeta em espectros de mendigos, faz-se ouvir em sinistras canções de loucos. Verhaeren passou por uma grave crise mental, parecida com a de Strindberg. O misticismo flamengo transforma-se em satanismo baudelairiano ("Soi ton bourreau toi-même!"); fitando as águas sujas de um canal noturno, o poeta acredita ver seu próprio cadáver nadando para o fundo, e então, soltou o verso do último desespero:

"Je suis immensément perdu!"

Com o realismo próprio da sua raça, Verhaeren resistiu à tentação de transformar aquelas visões apocalípticas em realidades metafísicas de um misticismo noturno; identificou-as como exteriorizações de um terrível

fenômeno social: a grande cidade que devora os campos e as aldeias. *Les villes tentaculaires* é um dos maiores livros de poesia moderna. Ou antes, é o primeiro livro de uma poesia radicalmente moderna. Nada perderam em atualidade, depois de mais de oitenta anos, poesias como *Les Usines* – as janelas das fábricas

"se regardant de leurs yeux noirs et symétriques...";

suor, volúpia e sujeira das *foules*, olhando mulheres nuas no palco, em *Le Spectacle*, enquanto, lá fora, à luz indecisa das lanternas,

"... les filles qui attendent.";

o cântico do ouro en *La Bourse*; o "*grand soir*" de *La Révolte* –

"La rue en rouge, au fond des soirs."

Aí está – o paradoxo da expressão justifica-se – a poesia mais robusta que nasceu no seio do decadentismo europeu. E essa força de Verhaeren vencerá a decadência. O próximo livro vem a chamar-se *Les heures claires*. E depois vêm os volumes com os títulos significativos *Les forces tumultueuses*, *La multiple splendeur*, *Les rhythmes souverains*. A cidade, que lhe aparecera como monstro apocalíptico, é agora a suprema conquista do gênio inventivo da humanidade:

"Tours les chemins sont vers la ville."

Os horizontes, outrora iluminados pelo fogo da consumação dos séculos, agora –

"Le monde est trépidant de trains et de navires."

O introvertido Verhaeren extroverteu-se completamente. Nos seus versos revela-se todo o orgulho do europeu antes de 1914,

"L'homme qui juge, pense et veut...";

e o poeta que se julgara "immensément perdu", entoa a canção da vitória da espécie:

"Je suis le fils de cette race
Tenace
Qui veut, après avoir voulu
Encore, encore et encore plus."

Após a experiência de 1914, à qual o belga Verhaeren sucumbiu, e depois de mais algumas experiências posteriores, é difícil sentir com esse otimismo dionisíaco. Acontece que Verhaeren, talvez o mais famoso entre os poetas europeus de 1910, está hoje quase esquecido; o seu nome não é lembrado nas discussões sobre os fins e os meios da poesia moderna. Agora, percebemos que a sua forma não era tão "moderna" como a teoria simbolista exigira. Evidentemente, Verhaeren não obedecera ao conselho de Verlaine de matar a retórica: é eloquente como Hugo, e mais do que este. Às vezes o seu entusiasmo, cheio de palavras sonoras, é superficial. A sua aceitação integral dos fenômenos da vida moderna torna-se suspeita; prejudicou-lhe a fama póstuma o entusiasmo de um estadista grande-burguês como Raymond Poincaré por "ce grand poète de la vie moderne". Um

crítico malicioso criou a definição "Hugo bourgeois", esquecendo-se das angústias baudelairianas na poesia do belga, que é, quando muito, o Hugo da industrialização, quer dizer, mais uma vez, um poeta moderno. Assim como Baudelaire, Verhaeren exprimiu a sua alma romântica em versos cada vez mais clássicos. Com o tempo, os horizontes ilimitados ("... ivres du monde et de nous-mêmes") voltaram a estreitar-se; reapareceram, agora à luz das "heures claires", as imagens da terra natal.

"Je suis le fils de cette race
Tenace...",

agora é a raça que habita o país entre o Mosa e o Escalda, falando pela voz do poeta, cantor de todas as belezas de *Toute la Flandre*.

"Toute la ville est cristalline
Et se pare comme un autel:
Termonde, Alost, Lierre, Malines."

Em linguagem cada vez mais clássica, o "clássico do regionalismo belga" cantou as "grand-places", "beffrois", "hôtels de ville", os burgueses, monges, criadas e mendigos de Termonde, Alost, Lierre, Malines e, mais, de Bruges, Gand, Antuérpia, enfim "Toute la Flandre"; e o seu olhar de patriota comovido estendeu-se sobre os louros campos de trigo do Brabante, *Les blés mouvants* – foi na hora imediatamente antes de esses campos serem devastados pelos exércitos alemães. Verhaeren é o grande poeta da Europa antes de 1914.

Verhaeren é poeta simbolista. Charles Baudouin podia demonstrar que a sua força sugestiva reside no sentido simbólico que confere às palavras. Mas a sua ideologia não tem nada que ver com o preciosismo esteticista e decadentismo melancólico de Paris. É isso que os críticos parisienses sentiram, chamando-lhe "vate nórdico". Verhaeren é o poeta do otimismo transcendental, recuperado por Nietzsche; é mesmo a voz francesa de

Nietzsche. Mas o grande estilista da prosa alemã não podia fornecer modelos de estilo para versos franceses. Por outro lado, o último classicismo de Verhaeren tem muito mais de Goethe do que do neoclassicismo neolatino de um Moréas ou de um Henri de Régnier. E as suas liberdades métricas, a sua eloquência torrencial, o seu hino à vida moderna, à técnica e à democracia, tudo isso vem de um outro poeta, cuja influência é marcada e evidente em e desde *Les villes tentaculaires*: influência de Whitman[2706], que cantara:

> "Poets to come! Orators, singers, musicians to come!
> Not today is to justify me and answer what I am for,
> But you, a new brood, native, athletic, continental,
> Greater than before known, arouse!"

Estes versos de Whitman definem a arte de Verhaeren. Também são proféticos, anunciando que só depois da morte do "man of Manhattan" aparecerão os que o "justificarão", os seus primeiros discípulos. A influência de Whitman, assim como a de Nietzsche, operou-se em várias fases diferentes[2707], das quais algumas, como a poesia unanimista de Romans, pertencem ao primeiro decênio do século XX, enquanto o whitmanianismo dos hispano-americanos e de um espanhol como Léon-Felipe ainda continua como força viva. A primeira fase da influência de Whitman foi a de descoberta do verso livre em Paris e da reação contra o decadentismo – reação que é, aliás, sintoma profético do modernismo de 1910. Acontece que o decadentista Laforgue, de influência tão grande sobre o modernismo, também foi o primeiro tradutor de Whitman na França. E o grande propagandista de Whitman na França foi o franco-americano Vielé-Griffin, o poeta da *Clarté de Vie*, que venceu a decadência paralelamente ao poeta das *Heures claires*.

O democratismo de Whitman ainda não foi bem compreendido em 1900. Contudo, Dehmel, o poeta do *Bergpsalm*, interpretou-o como vencedor sobre o individualismo, e o inglês Carpenter[2708], antigo discípulo de Ruskin e, depois, de Morris, aprendeu em Whitman o grande tom profético de *Towards Democracy*. Uma consequência imediata da

influência de Whitman foi a libertação da métrica, o verso livre de Arno Holz, cujo amigo Schlaf traduziu *Leaves of Grass* para o alemão. Impressionou sobretudo a forma hínica de Whitman. Até o latino tropical como Darío prestou homenagem ao "anglo-sajón" nas "palabras liminares" das *Prosas Profanas* e em mais do que um dos grandes hinos em louvor da "hispanidad americana". Whitmanianos são os primeiros poemas do russo Balmont, as *Odes Navais* de D'Annunzio, os hinos místicos do polonês Kasprowicz, e os do checo Březina.

Uma forma ocidental, mais moderna e mais cultivada, desse whitmanianismo hínico, é a poesia de Paul Fort[2709]. É um dos poetas mais fecundos da literatura francesa, e a crítica jamais lhe negou o apreço; mas Fort nunca foi muito lido. A própria fecundidade assustou os leitores – 34 volumes de *Ballades Française* é muito. Depois, perturbou-os a teimosia do poeta, ficando fiel ao verso livre, ou antes ao poema em prosa, nunca admitindo a distribuição tipográfica das linhas em versos, embora a sua "prosa" seja ricamente modulada, aliterada, ritmada e até rimada. Fort pretendeu realizar uma obra grandiosa, autenticamente nacional: uma epopeia da paisagem, do povo e da história da França em inúmeras "baladas", tantas que os leitores se cansaram, ao ponto de já não perceberem a grande arte em toda linha. Evidentemente, escrevendo-se massa tão enorme de poemas, não é possível evitar a desigualdade. Mas Fort tinha momentos de grande inspiração, "heures claires" de verdadeira "clarté de vie", como aquela *Ronde*, sempre citada e que é preciso citar mais uma vez porque nela se resumem todas as conquistas formais do simbolismo, a vitória sobre a decadência e o individualismo, e o esplendor luminoso – tão ilusório – da Europa de antes de 1914:

> "Si toutes les filles du monde voulaient s'donner la main, toute autour de la mer elles pourraient faire une ronde.
> Si tous les gars du monde voulaint bien êtr'marins, ils f'raient avec leurs barques un joli pont sur l'onde.
> Alors on pourrait faire une ronde autour du monde, si tous le gens du monde voulaient s'donner la main."

O simbolismo, embora definido pelos seus adeptos como "l'art pour l'art" ou arte de "tour d'ivoire", acompanhou as transformações sociais da época, refletindo-as. Segundo muitos críticos, teria sido uma "reação" literalmente reacionária, hostil ao progresso econômico, democrático e social. A acusação refere-se principalmente à atitude dos simbolistas e dos seus discípulos no mundo pós-simbolista, isto é, no primeiro decênio do século XX. Atitudes politicamente reacionárias, às vezes muito marcadas, são inegáveis nos casos de D'Annunzio, Yeats e George, sobretudo na segunda fase das suas atividades literárias e políticas; também é evidente o "evasionismo" ou "escapismo" de um Rilke. Mas já está menos certo o evasionismo de Valéry. Por outro lado, havia entre 1900 e 1914 alguns grandes reacionários, que estavam em relações pouco amistosas com o simbolismo, como Maurras, ou em relação nenhuma com ele, como Kipling. Os "herdeiros" do simbolismo parecem ter seguido antes a um *trend* da época do que às implicações ideológicas do seu estilo. E havia grandes simbolistas francamente revolucionários, como Gorter, Blok e Ady.

O próprio simbolismo, de 1886, parecia reacionário porque atacou o naturalismo, o estilo das ideologias radicais. Mas não o venceu para sempre. Na ocasião do inquérito de Jules Huret sobre a evolução literária, em 1891, a derrota do naturalismo parecia tão completa que alcançou grande sucesso humorístico a resposta telegráfica do naturalista obstinado Paul Alexis: "Naturalisme pas mort. Lettre suit." Albert Thibaudet observou ocasionalmente que Alexis profetizara bem: o naturalismo não morreu; cada vez quando um jovem escritor sofre a primeira experiência fatal em ambiente ainda não literariamente explorado, comunica essa experiência escrevendo um romance naturalista. É possível e preciso estender a observação de Thibaudet às entidades coletivas da literatura: cada vez que se descobre uma nova profissão, uma nova classe, uma nova cidade, um novo continente, surge o neonaturalismo. Da guerra de 1914 surgiu um romance neonaturalista. Da crise econômica de 1929 surgiu um neonaturalismo. São neonaturalistas, hoje, o romance colonial e o romance latino-americano. O naturalismo no sentido mais amplo, "verificador de fatos", é o método próprio da ficção em prosa; fazer *statements* é a tarefa da prosa. Transmitir *meanings* é a tarefa da poesia. Na "época da prosa", a própria poesia tornara-se prosaica, fazendo *statements*, apresentando "coisas": foi o

parnasianismo. Contra ele surgiu o simbolismo, sugerindo e evocando as *meanings* atrás das palavras e coisas por meio de alusões, os “símbolos”. É o método próprio da poesia. Neste sentido largo, toda poesia autêntica é simbolista, independentemente das particularidades e contingências da poesia de 1890; e hoje já se pode afirmar: “Symbolisme pas mort. Lettre suit.”

O aparecimento e o desaparecimento de estilos literários está em certas relações com as transformações da sociedade; mas estas não explicam aquele, o próprio estilo. Na verdade, o estudo das transições sociais contribui para explicar as mudanças de estilo, no sentido de “estilo da época”. Mas além disso existem fatores autônomos da evolução dos estilos; o simbolismo também pode ser satisfatoriamente interpretado como neorromantismo pós-parnasiano ou como neorromantismo pré-modernista. E existem, mais, os fatores permanentes da expressão em prosa e da expressão em poesia, entre as quais a fronteira é variável. O naturalismo foi a primeira tentativa de apoderar-se do material chamado “mundo moderno”; o método só podia ser o da prosa; então, tornou-se prosaica a própria poesia. Esta reagiu, produzindo um estilo particularmente poético, adverso aos *statements* sobre a realidade – daí a feição evasionista do simbolismo. Mas o resultado foi, afinal, um estilo poético, capaz de exprimir em poesia o material chamado “mundo moderno”. Eis o primeiro sintoma de uma “literatura de equilíbrio”, que dominará a Europa entre 1900, da “fin du siècle”, até o verdadeiro fim do século XIX, em 1914.

2516 E. Raynaud*: La mêlée symboliste*. 3 vols. Paris, 1918/1922.
A. Poizat. *Le symbolisme, de Baudelaire à Claudel*. 2ª. ed. Paris,1924.
J. Charpentier: *Le symbolisme.* Paris, 1927.
M. Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme*. 2ª. ed. Paris, 1940.
Sv. Johansen: *Le symbolisme. Étude sur le style des symbolistes*. Kjoebenhavn, 1945.
G. Michaud: *Le message poétique du symbolisme*. 4 vols. Paris, 1947.
K. Cornell: *The Symbolist Movement*. New Haven, 1952.

2517 Ferdinand Brunetière, 1849-1906.
Études critiques sur l’histoire de la littérature française (1880/1907*); Le roman naturaliste* (1883); *Évolution de la poésie lyrique* (1894*); La science et la religion* (1897*); Discours de combat* (1900/1907), etc.
V. Giraud: *Brunetière*. Paris,1932.

2518 Cf. “A conversão do naturalismo”, nota 2488.

2519 Ricardo León, 1877-1943.
Casta de hidalgos (1908).
J. Casares: *Crítica profana*. Madrid, 1916.

2520 Charles Guérin, 1873-1907.
Le Couer solitaire (1898); *Le semeur de cendres* (1901); *L' homme intérieur* (1905).
B. Hanson: *Le poète Charles Guérin*. Paris, 1935.

2521 Walter Horatio Pater, 1839-1894.
Studies in the History of the Renaissance (1873); *Marius the Epicurean* (1885); *Imaginary Portraits* (1887); *Appreciation* (1889).
P. E. Thomas: *Walter Pater, a Critical Study*. London, 1913.
Ch. Du Bos: *Sur Marius l'Epicuréen*, *de Pater*. (In: *Approximations*. Vol IV, Paris, 1930.)
A. Symons: *A Study of Walter Pater*. London, 1932.
J. G. Faker: *Walter Pater, a Study in Methods and Effects*. Iowa City, 1933.
R. C. Child: *The Aesthetic of Walter Pater*. New York, 1940.
Dav. Cecil: *Walter Pater, the Scholar Artist*. Cambridge, 1955.
G. d'Hougest: *Walter Pater*. 2 vols. Paris, 1962.

2522 E. Bendz: *The influence of Pater and Arnold in the Prose Writings of Oscar Wilde*. Goeteborg, 1914.
J. Mainsard: “L'esthétisme de Pater et de Wilde”. (In: *Études*, CXCIV, 1928.)

2523 Oscar Wilde, 1856-1900.
Poems (1881); *The Happy Prince* (1888); *Intentions* (1891); *The Picture of Dorian Gray* (1891); *The Duchess of Padua* (1891); *Lady Windermere's Fan* (1893); *Salome* (1894); *A Woman of No Importance* (1894); *An a Ideal Husband* (1895); *The Importance of Being Earnest* (1895); *The Ballad of Reading Gaol* (1898); *De Profundis* (1905).
Fr. Harris: *Oscar Wilde*. 2 vols., New York, 1918.
F. Choisy: *Oscar Wilde*. Paris, 1926.
G. J. Renier: *Oscar Wilde*. London, 1933.
A. Zanco: *Oscar Wilde*. Genova, 1934.
H. Pearson: *The Life of Oscar Wilde*. London, 1946.
E. Roditi: *Oscar Wilde*. Norfolk, Conn., 1948.
R. Merle: *Oscar Wilde*, *appréciation d'une oeuvre et d'une destinée*. Paris, 1948.
G. Woodcock: *The Paradox of Oscar Wilde*. London, 1949.

2524 Pierre Louys, 1870-1925.
Astarté (1891); *Les Chansons de Bilitis* (1894); *Aphrodite* (1896); *La femme et le pantin* (1899) ; *Le roi Pausole* (1901); *Poésies* (1927).
F. Lachèvre: *Pierre Louys et l'histoire littéraire*. Paris, 1928.
R. Cardime-Petit: *Pierre Louys*. 2 vols. Paris, 1944/1949.

2525 Marcel Schwob, 1867-1905.
Le livre de Monelle (1894*); La croisade des enfants. Spicilége* (1896*); Les vies imaginaires* (1896); *La lampe de Psiché* (1903), etc.
P. Champion: *Marcel Schwob et son temps*. Paris, 1927.

2526 Anatole France (pseudônimo de François-Anatole Thibault), 1844-1924.
Le crime de Sylvestre Bonnard (1881); *Thais* (1890*); La rótisserie de la reine Pédauque* (1893); *Les opinions de Jérôme Coignard* (1893); *Les lys rouge* (1894); *Histoire Contemporaine* (*L'Orme du mail*, 1896; *Le mannequin d'osier*, 1897; *L'anneau d'améthyste*, (1899; *M. Bergeret à Paris,* 1901)*; Clio* (1900) ; *L'Affaire Crainquebille* (1903); *L'ile des pingouins* (1908); *Les dieux ont soif* (1912); *La revolte des anges* (1914), etc.
G. Truc: *Anatole France, l'artiste et le penseur.* Paris, 1924.
J. Roujon: *La vie et les opinions d'Anatole France*. Paris, 1925.
A. Bédé e J. Le Bail: *Anatole France, vu par la critique d'aujourd'hui*. Paris, 1925.
H. B. Smith: *The Skepticism of Anatole France*. Paris, 1927.
L. Carias: *Anatole France.* Paris, 1931.
J. Suffel*: Anatole France*. Paris, 1946.
N. Addamiano: *Anatole France, l'uomo* e *l'opera.* Padova, 1947.

2527 Pierre Loti (pseudônimo de Julien Viaud), 1850-1923.
Aziyadé (1879); *Le roman d'un spahi* (1881); *Pêcheurs d'Islande* (1886*); Madame Chrysanthème* (1887); *Ramuntcho* (1897*); Les Désenchantés* (1906), etc.
N. Serban*: Pierre Loti, sa vie et son oeuvre*. 2ª. ed . Paris, 1924.
P. E. Briquet*: Pierre Loti et l'Orient.* Neuchâtel, 1945.
R. de Traz: *Pierre Loti.* Paris, 1949.

2528 M. A. Leblon: *Le roman colonial.* Paris, 1926.

2529 R. de Gourmont: " Stéphane Mallarmé et l'idée de la décadence". (In: *La culture des Idées.* 7ª. ed. Paris, 1946.)

2530 P. Martino: *Parnasse et Symbolisme*. Paris, 1925.

2531 J. Chiari: *Symbolisme from Poe to Mallarmé*. *The Growth of a Myth*. London, 1956.

2532 Cf. "Literatura burguesa", nota 2214.

2533 Philippe Auguste Villiers de L'lsle Adam, 1840-1889.
Contes cruels (1883*); L'Eve future* (1886); *Tribulat Bonhomet* (1887*); Nouveaux contes cruels* (1888); *Axel* (1890).
E. de Rougemont: *Villiers de L'Isle Adam*. Paris, 1910.
M. Daireaux: *Villiers de L'Isle Adam, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1936.
E. Wilson: "Axel and Rimbaud". (In: *Axel's Castle.* 2ª. ed. New York, 1943).

A. Lebois: *Villiers de L'Isle Adam*. Neuchâtel, 1952.

2534 Stéphane Mallarmé, 1842-1898.

L'après-midi d'un Faune (1876); *Poésies complètes* (1887*); Divagations* (1897); *Poésies complètes* (1899); *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* (1914) ; *Vers de circonstance* (1920).
J. Royère: *La poésie de Mallarmé*. Paris, 1920.
A. Thibaudet: *La poésie de Stéphane Mallarmé*. 3ª. ed. Paris, 1927.
J. Royère: *Mallarmé.* 2ª. ed. Paris, 1931.
D. A. K. Aish: *La métaphore dans l'oeuvre de Stéphane Mallarmé*. Paris, 1938.
E. Noulet: *L'oeuvre poétique de Mallarmé*. Paris,1940.
H. Mondor: *Vie de Mallarmé*. Paris, 1942.
C. Bo*: Mallarmé.* Milano, 1951.
J. Schérer: *L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*. Paris, 1947.
G. Delfel: *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*. Paris, 1951.
W. Fowlie: *Mallarmé.* Chicago, 1952.
K.Wais: *Mallarmé, Dichtung, Weisheit, Haltung.* Muenchen, 1952.
G. Michaud: *Mallarmé, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1953.
Cl. Roulet: *Traité de Poétique Supérieure*. *Un coup de dès jamais n'abolira le Hasard.* Neuchâtel, 1956.
J.-P. Richard*: L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris, 1962.

2535 Paul Verlaine, 1844-1896.

Poèmes saturniens (1866); *Fêtes galantes* (1869*); La Bonne Chanson* (1870); *Romances sans paroles* (1874); *Sagesse* (1881); *Jadis et Naguère* (1884); *Amour* (1888); *Dédicaces* (1889); *Parallèlement* (1889); *Mes Hôpitaux* (1891); *Mes Prisons* (1893), etc.
Edição crítica das poesias por Y.-G. Le Dantec, Paris, 1938.
E. Delahaye: *Verlaine*. Paris, 1922.
E. Lepelletier: *Paul Verlaine, sa vie, son oeuvre*. 2.ª ed. Paris, 1923.
P. Martino: *Verlaine.* Paris, 1924.
H. Strentz: *Paul Verlaine. Son Oeuvre.* Paris, 1925.
A. Fontainas: *Verlaine, Rimbaud*. Paris, 1932.
C. Morice: *Verlaine, poète maudit*. Paris, 1947.

2536 Arthur Rimbaud, 1854-1891.

Une Saison en Enfer (1873; edição perdida); *Les Illuminations* (publ. por P. Verlaine, 1886); *Les Illuminations, Une Saison en Enfer* (publ. por P. Verlaine, 1892).
Edições por P. Berrichon (prefácio de P. Claudel), 2ª. ed., Paris, 1924, e por R. de Renéville e J. Mouquet, Paris, 1947.
E. Delahaye: *Les Illuminations et "Une Saison en Enfer" de Rimbaud*. Paris, 1927.
M. Coulon: *La vie de Rimbaud et de son oeuvre*. Paris, 1929.
F. Ruchon: *Jean-Arthur Rimbaud, sa vie, son oeuvre, son influence*. Paris, 1929.
R. Renéville: *Rimbaud le voyant*. Paris, 1929.
A. Fontaine: *Génie de Rimbaud*. Paris, 1934.

E. Starkie: *Rimbaud*. 2ª. ed. London, 1947.
P. Petitfils: *L'oeuvre et le visage d'Arthur Rimbaud*. Paris, 1949.
C. Fusero: *Vita e poesia di Rimbaud*. Milano, 1951.
Etiemble: *Le mythe de Rimbaud. Structure du mythe*. Paris, 1952.
A. Dhotel: *Rimbaud et la révolte moderne*. Paris, 1952.
W. Fowlie: *Rimbaud's Illuminations. A Study in Angelism*. New York, 1953.
H. Mondor: *Rimbaud et le génie impatient*. Paris, 1955.
W. M. Frohock: *Rimbaud's poetic pratice*. Cambridge, Mass., 1963.

2537 Remy de Gourmont, 1858-1915.
Sixtine (1890); *Le Latin mystique* (1892) *Le Livre des Masques* (1896/1898); *Le Songe d'une femme* (1899); *Promenades littéraires* (1904/1927); *Promenades philosophiques* (1905/1909), etc.
P.-E. Jacob: *Remy de Gourmont.* Paris, 1932.
G. Rees: *Remy de Gourmont*. *Essai de biographie intellectuelle*. Paris, 1939.

2538 A. Van Bever e P. Léautaud: *Poètes d'Aujourd'hui*. (1900; 2ª. ed., 1906; 3ª. ed., 1929.)

2539 Saint-Pol-Roux (pseudônimo de Paul Roux), 1861-1940.
Les Reposoirs de la procession (1893); *La Rose et les Épines du Chemin* (1901); *De la Colombe au Corbeau par le Paon* (1904); *Les Féeries intérieures* (1907).
T. Briant: *Saint-Pol-Roux*. Paris, 1952.

2540 Edouard Dujardin, 1861-1949.
Les Lauriers sont coupés (1888); *Pour la Vierge du roc ardent* (1888); *Antonia* (1891); *Le Chevalier du Passé* (1892); *La Fin d'Antonia* (1893); *Poésis* (1913); *Le Mystère du Dieu mort et ressuscité* (1923), etc.

2541 Oscar Venceslas de Lubicz Milosz, 1877-1939.
Poème des Décadences (1899); *Sept Solitudes* (1906); *L'Amoureuse Initiation* (1910); *Miguel Mañara* (1912).
J. Rousselot: *Milosz.* Paris, 1949.

2542 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2730.

2543 Albert Samain, 1858-1900.
Au Jardin de l'Infante (1893); *Aux flancs du vase* (1898); *Le chariot d'or* (1901).
F. Gohin: *L'oeuvre poétique d'Albert Samain.* Paris, 1919.
G. Bonneau: *Albert Samain, poète symboliste*. Paris, 1925.

2544 Léon Deubel, 1879-1913.
Le Chant des routes et des déroutes (1901); *Ailleurs* (1911).
L. Bocquet: *Léon Deubel*. Paris, 1930.

2545 Stuart Merrill, 1863-1915.
Les Gammes (1887); *Poèmes, 1887-1897* (1897); *Les Quatre Saisons* (1900).
M. L. Henry: *Stuart Merrill*. *La contribution d'un Américain au symbolisme français*. Paris, 1929.

2546 Fagus (pseudônimo de Georges-Eugène Fayet), 1872-1933.
Ixion (1903); *Danse macabre* (1920); *La Guirlande à l'épousée* (1921); *Frère Tranquille* (1922).
"Hommage à Fagus". *(Le Divan*, XVII/100, maio de 1925.)

2547 Jean Moréas (pseudônimo de Joannis Papadiamantopoulos), 1856-1910.
Les Syrtes (1884); *Les Cantilènes* (1886); *Le Pélerin passionné* (1891); *Poésies, 1886-1896*. (1898); *Les Stances* (1899/1901); *Iphigénie* (1903).
E. Raynaud: *Jean Moréas et les "Stances"*. Paris, 1929.
R. Georgin: *Jean Moréas*. Paris, 1930.
R. Niklaus: *Jean Moréas*, *poète lyrique*. Paris, 1936.
A. Embriricos: *Les étapes de Jean Moréas*. Lausanne, 1949.

2548 Emmanuel Signoret, 1872-1900.
La Souffrance des Eaux (1899); *Le Premier Livre des Élégies* (1900), etc.
A. Gide: Prefácio da edição citada.

2549 Joachim Gasquet, 1873-1921.
Chants séculaires (1903); *Le Paradis retrouvé* (1911).

2550 Henri de Régnier, 1864-1936.
Les Jeux rustiques et divins (1897); *Les Médailles d'Argile* (1900); *La Cité des Eaux* (1902); *La Sandale ailée* (1906); *Le Miroir des Heures* (1901), etc.
P. Léautaud: *Henri de Régnier et son oeuvre.* Paris, 1908.
R. Honnert: *Henri de Régnier, son oeuvre*. Paris, 1923.

2551 Francis Vielé-Griffin, 1864-1937.
Poèmes et Poésies (1895); *La clarté de Vie* (1897); *Plus loin* (1906), etc.
J. de Cours: *Francis Vielé-Griffin, son oeuvre, sa pensée, son art*. Paris, 1930.

2552 P. André: *Max Waller et la Jeune Belgique*. Bruxelles, 1905.
A. Heumann: *Le mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*. Paris, 1913.
V. Gille: *La Jeune Belgique*. Bruxelles, 1943.
A. J. Mathews: *La Wallonie*; *the Symbolist Mouvement in Belgium*. New York, 1947.

2553 Charles Van Lerberghe, 1861-1907.
Les Flaireurs (1889); *Entrevisions* (1898); *La Chanson d'Eve* (1904).

F. Severin: *Charles Van Lerberghe*. Bruxelles, 1922.
L. Christophe: *Charles Van Lerberghe*. Bruxelles, 1943.

2554 Albert Giraud, 1860-1929.
Pierrot Lunaire (1884); *Guirlande des dieux* (1910).
H. Liebrecht: *Albert Giraud*. Bruxelles, 1946.

2555 Georges Rodenbach, 1855-1898.
Le Règne du Silence (1891); *Bruges-la-Morte* (1892); *Les Vies encloses* (1896); *Le Miroir du ciel natal* (1898).
E. Révoil: *Georges Rodenbach*. Bruxelles, 1909.
G. Ramaeckers: *Georges Rodenbach*. Bruxelles, 1920.
J. Mirval: *George Rodenbach*. Bruxelles, 1943.

2556 Max Elskamp, 1862-1931.
La Louange de la Vie (1898); *La Chanson de la Rue Saint-Paul* (1922).
L. Piérard: *Max Elskamp, un poète de la vie populaire*. Bruxelles, 1914.

2557 Maurice Maeterlink, 1862-1949.
Serres Chaudes (1889); *La Princesse Maleine* (1889); *L'Intruse* (1890); *Les aveugles* (1890); *Pelléas et Mélisande* (1892); *Trois petits drames pour marionnettes* (*Alladine et Palomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles* (1894); *Le Trésor des Humbles,* (1896); *Douze Chansons* (1896); *La Sagesse et la Destinée* (1896); *La Vie des Abeilles* (1901); *Le Temple enseveli* (1902); *Monna Vanna* (1902); *l'Oiseau bleu* (1909), etc.
M. Jacobs: *Maurice Maeterlinck*. Berlin, 1904.
E. Thomas: *Maurice Maeterlinck*. London, 1911.
A. Bailly: *Maeterlinck.* Paris, 1931.
G. Herry: *La vie et l'ouvre de Maurice Maeterlinck.* Paris, 1932.
A. Aniante: *La double vie de Mauricie Maeterlinck.* Paris, 1951.
W. D. Hall: *Maurice Maeterlinck.* Oxford, 1960.

2558 Iwan Gilkin, 1858-1924.
Ténèbres (1892); *Savonarole* (1906); *Egmont* (1925).
H. Liebrecht: *Iwan Gilkin*. Bruxelles, 1942.

2559 George Moore, 1852-1933. (Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2348.)
A Mummer's Wife (1885); *Confessions of a Young Man* (1888); *Esther Waters* (1894); *Evelyn Innes* (1898) ; *Sister Teresa* (1901); *The Untilled Field* (1903); *The Lake* (1905); *The Brook Kerith* (1916); *Héloise and Abélard* (1921), etc.
W. Gilomen*: George Moore*. Zuerich, 1933.
J. M. Hone: *The Life of George Moore*. London, 1936.
M. Brown: *George Moore, a Reconsideration*. Seattle, 1956.

2560 Cf. “A época do equilíbrio europeu'', nota 2876.

2561 Oskar Levertin, 1862-1906.
Legender och visor (1891, 1894, 1901); *Rokokonoveller* (1896); *Fran Gustaf IIIs dager* (1897); *Diktare och droemmare* (1898); *Svenska gestalter* (1903); *Kung Salomo och Morolf* (1905).
V. Soederhjelm: *Oskar Levertin*. 2 vols. Stockholm, 1914/1917.
D. Sprengel: *Oskar Levertin*. 2ª. ed. Stockholm, 1918.

2562 Per Hallström, 1866-1960.
Purpur (1895); *Reseboken* (1898); *Thanatos* (1900); *Nya noveller* (1912).
H. Gullberg: *Beraettarkonst och stil i Per Hallströms prosa*. Stockholm, 1939.

2563 Enrique Rodríguez Larreta, 1875-1961.
La gloria de don Ramiro (1908); *Zogobi* (1926).
Am. Alonso: *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en “La Gloria de don Ramiro”*. Buenos Aires, 1942.

2564 Ivo Vojnović, 1864-1929.
Aequinoctium (1898); *Trilogia ragusana* (1901); *A morte da mãe Jugovic* (1906); *A ressurreição de Lázaro* (1913).
J. Golabek: *Ivo Vojnović.* Lovóv, 1932.

2565 Louis Couperus, 1863-1923.
Eline Vere (1889); *Extase* (1892); *Majesteit* (1893) *Wereld Vrede* (1895); *Psyche* (1898); *De boeken der kleine zielen* (1903); *Van oude menschen* (1906), etc.
A. De Ridder: *Bij L. Couperus.* Amsterdam, 1917.
H. van Brooven*: Leven en Werken van Louis Couperus*. Velsen, 1933.

2566 Maurice Gilliams, 1900-1982.
Het Gevecht met de nachtegalen (1936); *De man voor het fenster* (1946); *Winter te Antwerpen* (1954).
H. Teirlinck: *Maurice Gilliams*. Antwerpen, 1950.

2567 Waclaw Berent, 1873-1940.
Mofo (1903); *Semente de Inverno* (1911); *Pedras Vivas* (1918).
Z. Dembicki: *Retratos.* Vol I. Warszawa, 1927.

2568 Verner von Heidenstam, 1859-1940.
Hans Alienus (1892); *Nya dikter* (1895); *Karolinerna* (1897/1898); *Heliga Birgittas pilgrimsfaerd* (1901); *Folkungatraedet* (1905/1907), etc.
J. Landquist: *Heidenstam*. Stockholm, 1909.
F. Böök: *Verner von Heidenstam*. 2 vols. Stockholm, 1945/1946.

2569 Selma Lagerlöf, 1858-1942.

Gösta Berlings saga (1891); *Antikrists mirakler* (1897); *Drottningar i Kungahaella* (1897); *En herrgardsagen* (1899); *Jerusalem* (1901/1902*); Kristuslegender* (1904); *Herr Arnes penningar* (1904); *Nils Holgerssons underbara resa* (1906/1907); *Liljecronas hem* (1911); *Körkarlen* (1912); *Marbacka* (1922); *Löwenkoeldska ringen* (1925).

W. Berendsohn: *Selma Lagerlöf*. Berlin, 1927.

E.Waegner: *Selma Lagerlöf*. 2 vols. Stockholm, 1942/1943.

2570 Ricarda Huch, 1864-1947.

Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Juengeren (1893); *Aus der Triumphgasse* (1901); *Vita somnium breve* (1902); *Geschicten von Garibaldi* (1906/1907); *Der grosse Krieg in Deutschland* (1921/1924); *Bakunin und die Anarchie* (1924).

O. Walzel: *Ricarda Huch*. Leipzig, 1916.

G. Baeumer: *Ricarda Huch*. Tuebingen, 1949.

E. Hoppe: *Ricarda Huch. Weg*, *Persoenlichkeit, Werk*. Stuttgart, 1951.

2571 Anton Pavlovitch Tchekhov, 1860-1904.

Ivanov (1886); *Histórias Meio-Coloridas* (1886); *No Crepúsculo* (1887); *A Estepe* (1888); *Uma História Enfadonha* (1889); *Gente Melancólica* (1890); *O Duelo* (1892); *O Professor de Literatura* (1894); *A Minha Vida* (1895); *A Gaivota* (1896); *Os Camponeses* (1897); *O Predileto* (1898); *Ionitch* (1898); *A Senhora com o Cãozinho* (1898); *Tio Vanja* (1898); *As Três Irmãs* (1900); *Na Baixada* (1900); *O Jardim de Cerejas* (1904), etc.

V. Volynski: *Anton Tchekhov*. Petersburgo, 1904.

L. Chestov: *Anton Tchekhov*. Petersburgo, 1916.

W. Gerhardi: *Anton Tchekhov, a Critical Study*. New York, 1923.

O. Elton: *Tchekhov*. Oxford, 1929.

V. Sobolev: *Tchekhov*. Moscou, 1930.

N. Tumanova: *Anton Tchekhov, the Voice of Twilight Russia*. New York, 1937.

I. Nemirovski: *La vie de Tchékhov*. Paris, 1946.

W. H. Bruford: *Chekhov and his Russia*. *A Sociological Study*. London, 1948.

R. Hingley: *Tchekhov. A Biographical and Critical Study*. London, 1950.

D. Magarshack: *Chekov, a Life*. London, 1952.

D. Margarhack*: Chekov, the Dramatist*. London, 1952.

Sophie Laffite: *Tchékhov.* Paris, 1971.

2572 Vladimir Sergeievitch Soloviev, 1853-1900.

As Bases Espirituais da Vida (1882/1884); *La Russie et l'Église Universelle* (1889); *Poesias* (1894); *A Justificação do Bom* (1897); *Três Conversações* (1900).

P. Trubetzkoi: *Vladimir Soloviev*. Moscou, 1913.

E. M. Lange: *Vladimir Soloviev et son oeuvre messianique*. Strasbourg, 1935.

F. Muckermann: *Vladimir Soloviev*. Olten, 1945.

2573 N. Gumilov: *Cartas Sobre a Poesia Russa*. Petersburgo, 1923.

V. Pozner: *Panorama de la littérature russe contemporaine*. Paris, 1929.

2574 Konstantin Dmitrievitch Balmont, 1867-1943.
Sob o Céu Nórdico (1894); *No Infinito* (1895); *Silêncio* (1898); *Casas em Fogo* (1899); *Sejamos Como o Sol* (1903), etc.
E. Poely: "Balmont". (In: *Simbolistas*. Moscou, 1909.)
J. Aichenvald: *Silhuetas russas*. Vol. III. Brelin, 1923.

2575 Valeri Jakovlevitch Briussov, 1873-1924.
Obras-primas (1895); *Me eum esse* (1897); *Tertia vigilia* (1898); *Stephanos* (1906); *Caminhos e Cruzamentos* (1909).
G. Lelevitch: *Valeri Jakovlevitch Briussov*. Moscou, 1924.

2576 Zinaida Nikolaievna Hippius, 1867-1945.
Poesias (1904, 1910).
V. J. Briussov: "Zinaida Hippius". (In: *A Literatura Russa no Século XX*, edit. por S. A. Vengerov. Vol. II. Moscou, 1915.)

2577 Innokenti Fedorovitch Annenski, 1856-1903.
Doze Canções (1904); *A Caixa de Cipreste* (1909).
P. P. Mitrofanov: "Innokenti Annenski". (In: *A Literatura Russa no Século XX*, edit. por S. A. Vengerov. Vol. II. Moscou, 1915.)

2578 F. K. Sollogub (pseudônimo de Fedor Kusmitch Teternikov), 1863-1927.
Poesias (1896); *Sombras* (1896); *Maus Sonhos* (1896); *Novas Poesias* (1904); *O Pequeno Demônio* (1905); *O Círculo em Flamas* (1908); *Encanto Fúnebre* (1908/1909); *A Lenda Criada* (1914); *A Feiticeira com as Serpentes* (1920).
A. Gornfeld: "Fedor Sollogub". (In: *A Literatura Russa no Século XX*, edit. por S. A. Vengerov. Vol. II. Moscou, 1915.)
J. Aichenwald: "Sollogub". (In: *Silhuetas Russas*. Vol. III. Berlin, 1923.)
A. Luther: "Fedor Sollogub". (In: *Osteuropa*. III, 1928.)
J. Holthusen: *Sollogubs Roman*. *Trilogie*. Haag, 1960.

2579 Vassili Vassilievitch Rosanov, 1856-1910.
No Mundo dos Indefinidos (1899); *Às Portas da Igreja* (1906); *O Rosto Sombrio* (1911); *Os Homens do luar* (1912); *Solidão* (1912); *Folhas caídas* (1913/1915); *Apocalipse do Nosso Tempo* (1918).
V. Chklovski: *Rosanov*. Petersburgo, 1921.
M. G. Kurdiumov: *Rosanov*. Moscou, 1928.

2580 Dmitri Sergeievitch Merechkovski, 1865-1941.
Julião Apóstata (1895); *Companheiros Eternos* (1897); *Tolstoi* e *Dostoievski* (1901); *Leonardo da Vinci* (1902); *Piotr* e *Alexei* (1905); *Alexei I* (1911), etc.
J. Chuzeville: *Dmitr Merechkovski*. Paris, 1922.

2581 Viggo Stuckenberg, 1863-1905.
Flyvende Sommer (1898); *Sne* (1901); *Sidste Digte* (1906).
J. Andersen: *Viggo Stuckenberg og hans Samtid*. 2 vols. Kjoebenhavn, 1944.

2582 Sophus Claussen, 1865-1931.
Pilefloeter (1899); *Danske Vers* (1921).
E. Frandsen: *Sophus Claussen*. 2 vols. Kjoebenhavn, 1950.

2583 Tudor Arghezi, 1880-1967.
Cuvinte potrivite (1927); *Flori de mucegai* (1931); *Carticica de Seara* (1935), etc.
A. Badauta: *Note literare*. Bucuresti, 1935.
T. Vianu: *Arghezi, poeta do homem*. Bucuresti, 1964.

2584 João da Cruz e Sousa, 1862-1898.
Missal (1893); *Broquéis (*1893); *Faróis* (1900); *Últimos Sonetos* (1905).
Edição das obras por A. Murici, 2 vols. Rio de Janeiro, 1961.
R. Bastide: "Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa". (In: *A Poesia Afro-Brasileira*. São Paulo, 1943.)
Raim. Magalhães Jr.: *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo, 1961.

2585 José Asunción Silva, 1865-1896.
Poesías (1883); *Poesías* (1896).
Edição por C. García Prada, México, 1941.
M. Unamuno: *Prólogo* à edição das poesias. Barcelona, 1908.
G. G. King: *A Citzen of the Twilight*: *José Asunción Silva*. New York, 1921.
B. Sanín Cano: *Prólogo* à edição de poesias. Santiago de Chile, 1923.
A. Miramón: *José Asunción Silva*. Bogotá, 1938.

2586 Antônio Nobre, 1867-1900.
Só (1892); *Despedidas* (1902).
Edição: *Só*, 7ª. ed., Porto, 1944.
Visconde de Vila-Moura: *Antônio Nobre*. Lisboa, 1921.
A. Forjaz de Sampaio: *Antônio Nobre*. Lisboa, 1921.
Cast. Br. Chaves: "Antônio Nobre e o Nacionalismo literário". (In: *Estudos críticos.* Coimbra, 1932.)
J. G. Simões: *Antônio Nobre*, *Precursor da Poesia Moderna*. Lisboa, 1939.
A. F. Nobre: *Antônio Nobre e as grandes correntes literárias do século XIX*. 2ª. ed. Porto, 1944.
G. Castilho: *Antônio Nobre*. Lisboa, 1950.

2587 Alphonsus de Guimaraens, 1871-1921.
Setenário das Dores de Nossa Senhora (1899); *Dona mística* (1899); *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* (1923), etc.
Edição por Alph. Guimaraens Filho, 2 vols., Rio de Janeiro, 1955.

Enrique de Resende: *Retrato de Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro, 1938.
Henriqueta Lisboa: *Alphonsus de Guimaraens.* Rio de Janeiro, 1945.

2588 Camilo Pessanha, 1871-1926.
Clepsidra (1920).
A. Dias Miguel: *Camilo Peçanha*. Lisboa, 1956.

2589 Eugênio de Castro, 1869-1944.
Oaristos (1890); *Horas* (1891); *Silva* (1894); *Interlúnio* (1894); *Belkiss* (1894); *Sagramor* (1895); *Salomé e outros poemas* (1896); *A Nereide de Harlem* (1896); *O Rei Galaor* (1899); *Depois da Ceifa* (1901); *A Sombra do Quadrante* (1906); *O anel de Policrates* (1907); *Camafeus Romanos* (1921); etc.
Man. da Silva Gaio: *Eugênio de Castro*. Lisboa, 1928.
Felic. Ramos: *Eugênio de Castro e a Poesia Nova*. Lisboa, 1943.
A. J. da Costa Pimpão: *Gente grada*. Coimbra, 1952.

2590 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2390.

2591 Gabriele D'Annunzio (pseudônimo de Gaetano Rapagnetta), 1863-1938.
Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2890.)
Primo Vere (1879); *Canto Nuovo* (1882); *Intermezzo di rime* (1883); *Il Piacere* (1889); *Isotteo* (1890); *La Chimera* (1890); *L'Innocente* (1892); *Elegie romane* (1892); *Giovanni Episcopo* (1892); *Odi Navali* (1892); *Poema Paradisiaco* (1893); *Il Trionfo della Morte* (1894); *Le vergini delle Rocce* (1896); *Sogno d'un mattino di primavera* (1897); *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1898); *La cittá morta* (1898); *La Gioconda* (1899); *La Gloria* (1899); *Il Fuoco* (1900); *Francesca da Rimini* (1902); *Laudi* (1903-1912); *La Figlia di Jorio* (1904); *La Nave* (1908); *Fedra* (1909); *Forse che si, forse che no* (1910); *Notturno* (1921).
G. A. Borgese: *Gabriele D' Annunzio*. Napoli, 1909.
A. Gargiulo: *Gabriele D'Annunzio*. Napoli, 1912.
B. Croce: "Gabriele D'Annunzio". (In: *La Letteratura della Nuova Italia*. Vol. IV. 3ª. ed., Bari, 1929.)
M. Zanchetti: *Il sensualismo panteistico di Gabriele D'Annunzio*. Reggio, 1931.
A. Bruers: *Gabriele D'Annunzio.* Bologna, 1934.
F. Flora: *Gabriele D'Annunzio*. 2ª. ed. Messina, 1935.
L. Russo: *D'Annunzio*. Firenze, 1938.
P. Pancrazi: *Studi sul D'Annunzio*. Torino, 1939.
A. Caraccio: *D'Annunzio dramaturge*. Grenoble, 1952.
G. Gatti: *Vita di Gabriele D'Annunzio*. Firenze, 1956.

2592 W. Brinni: *La poetica del decadentismo italiano*. Firenze, 1936.
G. Petronio: *I crepuscolari*. Firenze, 1937.

2593 Sergio Corazzini, 1887-1907.

L'amaro calice (1905); *Piccolo livro inutile* (1906); *Libro per la sera della Domenica* (1906).
G. Cucchetti: *Un antesignano dei Crepuscolari, Sergio Corazzini*. Venezia, 1929.
P. Pancrazi: "Corazzini e i crepuscolari". (In: *Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio*. Bari, 1937).
F. Donnini: *Vita e poesia di Sergio Corazzini*. Torino, 1949.

2594 Guido Gozzano, 1883-1916.
La via del rifugio (1906); *I Colloqui* (1911).
V. M. Nicolosi: *Guido Gozzano*. Torino, 1925.
F. Biondolillo: *La poesia di Guido Gozzano*. Catania, 1926.
G. Cucchetti: *Guido Gozzano*. Venezia, 1928.
C. Calcaterra: *Con Guido Gozzano e altri poeti*. Bologna, 1944.
G. Getto: *Poeti, critici e cose varie del Novecento*. Firenze, 1953.
L. Anaschi e S. Antonielli: *Lirica del Novecento*. Firenze, 1953.

2595 Cf. "Romantismos em oposição", nota 1911.

2596 Giovanni Pascoli, 1855-1912.
Myricae (1891); *Poemetti* (1897); *Minerva oscura* (1898*); La mirabile visione* (1902); *In Or San Michele* (1903); *Canti di Castelvecchio* (1903); *Poemi conviviali* (1904); *Odi e inni* (1906); *Nuovi poemetti* (1909); *Poemi italici* (1911), etc.
E. Cecchi: *La poesia di Giovanni Pascoli*. Napoli, 1912.
A. Galletti: *La vita e la poesia di Giovanni Pascoli*. 2ª. ed. Bologna, 1924.
B. Croce: "Giovanni Pascoli". (In: *La Letteratura della Nuova Italia*. Vol. IV. 3ª. ed. Bari, 1929.
B. Giuliano: *La poesia di Giovanni Pascoli*. Bologna, 1938.
R. Viola: *Pascoli*. 2ª. ed. Parma, 1950.
G. Petrocchi: *La formazione letteraria di Giovanni Pascoli*. Firenze, 1953.
M. Biogini: *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*. Milano, 1956.

2597 Marino Moretti, 1885-1979.
Poesie scritte col lapis (1910); *Poesie di tutti i giorni* (1911); *Poesie* (1919), etc.
F. Cazzannini-Mussi: *Marino Moretti, studio critico*. Firenze, 1927.
F. Casnati: *Marino Moretti*. Milano, 1952.

2598 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2395.

2599 Gian Piero Lucini, 1867-1914.
Il libro delle figurazioni ideali (1894); *Il libro delle immagini terrene* (1898); *Revolverate* (1909).
A. U. Tarabori: *Gian Piero Lucini*. Milano, 1922.

2600 Gerard Manley Hopkins, 1844-1889.
Poems (publ. por Robert Bridges, 1918); *Letters* (1935); *Notebooks* (1937).
Edição das poesias por W. H. Gardner, Oxford, 1948.
G. F. Lahey: *Gerard Manley Hopkins*. London, 1930.
W. Empson: *Seven Types of Ambiguity*. New York, 1931.
E. E. Phare: *The Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Cambridge, 1933.
B. Kelly: *Mind and Poetry of Gerard Manley Hopkins*. London, 1935.
J. Pick: *Gerard Manley Hopkins, Priest and Poet*. Oxford, 1942.
W. H. Gardner: *Gerard Manley Hopkins. A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation To Poetic Tradition*. 2 vols. London, 1944/1949.
W. A. M. Peters: *Gerard Manley Hopkins. A critical Essay towards the Understanding of his Poetry*. Oxford, 1948.
E. Ruggles: *Gerard Manley Hopkins. A Life*. London, 1948.
G. Grigson: *Gerard Manley Hopkins*. London, 1955.
J. G. Ritz: *Le poète Gerard Manley Hopkins*. Paris, 1963.

2601 H. Jackson: *The Eighteen Nineties*. New York, 1922.

2602 Ernest Dowson, 1867-1900.
Verses (1896).
V. Plarr: *Ernest Dowson*. London, 1914.
M. Longaker: *Ernest Dowson*. Philadelphia, 1945.

2603 Lionel Johnson, 1867-1902.
Poems (1895); *Ireland with Other Poems* (1897).
B. J. Evans: "Lionel Johnson". (In: *English Poetry in the Later Nineteenth Century*. London, 1933.)

2604 Francis Thompson, 1860-1907.
Poems (1893); *New Poems* (1897).
E. Meynell: *The Life of Francis Thompson*. 2ª. ed. London, 1926.
R. L. Mégroz: *Francis Thompson and His Poetry*. London, 1927.
E. D'Alessio: *Francis Thompson*. Milano, 1937.
F. Oliveri: *Francis Thompson*. Torino, 1938.

2605 E. A. Boyd: *Ireland's Literary Renaissance*. Dublin, 1916.
D. Morton: *The Renaissance of Irish Poetry*. New York, 1930.

2606 Fiona Macleod (pseudônimo de William Sharp), 1855-1905.
From the Hills of Dream. *Mountain Songs and Island Runes* (1897); *The Laughter of Peterkin*. *A Retelling of Old Tales of the Celtic Wonderland* (1897).
S. Fiechter: *Von William Sharp zu Fiona Macleod*. Tuebingen, 1936.

2607 George William Russell (AE), 1867-1935.
Collected Poems (1921-1926).
W. K. Magee: *A Memoir of AE*. London, 1937.

2608 James Stephens, 1882-1950.
The Charwoman's Daughter (1912); *The Crock of Gold* (1912); *Collected Poems* (1926).

2609 E. A. Boyd: *The Contemporary Drama of Ireland*. Boston, 1917.
A. E. Malone: *The Irish Drama*. New York, 1929.
L. Robinson ed.: *Ireland's Abbey Theatre*. *A History*, *1899-1951*. London, 1951.

2610 Edward Martyn, 1859-1923.
Grangecolman (1912); *The Dream Physician* (1914).
D. Gwynn: *Edward Martyn and the Irish Revival*. London, 1930.

2611 Isabella Augusta, Lady Gregory, 1859-1932.
Irish Plays (1909); *Irish Folk-History Plays* (1912).
A. E. Malone: "The Plays of Lady Gregory". (In: *Yale Review*, XIV, 1925).

2612 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2928.

2613 Gustaf Fröding, 1860-1911.
Guitarr och dragharmonika (1890); *Nya dikter* (1894); *Staenk och flickar* (1896); *Nytt och gammalt* (1897); *Gralstaenk* (1898), etc.
J. Landquist: *Gustaf Fröding*. 2.ª ed. Stockholm, 1927.
G. Brandell: *Fröding*. Stockholm, 1933.
H. Olsson: *Fröding. Ett diktarportraett*. Stockholm, 1967.

2614 Axel Karlfeldt, 1864-1931.
Fridolins visor (1895); *Dalmalningar pa rim* (1901); *Fridolins lustgard* (1901); *Flora och Pomona* (1906); *Flora och Bellona* (1918*); Hosthorn* (1927).
T. Fogelquist: *Axel Karlfeldt*. 2ª. ed. Stockholm, 1940.

2615 Stanislaw Przybyszewski, 1868-1927.
Zur Psychologie des Individuums (1892); *Nos Caminhos da Alma* (1900); *Homo Sapiens* (1901); *A Dança do Amor e da Morte* (1901); *Neste Vale de Lágrimas* (1901); *A Mãe* (1903*); A Neve* (1903); *De Profundis* (1904); *Os Filhos de Satã* (1904); *Os Filhos da Terra* (1909); *Chopin e o Povo* (1910); *O Homem Forte* (1912/1913).
K. Cyps: *Do naturalismo ao misticismo*. *Stanislaw Przybyszewski*. Warszawa, 1923.
M. Herman: *Stanislaw Przybyszewski, un sataniste polonais*. Paris, 1939.

2616 Zeno Przesmycki (pseud.: Miriam), 1861-1944.
Encanto da Mocidade (1892).

2617 W. Feldman: *A Literatura Polonesa Contemporânea*. 8ª. ed., Kraków, 1930.

2618 Leopold Staff, 1878-1957.
Sonhos do Poder (1901); *O Ramo de Flores* (1908); *O sorriso das horas* (1910); *O vinho do amor* (1921); *A cor do mel* (1936); *Grama* (1954), etc.
J. W. Gomulicki e J. Tuwin: *Homenagem a Leopold Staff*. Warszawa, 1949.

2619 Lucjan Rydel, 1870-1918.
Círculo Mágico (1900).

2620 Kazimierz Tetmajer, 1865-1940.
Nos Rochedos do Podhale (1904/1914); *Poesias* (1891, 1894, 1898, 1900, 1905).
A. Maranowski: *Kazimierz Tetmajer*. Kraków, 1911.

2621 Emil Zegadlowicz, 1888-1941.
Imagens (1916); *Baladas* (1918); *Casa Junípero* (1927).

2622 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2463.

2623 Stanislaw Wyspianski, 1869-1907.
Lenda (1897); *Warszawianka* (1898); *Lelewel* (1899); *Protesilaos e Laodamia* (1899); *A Maldição* (1900); *A Legião* (1900); *O Casamento* (1901); *Boleslaw, o Temerário* (1903); *Achilleis* (1903); *Redenção* (1903); *Noite de Novembro* (1904); *Acropolis* (1904); *A Volta de Ulisses* (1904); *Skalka* (1906); *O Julgamento* (1907).
A. Siedlecki-Grzywala: *Wyspianski*. 2ª. ed. Kraków, 1919.
E. Trojanowski: *Wyspianski*. Warszawa, 1928.
C. Backvis: *Le dramaturge Wyspianski*. Paris, 1952.

2624 Kostis Palamas, 1859-1943.
Vida Imutável (1904); *Grammata* (1904/1908); *O Dodecálogo do Cigano* (1907); *Cidade e Solidão* (1912); *Fora do tempo* (1919).
A.Thrylos*: Kostis Palamas*. Athenas, 1924.
K. Palamas: *A Minha Obra Poética*. Athenas, 1933.
R. J. H. Jenkins: *Palamas*. London, 1947.

2625 Jovan Dučić, 1871-1943.
Poesias (1912).

2626 F. X. Šalda: *A Literatura Checa Moderna*. Praha, 1909.

2627 Julius Zeyer, 1841-1901.

O Romance da Amizade Fiel de Amis e Amil (1880); *Vyšehrad* (1886); *Anais do Amor* (1889/1892); *Jan Maria Plojhar* (1891); *Epopeia Carolíngia* (1895); *Três Lendas do Crucifixo* (1885*); As Três Experiências de Veit Choráz* (1899).
F. Krejci: *Julius Zeyer*. Praha, 1901.
J. Vobornik: *Julius Zeyer*. Praha, 1907.
J. S. Kvapil: *Zeyer, o gótico*. Praha, 1942.

2628 František Xaver Šalda, 1868-1936.
Lutas de Aurora (1905); *Alma e Obra* (1913).
F. Goetz: *Franz Xaver Šalda*. Praha, 1937.

2629 Jiri Karásek ze Lvovic, 1871.
Sexus necans (1897); *Conversas com a Morte* (1904); *Endymion* (1909); *A Ilha dos Exilados* (1912).
2630 Frana Šramek, 1877-1952.
Vento de Prata (1910); *o Corpo* (1919).
J. Kanap: *Frana Šramek*. Praha, 1937.

2631 Antonín Šova, 1864-1928.
Dores Calmadas (1897); *Voltaremos* (1900); *Aventuras da Alma* (1906); *Poesia do Amor* (1907); *Toma Bojar* (1910); *Livro dos Camponeses* (1915); *Canções da Terra* (1918).
L. N. Zverina: *Antonín Šova*. Praha, 1919.

2632 Otokar Březina (pseud. de Václav Jebavý), 1868-1929.
Aurora no Ocidente (1896); *Os Construtores do Templo* (1899); *Mãos* (1901).
P. Selver: *Otokar Březina*. *A Study in Czech Literature*. London, 1921.
A. Vesely: *Otokar Březina*. Praha, 1928.
P. Fraenkel: *Otokar Březina*. *A origem de sua Obra*. Praha, 1937.
O. Kralik: *Otokar Březina*. Praha, 1948.

2633 A. Maderno: *Die deutsch-oesterreichische Dichtung der Gegenwart*. Leipzig, 1920.
G. Bianquis: *La poésie autrichienne, de Hofmannsthal à Rilke*. Paris, 1926.

2634 Hermann Bahr, 1863-1934.
Der Krampus (1902); *Der Meister* (1903); *Das Konzert* (1911), etc., etc.; *Die Rahl* (1908); *Drut* (1909); *O Mensch!* (1910); *Himmelfahrt* (1916); – *Zur Kritik der Moderne* (1890); *Die Ueberwindung des Naturalismus* (1891); *Renaissance* (1897); *Wiener Theater* (1899); *Sezession* (1900); *Wien* (1907); *Austriaca* (1913); *Summula* (1921).
W. Handl: *Hermann Bahr*. Berlin, 1913.
H. Kindermann: *Hermann Bahr. Ein Leben fuer das europaeische Theater*. Muenster, 1954.

2635 Arthur Schnitzler, 1862-1931.

Anatol (1892); *Sterben* (1894); *Liebelei* (1895); *Reigen* (1900); *Der Schleier der Beatrice* (1900*); Leutnant Gustl* (1901); *Frau Bertha Garlan* (1901); *Lebendige Stunden* (1902); *Der einsame Weg* (1903); *Der Weg ins Freie* (1908); *Das weite Land* (1910); *Der Junge Medardus* (1910); *Professor Bernhardi* (1912); *Komoedie der Worte* (1915*); Fraeulein Else* (1924), etc.
J. Koerner: *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*. Wien, 1921.
R. Specht: *Arthur Schnitzler*. Berlin, 1922.
S. Liptzin: *Arthur Schnitzler*. New York, 1932.
M. Swales: *Arthur Schnitzler*, *a critical study*. Oxford, 1971.

2636 Peter Altenberg (pseudônimo de Richard Englaender), 1859-1919.
Wie ich es sehe (1899); *Was der Tag mir zutraegt* (1900); *Pródromos* (1905), etc.
E. Friedell: *Ecce Poeta*. Berlin, 1912.

2637 Leopold Andrian, 1875-1952.
Der Garten der Erkenntnis (1895).
Ch. Du Bos: "Leopold Andrian". (In: *Approximations*. Vol. V. Paris, 1932.)

2638 Richard Beer-Hofmann, 1866-1945.
Der Tod Georgs (1900); *Der Graf von Charolais* (1904); *Jaakobs Traum* (1918); *Der junge David* (1934).
Tr. Reik: *Das Werk Richard Beer-Hofmanns*. Wien, 1919.
S. Liptzin: *Richard Beer-Hofmann.* New York. 1936.
O. Oberholzer: *Richard Beer-Hofmann. Werk and Weltbild des Dichters*. Bern, 1947.

2639 Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929.
Gestern (1892); *Der tod des Tizian* (1892); *Der Tor und der Tod* (1894); *Die Hochzeit der Sobeid* (1899); *Der Abenteurer und die Saengerin* (1899); *Elektra* (1903); *Oedipus und die Sphinx* (1905); *Gedichte und Kleine Dramen* (1907); *Der Rosenkavalier* (1911); *Jedermann* (1911); *Ariadne auf Naxos* (1912); *Der Schwierige* (1921); *Das Salzburger Grosse Welttehater* (1923); *Der Turm* (1925); *Der Turm*, 2ª. versão (1927).
Edição por H. Steiner, 15 vols. Frankfurt, 1954/1959.
Ch. Du Bos: "Le legs de Hofmannsthal". (In: *Approximations.* Vol. IV. Paris, 1930.)
L. Wagner: *Hofmannsthal und das Barock*. Bonn, 1931.
G. Schaeder: *Hofmannsthal*. Berlin, 1933.
W. Stendel: *Hofmannsthal und Grillparzer*. Wuerzburg, 1935.
H. Naef: *Hofmannsthal. Wesen und Werk.* Zuerich, 1938.
A. Alewyn: *Hofmannsthals Wandlung.* Frankfurt, 1949.
F. Ritter: *Hofmannsthal und Oesterreich.* Heidelberg, 1967.

2640 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2750.

2641 O. Benda: *Oesterreich.* Wien, 1935.

2642 Karl Kraus, 1874-1936.
Die demolierte Literatur (1896); *Die Fackel* (1899 sg.); *Die chinesische Mauer* (1910); *Pro domo et mundo* (1912); *Worte in Versen* (1916/1930); *Untergang der Welt durch schwarze magie* (1922); *Die Letzten Tage der Menschheit* (1922), etc.
L. Liegler: *Karl Kraus und sein Werk.* 2ª. ed. Wien, 1933.
W. Kraft: *Karl Kraus. Eine Einfuehrung in sein Werk.* Wiesbaden, 1952.

2643 José Martí, 1853-1895.
Versos sencillos (1891).
A. Hernández Catá: *Mitología de Martí*. Madri, 1929.
F. Lizaso: *Posición de Martí*. Habana, 1938.
J. Dougé: *Essai sur Martí.* Port-au-Prince, 1943.

2644 Gabriela Mistral (pseudônimo de Lucila Godoy), 1889-1957.
Desolación (1922); *Tala* (1938).
N. Pinilla: *Biografía de Gabriela Mistral.* Santiago de Chile, 1946.

2645 Cf. nota 2585.

2646 Manuel González Prada, 1848-1918.
Páginas libres (1894); *Minúsculas* (1901); *Horas de lucha* (1908); *Exóticas* (1911).
L. A. Sánchez: *Don Manuel.* 3ª. ed. Santiago de Chile, 1937.
J. E. Garro: *Manuel González Prada. Ideas para un libro sobre los creadores de la peruanidad.* New York, 1942.

2647 Rubén Darío, 1867-1916.
Azul (1888); *Prosas profanas* (1896); *Cantos de vida y esperanza* (1905); *El canto errante* (1907); *Poema del otoño* (1910), etc.
Edição das poesias completas por A. Ghiraldo, Madrid, 1923.
E. K. Mapes: *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío.* Paris, 1925.
G. Días Plaja: *Rubén Darío.* Barcelona, 1930.
A. Torres Rioseco: *Rubén Darío, casticismo de su obra.* Cambridge, Mass., 1931.
A. Marasso: *Rubén Darío y su creación poética.* B. Aires, 1934.
F. Contreras: *Rubén Darío, su vida y su obra.* 2ª. ed. Santiago de Chile, 1937.
A. Torres Rioseco: *Vida y poesía de Rubén Darío.* Buenos Aires, 1944.
V. Borghini: *Rubén Darío* e *il modernismo.* Genova, 1955.
D. Ackel Fiore: *Rubén Darío in search of inspiration.* New York, 1963.

2648 A. Zerega-Fombona: *Le Symbolisme français et la poésie espagnole moderne*. Paris, 1919.
R. Blanco-Fombona: *El modernismo y los poetas modernistas.* Madrid, 1929.
G. Dundas Craig: *The Modernist Trend in Spanish American Poetry.* Los Angeles, 1934.
L. A. Sánchez: *Balance y liquidación del Novecientos.* Santiago de Chile, 1941.
M. Henriquez Ureña: *Breve historia del Modernismo.* México, 1954.

2649 Amado Nervo, 1870-1919.
Poemas (1901); *Serenidad* (1914); *Elevación* (1916); *Plenitud* (1918); *La amada inmovil* (1920), etc. etc.
E. T. Wellman: *Amado Nervo, Mexico's Religious poet.* New York, 1936.
B. Ortiz de Montellano: *Figura, amor y muerte de Amado Nervo.* México, 1943.
A. M. Herrera y Sierra: *Amado Nervo, su vida.* México, 1952.

2650 José María Eguren, 1882-1941.
Simbólicas (1911); *La canción de las figuras* (1916); *Poesías* (1929).
E. Nuñez: *La poesía de Eguren.* Lima, 1932.

2651 Julio Herrera y Reissig, 1875-1910.
Los parques abandonados (1908); *La Torre de los Esfinges* (1909); *Los pianos crepusculares* (1910).
Y. Pino Saavedra: *La poesía de Herrera y Reissig, sus temas y su estilo.* Santiago de Chile, 1932.

2652 Rafael Arévalo Martínez, 1884-1975.
El hombre que parecía un caballo (1915); *El señor Monitot* (1922); *Las noches en el palacio de la Nunciatura* (1927); *Manuel Aldano* (1927).

A. Torres Rioseco: "Rafael Arévalo Martínez". (In: *Novelistas contemporaneos de América.* Santiago de Chile, 1939.)
A. R. López: "Rafael Arévalo Martínez y su ciclo de animales". (In: *Revista iberoamericana.* X/8, 1942.)

2653 Teresa de la Parra, 1895-1936.
Ifigenia (1924); *Memorias de Mamá Blanca* (1929).
B. Carrión: "Teresa de la Parra". (In: *Mapa de América.* Madrid, 1930.)
Olivares Figueroa: "Teresa de La Parra y la creación de caracteres". (In: *Revista Nacional de Cultura,* 11/22, 1940.)
A. Arías Robalino: *Tres ensayos.* Quito, 1941.

2654 Leopoldo Lugones, 1874-1938.
Las montañas de oro (1897); *Los crepúsculos del jardín* (1905); *Lunario sentimental* (1909); *Odas seculares* (1910); *El libro fiel* (1912); *Poemas solariegos* (1928), etc., etc.
J. P. Echagüe: "Leopoldo Lugones". (In: *Seis figuras del Plata.* Buenos Aires, 1938.)
L. V. Pena: *El drama intelectual de Leopoldo Lugones.* Buenos Aires, 1938.
A. D. Plácido: *Leopoldo Lugones, su formación, su espíritu, su obra.* Montevideo, 1943.
J. L. Borges: *Leopoldo Lugones.* Buenos Aires, 1955.

2655 Ricardo Güiraldes, 1886-1927.
Don Segundo Sombra (1926).

S. Boj: *Ubicación de "Don Segundo Sombra" y outros ensayos.* Tucumán, 1940.
G. Previtali: *Ricardo Güiraldes and "Don Segundo Sombra".* New York, 1963.

2656 José Enrique Rodó, 1872-1917.
Ariel (1900); *Motivos de Proteo* (1907); *El mirador de Próspero* (1914).
V. Pérez Petit: *Rodó, su vida, su obra.* Montevideo, 1919.
G. Zaldumbide: *José Henrique Rodó.* 2ª. ed. New York, 1938.
A. C. Arías: *Ideario de Rodó.* Salto, 1938.

2657 Guillermo Valencia, 1872-1943.
Ritos (1898); *Catay* (1928).
M. Serrano Blanco: *Guillermo Valencia.* Bogotá, 1949.

2658 Enrique González Martínez, 1871-1952.
Los senderos ocultos (1911); *Muerte del cisne* (1915); *Hora inutil* (1916); *Bajo el signo mortal* (1942).
A. Reyes: Prólogo da 2ª. edição de *Senderos Ocultos.* México, 1915.
P. Salinas: "El cisne y el buho". (In: *Literatura Española Siglo XX.* México, 1941.)
J. L. Martínez edit.: *La Obra de Enrique González Martínez.* México, 1951.

2659 Luis Carlos López, 1880-1949.
De mi villorio (1908); *Posturas difíciles* (1909); *Por el atajo* (1928).
C. García-Prada: "Zurce que zurce líricos chismes". (In: *Revista iberoamericana*, X, 1948.)

2660 Azorín: "La generación del 98". (In: *Clásicos y Modernos.* Madrid, 1913.)
J. M. Monner Sans: *La generación de 1898.* Buenos Aires, 1933.
P. Salinas: "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98". (In: *Literatura Española Siglo XX.* México, 1941.)
H. Jeschke: *La generación de 1898.* Madrid, 1954.
L. S. Granjel: *Panorama de la generación de 98.* Madrid, 1961.

2661 Cf. "Literatura burguesa", nota 2199.

2662 G. Díaz-Praja: *Modernismo frente a Noventa y Ocho.* Madrid, 1951.

2663 Azorín (pseudônimo de José Martínez Ruiz), 1874-1967.
Antonio Azurín (1903); *Los pueblos* (1905); *La ruta de D. Quijote* (1905); *Castilla* (1912); *Lecturas españolas* (1912); *Clásicos y Modernos* (1913); *Al margen de los clásicos* (1915); *Rivas y Larra* (1916); *Los dos Luises* (1920); *Uma hora de España* (1924), etc.
J. Ortega y Gasset: "Primores de lo vulgar". (In: *El Espectador.* Vol. II. Madrid, 1917.)
R. Gómez de la Serna: *Azorín.* Madrid, 1930.
L. Villalonga: *Azorín.* Madrid, 1931.

C. Claverie: “El tema del tiempo en Azorín”. (In: *Cinco estudios de literatura española.* Salamanca, 1945.)
A. Cruz Rueda: *Azorín, el artista y el estilo.* Madrid, 1946.
L. S. Granjel: *Retrato de Azorín.* Madrid, 1958.

2664 Cf. “A época do equilíbrio europeu”, nota 2810.

2665 Cf. “A época do equilíbrio europeu”, nota 2813.

2666 Cf. “A época do equilíbrio europeu”, nota 2811.

2667 Emilio Carrère, 1880-1947.
Románticas (1902); *El Caballero de la Muerte* (1909); *Del Amor, del dolor y del misterio* (1915); *La copa de Verlaine* (1919), etc.
R. Gómez da la Serna: “Emilio Carrère”. (In: *Retratos contemporaneos.* Buenos Aires, 1941.)

2668 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2144.

2669 Joan Maragall, 1860-1911.
Poesías (1895); *Visions i cants* (1900); *Següencies* (1911).
P. J. de Arenys: *Maragall y su obra.* Barcelona, 1914.
J. M. De Sucre: *Joan Maragall.* Barcelona, 1921.

2670 Eduardo Marquina, 1879-1946.
Eglogas (1902); *Elegias* (1905), etc.; – *En Flandres se há puesto el sol* (1910), etc.

2671 Manuel Machado, 1874-1947.
Los Cantares (1907); *Sevilla y otros poemas* (1918); *Ars moriendi* (1922); *Poesías* (1924), etc.
Dám. Alonso: “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado”. (In: *Poetas españoles contemporaneos.* Madrid, 1952.)

2672 Antonio Machado, 1876-1939.
poemas (1907)*; Campos de Castilla* (1912); *Nuevas canciones* (1924); *Poesías completas* (1933, 1936); *Juan de Mairena* (1936).
J. M. Chacón: “Antonio Machado”. (In: *Ensayos de literatura española.* Madrid, 1928.)
S. Manserrat: *Antonio Machado, poeta y filósofo.* Buenos Aires, 1940.
P. Salinas: “Antonio Machado”. (In: *Literatura Española Siglo XX.* México, 1941.)
G. de Torre: “Poesía y ejemplo de Antonio Machado”. (In: *La Aventura y el Orden.* Buenos Aires, 1943.)
M. Pérez Ferreros: *Vida de Antonio Machado y Manuel.* Madrid, 1943.
S. Serrano Ponsela: *Antonio Machado, su mundo y su obra.* Buenos Aires, 1954.

R. de Zubiria: *La poesía de Antonio Machado.* Madrid, 1955.

2673 W. Kloos: *Vertien jaar Litteratuurgeschiedenis.* Haarlem, 1906.
A. Verwey: *Inleiding tot de nieuwe nederlandsche dichtkunst.* Amsterdam, 1906.
E. d'Oliveira: *De Mannen van 1880.* 3ª. ed. Amsterdam, 1920.
F. Coenen: *Studien van de Tachtiger Beweging.* Middellurg, 1924.
A. Donker: *De episode van de vernieuwing onzer poezie.* Maastricht, 1929.
G. H. Gravesande: *Geschiedenis van de Nieuwe Gids.* Arnhem, 1956.

2674 Helene Swarth, 1859-1941.
Eenzame Bloemen (1883); *Blauwe Bloemen* (1884); *Beelden en Stemmen* (1887); *Sneeuwvlokken* (1888); *Pasiebloemen* (1891).
K. Vos: "Helene Swarth". (In: *Vragen van den Dag.* XXXIV, 1919.)
J. Naeff: "Helene Swarth". (In: *Stem,* XXI, 1941.)

2675 C.f. "A conversão do naturalismo", nota 2494.

2676 Jacques Perk, 1859-1881.
Mathilde, een sonnettenkrans (1882); *Iris* (1883).
Edição por W. Kloos e K. Vosmaer, Haarlem, 1883 (6ª. ed. Haarlem, 1923).
B. Perk: *Jacques Perk.* Amsterdam, 1902.
W. Kloos: *Jacques Perk en zijn betteekenis in de historie der nederlandsche litteratuur.* Amsterdam, 1909.
M. Acket: *Jacques Perk.* Amsterdam, 1926.
G. Stuiveling: *Het korte leven van Jacques Perk.* Amsterdam, 1957.

2677 Lodewijk Van Deyssel (pseudônimo de Karel Alberdingk Thijm), 1864-1952.
De Dood van het Naturalisme (1890); *Van Zola tot Maeterlinck* (1895); *Uit het Leven Van Frank Rozelaar* (1911), etc.
P. H. Ritter: *Van Deyssel.* 2ª. ed. Haarlem, 1921.

2678 Willem Kloos, 1859-1938.
Okeanos (1884); *Verzen I* (1894); *Nieuwe Werzen* (1895); *Verzen II* (1902); *Verzen* III (1913).
K. H. de Raaf: *Willem Kloos. De mensch, de dichter, de kriticus.* Velsen, 1934.
M. Uyldert: *De jeugd van Willem Kloos.* Amsterdam, 1948.

2679 Albert Verwey, 1865-1937.
Persephone en andere Gedichten (1895); *Aarde* (1896); *De nieuwe tuin* (1899); *Het brandende braambosch* (1899); *De Kristaltwijg* (1904); *Vezamelde Gedichten* (1911); *De getilde last* (1927).
M. Uyldert: *Over de poezie van Albert Verwey.* Hoorn, 1942.
M. Uyldert: *Uit het leven van Albert Verwey.* 2 vols. Amsterdam, 1948-1956.

2680 C.f. “A conversão do naturalismo”, nota 2499.

2681 Jacobus van Looy, 1855-1931.
Jaapje (1917).
J. van Looy-Gelder: *Tot het lezen Jacobus van Looy.* London, 1937.

2682 J. Kuypers: *On Ruime Benen. De opbloei van onze nieuwe Letteren en Van Nu en Straks.* Antwerpen, 1920.
A.Vermeylen: *Van Gezelle tot Timmermans.* Gent, 1923.

2683 August Vermeylen, 1872-1945.
Kritiek der vlaamsche beweging (1905); *De wandelende jood* (1906).
P. de Smaele: *August Vermeylen.* Brussels, 1948.

2684 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2210.

2685 Prosper van Langendonck, 1862-1920.
Verzen (1900).
J. Boonen: *Prosper Van Langendonck.* Bruxelles, 1906.

2686 Karel van de Woestijne, 1878-1929.
He Vaderhuis (1903); *De vlaamsche Primitieven* (1903); *Laethemsche Brieven* (1904); *Verzen* (1905); *Janus met het dubbele Voorhoofd* (1908); *De gulden Schaduw* (1910); *Kunst en Geest in Vlaanderen* (1910); *Interludien* (1914); *Goddelijke verbeeldingen* (1918); *De bestendinge Aanwezigheid* (1918); *Het zatte Hart* (1924); *De Zon in den Rug* (1924); *God aan zee* (1927); *Bergmeer* (1928).
M. Gijsen: *Karel van Woestijne.* Amsterdam, 1921.
J. A. Eeckhout: *Karel van de Woestijne.* Amsterdam, 1925.
G. van Severen: *Karel van de Woestijne.* Bruxelles, 1944.
A. Westerlinck: *De psychologische figuur van Karel van Woestijne.* Antwerpen, 1952.
H. Teirlinck: *Karel van de Woestijne.* Bruxelles, 1958.

2687 Maurits Sabbe, 1873-1938.
Een Mei van Vroomheid (1903); *De Filosoof van ‘t Sashuis* (1907). etc.
L. Monteyne: *Maurits Sabbe en zijn Werk.* Antwerpen, 1934.

2688 Lode Baekelmans, 1879-1965.
Tille (1912), etc.
L. Monteyne: *Lode Baekelmans, een inleiding tot zijn werk.* Antwerpen, 1924.

2689 Albrecht Rodenbach, 1856-1880.
Esrste Gedichten (1878); *Gudrun* (1882).
J. Oorda: *De dichter Rodenbach.* Antwerpen, 1909.

J. Vermeulen: *Albrecht Rodenbach.* Antwerpen, 1930.

2690 Felix Timmermans, 1886-1947.
Pallieter (1916); *Het Kindeken Jezus in Vlaanderen* (1917); *De zeer schoone Uren van Juffrouw Symforosa* (1918), etc.
Th. Rutten: *Felix Timmermans.* Antwerpen, 1928.
E. van der Hallen: *Felix Timmermans.* Antwerpen, 1948.

2691 Herman Gorter, 1864-1927.
Mei (1889); *Sensitivistische Versen* (1892); *Kritiek op de litteraire beweging van 80 in Holland* (1897); *School der Poëzie* (1897); *Pan* (1917); *in Memoriam* (1928).
Edição crítica de *Mei* por P. N. van Eyk, Amsterdam, 1940.
W. Van Ravensteyn: *Herman Gorter, de dichter van Pan.* Rotterdam, 1928.
R. A. Hugenholz: *Gorters's Mei.* 2ª. ed. Amsterdam, 1929.
T. J. Langeveld Bakker: *Herman Gortes's dichterlijke ontwikkeling.* Groningen, 1934.
J. C. Brandt Cortius: *Herman Gorter.* Amsterdam, 1934.

2692 Henriette Roland-Holst, 1869-1952.
Sonnetten en Verzen in Terzinen (1895); *De nieuwe Geboort* (1903); *Opwaartsche Wegen* (1907); *De Opstandelingen* (1910); *De vrouw in het Woud* (1912); *Het Offer* (1917); *Verzonken Grenzen* (1918); *Tusschen twee werelden* (1923); *Kinderen* (1923); *Verworvenheden* (1927); etc.
B. Verhoeven: *De zielegang van Henriette Rolland-Holst.* Amsterdam, 1925.
J. P. van Praag: *Henriette Roland-Holst. Wezen en Werk.* Amsterdam, 1946.
R. Antonissen: *Herman Gorter en Henriette Roland-Holst.* Amsterdam, 1946.

2693 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2249.

2694 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2248.

2695 Friedrich Nietzsche, 1844-1900.
Die Geburt der Tragoedie aus dem Geist der Musik (1872); *Unzeitgemaesse Betrachtungen* (1873/1874); *Menschliches, Allzumenschlisches* (1878/1879); *Morgenroete* (1881); *Die froehliche Wissenschaft* (1882); *Also sprach Zarathustra* (1883/1891); *Jenseits von Gut und Boese* (1886); *Zur Genealogie der Moral* (1887); *Der Fall Wagner* (1888); *Der Wille Zur Match* (1889); *Antichrist* (1889); *Goetzendaemmerung* (1889); *Ecce Homo* (1900).
Edição crítica do Nietzsche-Archiv, 20 vols. Leipzig, 1933/1954.
G. Simmel: *Schopenhauer und Nietzsche.* Leipzig, 1907.
C. A. Bernoulli: *Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche,* 2 vols. Jene, 1908.
E. Foerster-Nietzsche: *Das Leben Friedrich Nietzsches*. 3 vols. Leipzig, 1912.
Cf. Andler: *Nietzsche.* 5 vols. Paris, 1920/1931.
F. Muckle: *Friedrich Nietzsche und der Zusammenbruch der Kultur.* Muenchen, 1921.
R. Richter: *Friedrich Nietzsche, sein Leben und sein Werk.* 2ª. ed. Leipzig, 1922.

L. Klages: *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches.* Leipzig, 1926.
E. Bertram: *Nietzsche.* 9ª. ed. Berlin, 1929.
J. Klein: *Die Dichtung Nietzsches.* Muenchen, 1936.
K. Jaspers: *Nietzsche.* Berlin, 1936.
A. v. Martin: *Nietzsche und Burckhardt.* Basel, 1941.
H. A. Reyburn: *Nietzsche. The Story of a Human Philosopher.* London, 1948.
W. A. Kaufmann: *Nietzsche.* New Jersey, 1950.

2696 H. Landsberg: *Nietzsche und die deutsche Literatur.* Leipzig, 1902.
I. Beithan: *Nietzsche als Umwerter der deutschen Literatur.* Heidelberg, 1933.

2697 Carl Spitteler, 1846-1924.
Prometheus und Epimetheus (1881); *Balladen* (1896); *Conrad, der Leutnant* (1898); *Olympischer Fruehling* (1900/1906); *Imago* (1906); *Meine Beziehungen zu Nietzsche* (1908); *Prometheus, der Dulder* (1924).
R. Meszlény: *Carl Spitteler und das neudeutsche Epos.* Halle, 1918.
R. Gottschalk: *Carl Spitteler.* Zuerich, 1928.
R. Faesi: *Spitteler Werk.* Zuerich, 1933.
J. Fraenkel: *Spittelers Huldigungen und Begegnungen.* St. Gallen, 1955.

2698 E. L. Duthie: *L'Influence du symbolisme dans le renouveau poetique de Allemagne.* Paris, 1933.

2699 Max Dauthendey, 1867-1918.
Ultraviolett (1893): *Reflexe* (1899); *Die gefluegelte Erde* (1908), etc.
H. G. Wendt: *Max Dauthendey, Poet and Philosopher.* New York, 1936.
W. Kraemer: *Max Dauthendey. Mensch und Werk*. Dusseldorf, 1937.

2700 Alfred Mombert, 1872-1942.
Der Gluehende (1896); *Schöpfung* (1897); *Der Denker* (1901); *Die Bluete des Chaos* (1905); *Aeon* (1907/1911).
F. K. Benndorf: *Alfred Mombert. Geist und Werk.* Dresden, 1932.
E. A. Gutzman: *Das dichterische Werk Alfred Momberts.* New York, 1946.

2701 Wilhelm von Scholz, 1874-1971.
Der Spiegel (1902).
H. M. Elster: "Wilhelm von Scholz, sein Leben und sein Schaffen". (In: *Preussische Jahrbuecher,* CCXXVIII, 1932.)

2702 Christian Morgenstern, 1871-1914.
Galgenlieder (1905); *Einkehr* (1910); *Wir fanden einen Pfad* (1914); etc.
F. Geraths: *Christian Morgenstern, sein Leben und sein Werk.* Muenchen, 1926.
M. Bauer: *Christian Morgenstern's Leben und Werk.* Muenchen, 1954.

2703 Cf. “A época do equilíbrio europeu”, nota 2915.

2704 G. Bianquis: *Nietzsche en France. L’Influence de Nietzsche sur la pensée française.* Paris, 1929.

2705 Émile Verhaeren, 1855-1916.
Les Flamandes (1883); *Les Moines* (1886); *Les Soirs* (1887); *Les Débâcles* (1888); *Les Flambeaux noirs* (1890); *Au bord de la route* (1891); *Les apparus dans mes chemins* (1891); *Les campagnes hallucinées* (1893); *Les villages illusoires* (1894); *Les villes tentaculaires* (1895); *Les heures claires* (1896); *Les forces tumultueuses* (1902); *Toute la Flandre* (1905/1911); *La multiple splendeur* (1906); *Les rythmes souverains* (1910); *Les blés mouvants* (1912).
Stef. Zweig: *Émile Verhaeren, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1910.
G. Ramaekers: *Émile Verhaeren.* 2 vols. Bruxelles, 1910.
A. Mockel: *Un poéte de l’energie, Émile Verhaeren.* Paris, 1918.
R. Golstein: *Émile Verhaeren, la vie et l’oeuvre.* Paris, 1924.
Ch. Baudoin: *Le symbole chez Verhaeren.* Paris, 1924.
E. Estève: *Un grand poète de la vie moderne, Émile Verhaeren.* Paris, 1928.
J. de Smet: *Émile Verhaeren.* 2 vols. Basel, 1909/1920.
P. Mansell-Jones: *Émile Verhaeren a Study in the Development of his Art and Ideas.* London, 1926 (2ª. ed., 1957).
A. Fontaine: *Verhaeren et son oeuvre.* Paris, 1929.

2706 Cf. “A conversão do naturalismo”, nota 2501.

2707 G. de Torre: “La Estrela de Walt Whitman”. (In: *La Aventura y el Orden.* Buenos Aires, 1943.)
G. W. Allen edit: *Walt Whitman Abroad. Critical Essays from Germany, France, Scandinavia, Russia, Italy, Spain, Latin America.* Syracuse, 1955.

2708 Edward Carpenter, 1844-1929.)
Towards Democracy (1883/1902); *Chants of labour* (1888); *Love’s Coming of Age* (1896).
T. Swan: *Edward Carpenter.* London, 1922.

2709 Paul Fort, 1872-1960.
Ballades Françaises (I *Poemes et Ballades,* 1897; II *Montagne,* 1898; III *Le Roman de Louis,* 1899; IV *Les Idylles Antiques et les Hymnes,* 1900; V *L’Amour Marin,* 1900; VI *Paris Sentimental,* 1902; VII *Les Hymnes de feu,* 1903; VIII *Coxcomb,* 1906; IX *Ile-de-France,* 1908; X *Mortcerf,* 1909; *La Tristesse de l’Homme,* 1910; *L’Aventure Eternelle,* 1911; *Monthéry-la-Bataille,* 1912; XI *Vivre en Dieu,* 1912; XII *Chansons pour consoler d’être heureux.* 1913; XIII *Nocturnes.* 1914, etc., etc.
Edição definitiva das *Ballades Françaises*, 34 vols., Paris, 1922/1936.
G. A. Masson: *Paul Fort ou l’Arbre à Poémes.* Paris, 1923.

R. Clauzel: *Paul Fort ou l'Arbre à Poèmes.* Paris, 1925.

Capítulo II

A ÉPOCA DO EQUILÍBRIO EUROPEU

ENTRE os anos de 1900, mais ou menos, e 1914 produziu-se grande massa daquilo que era considerado "literatura moderna"; o que não constitui "literatura contemporânea", e também já não pertence à "literatura clássica" cuja leitura a escola e "os deveres da cultura geral" impõem. Neste sentido Balzac, Flaubert e até Zola são "clássicos": "é preciso" lê-los para não passar por iletrado. Gide e, em certo sentido também, Proust são contemporâneos. Entre esses dois grupos estão Barrès e Rolland, Charles-Louis Philippe, Péguy e Alain Fournier, a literatura de antes de 1914, a literatura de ontem. Os nomes citados já bastam para não conferir nenhum sentido pejorativo à expressão "literatura de ontem". Com efeito, não revelou sinais de decadência literária a época dos Valéry, Claudel, Barrès, Bergson; dos Yeats, Conrad, Kipling, Shaw; dos Unamuno, Baroja, Juan Ramón Jiménez e Valle-Inclán; dos Rilke, George, Thomas Mann, Hamsun, Blok e Gorki; a mesma época, aliás, na qual apareceram as primeiras obras – e já obras importantes – de Apollinaire e Pirandello, Benn e Pound; e na qual já estavam escritas todas as obras de Italo Svevo. Nessa época, o nível médio das produções literárias talvez fosse mais alto do que em qualquer época precedente. Eis o motivo da permanência de tão numerosas obras até hoje, inclusive de segunda ou terceira categoria. Por volta de 1910, escreveram muitos e escreveu-se para todas as classes de leitores, num mundo altamente alfabetizado, liberal e cada vez mais democrático,

embora continuassem em pé as catedrais e os palácios, os poderes e resíduos, superstições e lições do passado. É uma época para colecionadores de gosto eclético. Os museus de Paris e Londres e em toda a parte alcançam grandes proporções; e ao mesmo tempo já se pensa em construir museus de arte moderna, em Paris e Berlim, Moscou e New York, até em cidades tão tradicionalistas como Roma e Madri.

É difícil orientar-se naqueles museus e naquela literatura: a quantidade do apreciável é grande demais. Isso está em relação com o liberalismo da época, com aquilo a que Mannheim[2710] chama "a multiplicidade das elites". Em épocas menos liberais e menos democráticas, uma elite homogênea determina o estilo reinante. Mas, por volta de 1910, o acesso livre à instrução superior e às profissões liberais, a homenagem prestada ao talento sem consideração das suas origens permitem a ascensão dos indivíduos mais diferentes, incapazes de formar uma elite homogênea, formando-se, então, várias "elites" cujo número tende para crescer. Um "estilo 1910" não existe. Os escritores parecem ter em comum só uma qualidade: são contemporâneos. Quer dizer, constituem uma geração; e só o "teorema da geração", de aplicação tão variada na historiografia da literatura, música e artes plásticas, oferece possibilidade de orientar-se naquela floresta de obras.

Não se sabe com certeza se o "teorema da geração"[2711]foi concebido primeiro pelo positivista francês Antoine-Augustin Cournot ou pelo positivista alemão Gustav Ruemelin; em todo caso, é de origem positivista. Praticamente, nenhuma das tentativas de dividir razoavelmente em "períodos" e "fases" a história literária surtiu efeito; os positivistas tentaram substituir os incertos critérios estilísticos pelo critério certíssimo da cronologia, reunindo os escritores conforme os anos do nascimento. A primeira aplicação prática do princípio foi feita por Ottokar Lorenz na história da música europeia; e não são menos conhecidas as tentativas de Julius Petersen quanto à história do romantismo alemão, e de Albert Thibaudet quanto à História da literatura francesa do século XIX. Resultaram separações e aproximações surpreendentes, às vezes esclarecedoras, outra vez discutíveis; e toda tentativa de sobrepor o critério cronológico ao critério estilístico acabou em astrologia: desde os tempos da astrologia renascentista não se dera importância tão supersticiosa à data do nascimento, como aconteceu na síntese da pintura italiana da Renascença, por Wilhelm Pinder, ou na síntese da literatura

francesa dos séculos XVII e XVIII, por Eduard Wechssler. Evidentemente, os esquemas matemáticos não prestavam. O valor do teorema reside sobretudo em chamar a atenção para afinidades e diferenças estilísticas, que escaparam à atenção da crítica impressionista e igualmente da crítica conservadora com o seu conceito das "escolas" literárias.

Neste sentido, Petersen aplicou o teorema para tornar mais objetivo o conceito "escola literária". Define a "geração" pela comunidade de certas qualidades e experiências. Os escritores de uma geração, depois de terem passado pela mesma formação, chocam-se com um determinado acontecimento histórico: aquele que inaugura uma nova era e os separa da geração anterior; então, os novos organizam-se em grupos, em torno de revistas e cafés, reconhecem os mesmos modelos e chefes, falam a mesma linguagem, incompreensível aos "velhos". O resultado é o estilo da nova geração. A aplicação desse conceito é menos cômoda do que a definição. Até num caso tão marcado como o da "geração de 1898" na Espanha, Pedro Salinas não conseguiu aplicá-lo sem exercer certa violência sobre os fatos[2712]. Na verdade, o "teorema da geração" resolve muitos problemas quando se trata do aparecimento mais ou menos brusco de um novo estilo, como foi o caso do romantismo alemão; Thibaudet também dispunha de alguns "pontos críticos", como a "bataille d'Hernani", 1848, 1870, "*affaire* Dreyfus". O "teorema da geração" não se aplica, porém, igualmente bem às épocas ecléticas, calmas, de equilíbrio mental, como foram as épocas classicistas. Eclético foi o princípio do século XX na Espanha, depois da primeira tempestade: Unamuno e Valle-Inclán, Azorín e Baroja, Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez pertencem, evidentemente, a estilos diferentes num clima comum, e muito mais eclético foi o início do século na Europa em geral, embora sem o forte individualismo próprio dos espanhóis. Deste modo, só alguns dos elementos da definição de Petersen ficam incontestáveis. Antes de tudo, a paralisia da geração precedente: "Naturalisme pas mort", continuava-se a escrever romances naturalistas; mas a era do naturalismo acabara; e os simbolistas foram os primeiros a se declararem "decadentes". Depois, a nova geração de 1900 dispõe de uma linguagem comum, que é a do simbolismo, embora já não fosse considerado como esoterismo de escola; continuavam os efeitos de uma maior pureza de expressão do que em todos os decênios precedentes; e o alto nível geral da literatura de 1910 é, em parte não

pequena, herança do simbolismo. Enfim, a geração de 1900 reagiu de maneira mais ou menos semelhante, embora estabelecendo programas de ação diferentes, aos grandes acontecimentos que iniciaram o século.

Antes de definir essa "reação mais ou menos semelhante" é preciso referir aqueles acontecimentos: a "*affaire* Dreyfus", o regime pessoal do imperador Guilherme II, na Alemanha, a morte da rainha Vitória, a catástrofe colonial da Espanha em 1898, o início do imperialismo norte-americano, a revolução russa de 1905. Na perspectiva histórica de hoje aparecem acontecimentos muito diversos, justificando as reações mais diferentes. Aos contemporâneos não parecia assim. "*Affaire* Dreyfus" significava, conforme o ponto de vista em que fosse tomado, vitória da democracia republicana ou ponto de partida da renascença nacionalista; o regime pessoal do "Kaiser" abriu perspectivas de domínio mundial da Alemanha; a morte da rainha Vitória rejuvenesceu até os quadros do partido conservador, depois de substituída a viúva puritana pelo alegre príncipe de Gales, *habitué* dos cafés e teatros de Paris; compreendem-se as esperanças de renascimento moral e espiritual na Espanha e o orgulho dos americanos; enfim, a derrota dos exércitos czaristas pelos japoneses, os assassínios do ministro Plehwe e do grão-duque Sérgio pelos terroristas, a greve geral e a promessa de uma Constituição pelo tzar humilhado foram motivos de alegria para o mundo inteiro, acostumado a considerar a Rússia como mancha negra no panorama maravilhoso do progresso moderno. Os contemporâneos talvez tivessem apontado como acontecimento importante entre todos a Exposição Universal de Paris em 1900, espetáculo grandioso do esforço comum de todas as nações, "ivres du monde et de nous-mêmes". Aquela "reação mais ou menos semelhante" era francamente otimista.

Não houvera "fin du siècle". O dia 1º. de janeiro de 1900 passou sem o colapso do "Empire à la fin de la décadence"; tampouco se verificou o "Gran Soir" que os anarquistas predisseram aos burgueses assustados. Os séculos da cronologia não coincidem com os séculos da historiografia. 1910 está mais perto de 1880 do que de 1920. A "Fin du siècle" ainda não foi o verdadeiro fim do século XIX. Continuavam as reivindicações das quais fora expressão o naturalismo; e as angústias das quais fora expressão o simbolismo. Naturalismo e simbolismo sobreviveram em forma atenuada, eclética. O que parecia a aurora de 1900 – mais uma das "auroras que ainda

não se levantaram”, conforme a expressão de Nietzsche – foi na verdade uma tarde luminosa; o século XIX terminará só em 1914. Ao equívoco pessimista de 1890 corresponde o equívoco otimista de 1900, verdadeira euforia. Essa euforia determina as reações da nova geração e 1900.

Em 1840 nasceram Zola, Villiers de L’Isle Adam, Hardy, Verga; em 1842, Mallarmé e Antero de Quental; em 1843, Pérez Galdós; em 1847, Jens Peter Jacobsen e Amalie Skram; em 1855, George Rodenbach e Cesário Verde; em 1857, Gissing, Bang e Pontoppidan; em 1858, Samain; em 1859, Housman; em 1860, Laforgue e Tchekhov; em 1862, Maeterlinck; e, em 1863, Sollogub. É uma galeria formidável de pessimistas. Entre eles apareceram alguns que conseguiram converter-se ao otimismo: Nietzsche, que é de 1844, e Verhaeren, que é de 1855; D’Annunzio, em 1863; Kipling, em 1865; Claudel, Darío, George, Gorki, em 1868; Johannes Vilhelm Jensen e Péguy, em 1873. O otimismo desses escritores está sujeito a oscilações, próprias do trabalho intelectual de artistas. Seria mais marcado o otimismo de um Theodore Roosevelt, Joe Chamberlain, Jaurès, Guilherme II, Stolypin, dos estadistas da época ou a fé progressista de um Edison, Marconi ou Ford. Na literatura, também aparecem pessimistas como Yeats, Proust, Baroja, Antonio Machado, Rilke, Thomas Mann; mas estes só foram plenamente reconhecidos depois de 1918. Quanto à atmosfera geral entre 1900 e 1910, basta comparar Samain com Verhaeren. Os homens da nova geração estão possuídos do *élan vital*, ao qual o seu maior filósofo deu o nome. Pululam as “doutrinas de ação”. São imperialistas, apóstolos ou revolucionários; mas quase sempre com a decência e compostura que acompanham a prosperidade econômica.

Depois de 1900 as crises econômicas tornam-se mais raras e têm repercussões menos extensas. A prosperidade fica quase estabilizada, modificando-se quase só no sentido de melhorar continuamente o *standard* de vida das classes médias; o proletariado, organizado em partidos e sindicatos, também luta com sucesso considerável, criando-se uma “aristocracia” de operários qualificados. Apesar disso, não diminuem os lucros do capital, reunido em formidáveis trustes e cartéis. Atribui-se esse milagre ao progresso da técnica, que proporcionaria riquezas cada vez maiores aos donos das forças da natureza. Invenções que até havia pouco se afiguraram à humanidade como sonhos da imaginação de Jules Verne – telefone e

gramofone, automóvel e avião – em breve já não despertarão muita curiosidade. Aos progressos da técnica correspondem os da democracia: sufrágio universal, regime parlamentarista, liberdade sindical, conquistam-se até nas autocracias de tradição inveterada. Desaparece definitivamente o analfabetismo: escolas noturnas e "University Extension" divulgam, nas camadas baixas da população, conhecimentos outrora propriedade particular das elites. Nos recantos rurais leem-se jornais que trazem notícias do mundo inteiro. O livre-câmbio cultural sucede ao livre-câmbio comercial. Celebram-se congressos internacionais de toda a espécie, organizam-se internacionalmente as profissões e os partidos políticos. O pacifismo é uma grande potência. A humanidade parece marchar para o paraíso terrestre.

Quem hoje, depois de tantas experiências sinistras, se recorda daquela época, repetiria uma frase de Talleyrand, modificando-a: "Qui n'a pas vécu dans les années avant de 1914, ne sait pas ce que c'est que le plaisir de vivre." Evidentemente, trata-se de uma ilusão de óptica. Não há Idades Áureas. Seria mais justo falar de equilíbrios felizes e efêmeros. A paz de muitos decênios, antes de 1914, perturbada só pelo ruído dos canhões em remotos países coloniais, baseava-se na superioridade do exército alemão e da esquadra britânica, tão fortes que ninguém ousava atacá-los. As reivindicações marítimas da Alemanha forçaram, porém, a Inglaterra a fomentar as alianças antialemães no Continente, de modo que a paz se baseava, afinal, num instrumento diplomático de extrema precariedade: o equilíbrio das grandes potências, continuamente ameaçado pelas próprias grandes potências. Governos fracos sentiram mesmo a tentação de se servir das possibilidades bélicas para desviar a atenção das dissensões internas; a primeira entre as grandes potências que rompeu a paz, atacando na Líbia a Turquia, foi a Itália, onde se fomentava o nacionalismo do "mare nostrum", ao mesmo tempo em que a "semana rossa", organizada pelos socialistas revolucionários, fez tremer a terra da Romagna. A paz social, base da democracia, não estava menos ameaçada do que a paz internacional. As lutas de classes, desmentindo as doutrinas nacionalistas, já pressagiaram o caráter econômico, imperialista, da guerra futura. O equilíbrio só era aparente.

Quase as mesmas expressões caracterizariam o "equilíbrio" literário. Era aparente. "Naturalisme pas mort. Lettre suit." A carta que Paul Alexis nunca chegou a escrever foi apresentada por Kipling e Thomas Mann,

Hamsun e Gorki. Tampouco morreu o simbolismo. Até certo ponto, todos os escritores da época escrevem em estilo simbolista, empregando "símbolos": o Thomas Mann de *Morte em Veneza* e o Hamsun de *Vitória* e o Gorki de *Centelhas Azuis*; e aos permanentes princípios poéticos que o simbolismo restabelecera deve-se o alto nível da literatura pós-simbolista, mesmo entre aqueles que o abandonaram ou nunca o admitiram.

A convivência de simbolistas e naturalistas, representantes de estilos antagônicos, dentro da mesma geração, impõe uma revisão do famoso teorema; é esquemático demais, e isso resulta das suas origens positivistas. O teorema da geração pretende explicar as mudanças de estilo, aplicando métodos matemáticos, estatísticos, a fatos biológicos. Mas assim como as obras do espírito humano não têm origem meramente biológica, assim a relação histórica entre essas obras, a história da literatura, resiste a interpretações matemáticas. Assim como o pensador espiritualista e o crítico de estilos têm de reivindicar a autonomia da história literária, assim os pensadores dialéticos, sejam hegelianos ou sejam marxistas, insistirão na interpretação da história não pela matemática, e sim pela sociologia.

É preciso modificar o teorema da geração por meio de considerações sociológicas à maneira de Karl Mannheim[2713]. Fator comum da geração é o temperamento; mas as reações são diferentes conforme as origens sociais dos escritores que, depois de ter passado pela mesma formação, entram na vida em condições sociais diferentes. Capitalismo monopolista, decomposição da pequena burguesia, organização do proletariado são as condições de 1900. A geração que entrou unida na vida separa-se logo em burgueses, pequenos-burgueses e proletários, ou mais exatamente, em filhos de burgueses, filhos de pequenos-burgueses e filhos de proletários; porque não são os próprios participantes do processo econômico que fazem a literatura, e sim grupos acessórios das classes, designados aqui como "filhos". A distinção tem importância: explica – guardando-se sempre em vista que é exata mas unilateral a definição da literatura como produto social – a relativa independência da evolução estilística em relação à evolução social. Explica o fenômeno do epigonismo, isto é, a sobrevivência de estilos, cujas bases sociais já desapareceram, e o fenômeno das vanguardas, isto é, de antecipações literárias de transições sociais futuras. Na literatura do primeiro decênio do século XX, o epigonismo é óbvio, na sobrevivência do

estilo simbolista e do naturalismo reivindicador; ao mesmo tempo, as vanguardas pretendem transformar o simbolismo em magia verbal e o naturalismo em primitivismo. Considerando-se isso, seria possível "cruzar" os três grupos de "simbolistas" (esteticistas decadentes, revoltados) e as três "classes sociais" da literatura ("filho" da burguesia, da pequena-burguesia e do proletariado), e chegar, incluindo-se as tendências "extremistas" a oito grupos: neoclassicistas esteticistas-burgueses; burgueses decadentes, meio naturalistas: tradicionalistas burgueses; neossimbolistas burgueses; primitivistas pequeno-burgueses; primitivistas proletários; neonaturalistas; e "modernistas" e futuristas. O esquema teria certa utilidade para uma exposição didática – mas só para isso; na execução, ficará incompleto pela representação insuficiente do proletariado, cuja consciência de classe mal despertara, e cujos "filhos" ainda ocupam parte reduzida da literatura. Além disso, existem, como em todas as épocas da história literária, figuras isoladas que não cabem em esquema algum: um Rilke, um Conrad. Aquele esquema apenas forneceria um fio para se orientar nas relações complicadas entre a transição social e a evolução estilística, relativamente autônoma. O poeta e crítico inglês Auden acreditava ter achado a "lei" que rege essa autonomia relativa[2714]: a "escolha da tradição". As classes socialmente diferentes da nova geração literária obedecem a tradições estilísticas diferentes, quebrando-se deste modo a unidade inicial da geração. A história das perturbações do ecleticismo de 1900 pelas diferentes "escolhas de tradição" constitui a própria história literária do século XX principiante.

A tendência geral é para sair do individualismo; divide-se logo em duas tendências secundárias, opostas, uma das quais pretende incorporar a "classe literária" na nova sociedade democrática, ao passo que a outra, temendo a submissão do espírito às massas, recomenda a volta às tradições abandonadas. Os caminhos separaram-se precisamente no princípio do século, na ocasião do caso Dreyfus. A vitória política ficou com os "dreyfusards". Mas a vitória literária ficou com a direita; menos com o tradicionalismo histórico de Maurras do que com o nacionalismo de Barrès, o primeiro entre os racistas do século XX. A adesão do tradicionalismo a essa teoria do "sangue e solo da França" manifesta-se numa obra de escasso valor literário e ideológico, mas de significação histórica, *L'Étape* de Bourget: os recém-chegados entre os intelectuais, de origem plebeia, seriam

elementos perigosos e nocivos, porque o talento e a educação não poderiam substituir a formação vagarosa das elites históricas durante os séculos. A gente do povo aceitou o repto, até na direita, onde acabou lutando Péguy, filho de camponeses. A doutrina do *élan vital*, de Bergson, robusteceu-lhes a fé; fundamentou até a fé socialista ou antes anarco-sindicalista de Sorel, pregando o renascimento da civilização ocidental por meio de um *ricorso* à barbárie. É o primitivismo, manifestando-se como gosto pelos ambientes exóticos ou rústicos, como vitalismo "populista", e enfim como brutalidade racista, é uma das tendências literárias do novo século.

Pensaram "primitivamente", em categorias de um vitalismo elementar, muitos franceses, lamentando a decadência biológica da França, país de natalidade cada vez menor, temendo a força superior do vizinho alemão. Mas na Alemanha, a situação era parecida. Thomas Mann, antes de 1914, não é muito menos tradicionalista do que Bourget; e ao nacionalismo de Barrès corresponde o racismo do inglês germanizado e wagneriano fanático Houston Stewart Chamberlain. Assim como na França, existe na Alemanha um primitivismo boêmio, de Wedekind e dos boêmios de Munique, iconoclastas que zombam da cultura greco-alemã. Mas só quando esse espírito de revolta se põe a serviço do imperialismo oficial, personificado no imperador Guilherme II, surge o primitivismo nacionalista do "Wandervogel", das juventudes estudantis, antecipando o nacional-socialismo.

A arrogância alemã baseia-se, principalmente, no enfraquecimento da Inglaterra depois da era vitoriana. A Inglaterra de 1910 guardava todos os aspectos exteriores de sua civilização extremamente tradicionalista; "primitivismo" parecia a especialidade do inimigo dentro das fronteiras, dos irlandeses; mas o primitivismo também está mal escondido na violência imperialista de Kipling e nas tendências bucólicas e às vezes tolstoianas da chamada poesia "georgiana". E. M. Forster, é fatalmente um solitário.

O liberalismo foi considerado pelos espanhóis, de Pérez Galdós até Ortega y Gasset, como a grande esperança depois da catástrofe de 1898. Mas Unamuno não é um liberal europeizante, antes um vasco violentamente "primitivo", assim como o seu patrício Baroja, como o galego Valle-Inclán. Lembra-se, também, a poesia intencionalmente popular de Antonio Machado.

Durante certo tempo, o primitivismo foi até doutrina oficial naquele país que derrotara em 1898 a Espanha: nos Estados Unidos. Foi a era de Theodore Roosevelt, da política em mangas de camisa, da maior popularidade de Mark Twain e dos contos de O. Henry. A oposição meio socialista dos "muckrakers", gente da antiga fronteira no Oeste, não modifica o panorama. E só depois chegaram os Irving Babbit, More e Sherman, os "humanistas", quer dizer, os tradicionalistas reacionários do Novo Mundo.

Entre as grandes literaturas só uma, nessa época, é ou parece inteiramente tradicionalista: a russa. O simbolismo, movimento europeizante, já vencera por volta de 1900, e os acontecimentos políticos – a derrota pelo Japão e o malogro da revolução de 1905 – levaram os intelectuais a conversões religiosas e à atitude antimarxista da famosa publicação coletiva *Limites*. Quem lhes respondeu foi o maior escritor "primitivista" da época, Maxim Gorki; e à obra na qual denunciou os intelectuais reacionários, deu o título significativo *Bárbaros*.

A distribuição geográfica dessas tendências literárias é muito desigual. A "escolha da tradição" também depende das condições especiais nas diferentes "áreas de cultura", na França pequeno-buguesa, e democrática, e nos Estados Unidos dos grandes trustes, na Inglaterra imperialista e liberal e na Rússia czarista, revolucionária ou desesperada. Evidentemente, não se trata de renovar conceitos mesológicos. A "escolha da tradição" é um processo que diz respeito à maneira da expressão, ao estilo. As decisões são resultantes das condições sociais e das condições linguísticas. Nos países de expressão latina – França, Itália, Espanha – a língua literária já estava no apogeu ou além do apogeu das possibilidades de evolução, ao passo que a estrutura social-econômica estava atrasada; quanto mais atrasada, tanto maior a tentação de romper violentamente com todas as tradições, julgadas obsoletas, inclusive com a própria literatura como "littérature pour la littérature", como expressão autônoma de línguas civilizadíssimas. São os países do esteticismo hierático e, ao mesmo tempo, dos modernismos e futurismos de vanguarda. Na Inglaterra e na Alemanha, o simbolismo não vencera integralmente, menos nas regiões marginais da Irlanda e da Áustria; daí certo atraso estilístico, ao lado do mais rápido progresso técnico e econômico. Nesses países, as ideologias dominantes manifestam-se principalmente em obras científicas ou de divulgação pseudocientífica; as

literaturas, no sentido mais estreito das "belles-lettres", revelam os traços característicos do epigonismo. Nos Estados Unidos reina o desacordo entre a situação econômica, tecnicamente avançada, e a literatura vitoriana de Boston, que representara o país durante um século inteiro e agora já não prestara para porta-voz das realidades sociais; por falta de uma tradição poética – os americanos ignoravam o simbolismo – continua o "século da prosa"; e a tendência principal da literatura americana de 1910 é naturalista. Este mesmo estilo é o único do qual se pode servir a literatura revolucionária russa; a linguagem poética russa, porém, encontra-se em franca evolução, sendo o meio de expressão quase natural da Inteligência agora evasionista.

Em geral, as diferenças regionais entre as áreas de cultura tendem a desaparecer nessa época de livre-câmbio cultural. Nunca se traduziu tanto, de modo que um sucesso de livraria em Paris estava acessível, poucos meses depois do "vient de paraître", em todas as línguas civilizadas. A época entre 1900 e 1914 definiu-se literariamente por uma literatura internacional, de nível muito mais elevado do que a literatura internacional dos tempos de Walter Scott ou de Eugène Sue. Mas a sociologia literária, os estudos das condições sociais da difusão das obras, considera menos os valores literários do que o sucesso, interpretado como sintoma.

Os escritores mais lidos ou mais admirados da época eram Wilde (menos pelos requintes do imoralismo estilizado do que pelo *esprit* mundano), D'Annunzio (pelo gesto de conquistador de mulheres e massas), Anatole France (pela superioridade do cepticismo, acima das paixões partidárias), e o próprio Bourget, o romancista da aristocracia e do esnobismo pseudo-aristocrático. A glória tardia de Meredith não está sem relação com as qualidades aristocráticas do seu mundo de lordes e *ladies* em permanente conversa espirituosa e despreocupada. Thomas Mann, que idealizara os burgueses da família Buddenbrook, também é o observador suavemente irônico das pequenas cortes monárquicas, em *Königliche Hoheit* (*Alteza Real*); ao mundanismo da alta sociedade até um Henry James prestou homenagem sutilíssima.

O complemento do europeu mundano, conquistador de salões aristocráticos, é o europeu enérgico, conquistador de colônias e impérios. Os lordes e *ladies* de Meredith podem conversar com tanta despreocupação,

porque o Tommy de Kipling subjugou a Índia. Nem sempre a Europa estava consciente dessa condição; mas, pelo menos, havia interesse vivíssimo pelos continentes remotos. Grande parte da produção livresca de 1910 é "literatura colonial", literatura, aliás, de pouco peso específico. Figura superior talvez seja o inglês W. H. Hudson[2715], escritor viril, cujo lirismo resulta do "*pathos* da distância" – *Far Away and Long Ago*, como reza o título de sua autobiografia; o autor de *Green Mansions* é, em língua inglesa, um "clássico" da literatura argentina. No resto, domina a frouxidão intelectual e estilística de Pierre Loti; e desse pecado tampouco se absolve a maioria das obras de Lafcadio Hearn[2716], inglês americanizado e depois niponizado, glorificando os aspectos poéticos e pitorescos da vida japonesa; até *Kokoro*, nos livros que aliás precedem a militarização do Japão, há lirismo sincero. O sucesso desse "colonialismo" foi universal. O escritor polonês mais lido na época, depois da revolução malograda de 1905, não foi, como se poderia pensar, o romancista patriótico Sienkiewicz, e sim Sieroszewski[2717], que explorou, em numerosos contos de notável interesse folclórico, as suas experiências de doze anos de exilado político na Sibéria; e um dos sucessos de livraria mais retumbantes no mundo inteiro foi um idílio do dinamarquês Laurids Brun, a *Van Zanten-Trilogie* (1908/1914), obra que se situa nas Índias Holandesas, mas muito longe da Indonésia de Multatuli ou da Malásia de Conrad.

O termo "evasionismo" não basta para definir essa literatura colonial: é preciso acrescentar o gosto da vida primitiva; e para tanto não era preciso viajar até o Oceano Pacífico ou à Sibéria. O inglês Jefferies[2718], que continua escritor preferido de uma seita de leitores, encontra os encantos da vida simples na própria Inglaterra; e não será diferente a atitude de Francis Jammes, nos Pirineus. Outra fonte de emoções primitivistas descobriu-se ao Sul dos Pirineus e Alpes, na Espanha de Mérimée e Bizet e na Itália de Mascagni, países de "paixões elementares" e trajes pitorescos. A vitória desse "regionalismo" de cosmopolitas decidiu-se no teatro, e o seu maior aproveitador foi o espanhol Benavente[2719], que combinou de maneira habilíssima os motivos "costumbristas" e a técnica dramatúrgica de Wilde e Shaw, chegando a iludir todo mundo e receber o prêmio Nobel. A maior parte das suas peças é madrilenha. Benavente é dramaturgo de *boulevard* de

Madri; além de Wilde e Shaw, conhece bem os Lavedan, Harvieu e Brieux. Pretendia até fazer sátira social, mas não chega além de panfletos reacionários dramatizados, como *La ciudad alegre y confiada* ou *Para el cielo y los altares*. De natureza reacionária também é o seu simbolismo, que aprendeu no modernismo hispano-americano-espanhol; dizia-se com felicidade que ele "desrealiza" seus assuntos realistas. Às vezes, essa desrealização produz efeitos poéticos, quando o dramaturgo desiste do elemento tópico: *Intereses creados* é uma comédia de máscaras italianas, de bonecos, e não é só uma farsa deliciosa; justamente porque é uma obra sem substância humana, tem certo encanto poético. A substância humana, Benavente procurou-a nos assuntos "rurais", entre gente de vitalidade maior do que os aristocratas e boêmios de Madri. Mas peças como *La malquerida*, embora de notável eficiência cênica, são meros *pendants* rústicos das comédias de salão aristocrático, de insinceridade evidente. Em Benavente manifesta-se toda a falsidade musical do modernismo; e o fim natural dessa dramaturgia é a opereta.

Uma das qualidades apreciáveis de Benavente é o tom discreto, de surdina. Talvez por isso o seu sucesso, embora bastante estrondoso, não fosse tão grande como o da *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, esse equívoco musical em torno da grande arte de Verga. No mesmo estilo da "brutalidade do Sul" está *Terra Baixa*, do catalão Guimerá[2720], musicada por D'Albert no estilo de Mascagni e com sucesso parecido. *Virtuose* da forma dramática de Wilde parece o húngaro Molnár[2721], o autor de *O Diabo*; mas ele também é "costumbrista", sobretudo nas novelas nas quais descobriu o elemento pitoresco na vida de Budapeste; e "costumbrismo" e habilidade dramatúrgica reúnem-se na sua obra-prima *Liliom*, tragicomédia da vida proletária. Está certo que Hamsun e Gorki são diferentes e incomensuravelmente superiores a esses aproveitadores literários da vida primitiva; mas os leitores gostavam principalmente do lado pitoresco e exótico de Andaluzia e da Sicília, dos fiordes e do Volga.

A "belle époque", entre 1900 e 1910, é época de real ou aparente estabilidade do mundo. A poesia também revela tendência para "estabilizar-se". A poesia simbolista pode tornar-se decorativa, como em Henri de Régnier. Também pode procurar dar contornos mais firmes ao verso musical: é a tendência classicista de Moréas, que encontra agora muitos discípulos, os

Tellier, La Tailhède e outros, poetas menores, sem dúvida, e hoje esquecidos, mas cujo papel histórico foi considerável: contribuíram para a "solidificação" da poesia simbolista, que perdeu o aspecto de "vago" e "musicalmente inefável", acentuando-se os valores plásticos do verso. Yeats e Rilke, que foram, na mocidade, românticos dos mais vagos e mais musicais, passam por uma conversão profunda, quase como se fossem "twice-born"; saem da crise como poetas diferentes, proclamando, em versos herméticos e como metalicamente forjados, uma mensagem diferente. Juan Ramón Jiménez abandona o modernismo dos seus começos. Blok volta-se da mística de Soloviev para a realidade russa. Stefan George abandona o preciosismo. Até D'Annunzio procura, nas *Laudi*, um novo classicismo. E Valéry sai do seu silêncio voluntário de vinte anos. O simbolismo produz os seus maiores poetas no pós-simbolismo[2722].

Foi uma transformação das mais importantes na história da poesia. O simbolismo tinha "restaurado no símbolo" a poesia. Mas os seus símbolos eram de origem e validade particulares: referiam-se a experiências individuais do poeta; e por isso não eram imediatamente compreensíveis aos leitores. O valor e a significação apenas individuais dos símbolos de um Mallarmé são responsáveis pelo aspecto hermético de sua poesia.

Esse relativo hermetismo da poesia simbolista foi o motivo de sua grande crise entre 1900 e 1910. Para superá-la, foi preciso encontrar símbolos de validade geral: já não comparáveis às opiniões e convicções de um indivíduo só, fosse mesmo um gênio, mas comparáveis aos dogmas de uma religião, de força obrigatória para todos os adeptos dela. Essa validade geral chegaria a conferir à poesia simbolista os contornos firmes de uma poesia clássica. Mas acontece que os grandes poetas simbolistas tinham, todos eles, perdido a fé; com a única exceção do católico Claudel. O último recurso foi a invenção, construção ou reconstrução de religiões particulares, de um sistema filosófico-religioso da vida, do qual os símbolos seriam as expressões poéticas. Essas "filosofias" e "religiões" ou "mitos" dos grandes poetas pós-simbolistas são de valor muito diferente; em parte profundas, em parte abstrusas, em parte de importância duvidosa. Seriam: a teosofia de Yeats; a mística anticristã de Rilke; o mito da "poesia desnuda, de Juan Ramón Jiménez; a "religião do espírito encarnado no corpo", de George; o "mito" heroico de D'Annunzio; o "mito" revolucionário de Blok; o "mito"

mediterrâneo de Valéry; e, podemos acrescentar, o "mito psicológico", da permanência das recordações, daquele grande pós-simbolista que foi Marcel Proust.

Assim, criaram mundos autônomos de poesia, permanentes como os mundos da poesia clássica. Neste sentido, George talvez fosse mais classicista do que qualquer outro dos poetas citados; e com respeito à "permanência" da última fase de Yeats não haveria nem houve discussão; mas esses dois, em vez de ficarem no seu mundo autônomo de poesia, pretendem impô-lo ao mundo da realidade, juntando-se deste modo ao pouco "puro" D'Annunzio e mais outros pós-simbolistas que acreditam, em melhor, ou antes, em pior estilo mallarmeano, na força mágica da palavra. A linha divisória dentro do pós-simbolismo é entre os Valéry, os Jiménez e os Rilke que confiam à poesia o papel de construção de um mundo autônomo de poesia e doutro lado os D'Annunzio, os George e os Yeats, que confiam à poesia o papel de transfiguração mágica da realidade. A linha divisória não é, aliás, de natureza político-ideológica; entre os "magos da poesia" também se encontram os revolucionários Ady e Blok.

A prioridade nas tendências neoclassicistas cabe sem dúvida a Moréas[2723]; seu velho amigo Charles Maurras enalteceu-o, não vendo ou fingindo não ver os resíduos pós-românticos na poesia melancólica do grego, que nunca compreendeu a Mallarmé. A influência deste tampouco é sensível na poesia do "precursor" Jules Tellier[2724], apesar de um título tão rodenbachiano como *Les brumes*. O editor das poesias póstumas de Tellier, Raymond de La Tailhède[2725], foi, junto com Moréas, um dos fundadores da "École romane" de 1891, confessando, porém, francamente a sua proveniência meio decadentista, meio parnasiana:

"Je venais du mystère et des palais antiques..."

– o verso poderia servir de epígrafe a toda a poesia neoclassicista, só raramente capaz de esquecer certas angústias pouco gregas. Mas Raymond de la Tailhède também andava profetizando

"... le jour des strophes fabuleuses
Du poème, trésor magique de beauté";

e isso indica claramente o caminho de purificação, através da doutrina de Mallarmé. Iniciou-o o comte de Montesquiou[2726], figura enigmática de *dandy* à maneira de Villiers de L'Isle Adam, modelo do Des Esseintes requintado e decadente de Huysmans, escondendo atrás de versos clássicos, quase parnasianos, uma angústia religiosa que o fez adivinhar e revelar a verdadeira significação da poesia da então esquecida Marceline Desbordes-Valmore. Montesquiou só seria lembrado como amigo de Marcel Proust, se não fosse o seu volume *Prières de tous,* antecipação curiosa de certas expressões do surrealismo – presságio de mais uma possibilidade de evolução pós-simbolista.

A serenidade classicista – pode-se dizer burguesa – do pós-simbolismo encontra-se na poesia de Henri Régnier[2727]. Daí levou um caminho para o neoparnasianismo de Gregh[2728], que também é, significativamente, grande admirador de Hugo; mas disso não se podiam esperar grandes ressaltados; assim como carece de importância a poesia de epígonos como Angellier, Fabié e Michel Abadie. Era preciso voltar a Mallarmé; e voltar não precisava Jean Royère[2729], sempre apóstolo apaixonado da doutrina do mestre, mais importante como teórico da poesia do que como poeta. Nos dias confusos do "naturisme", "humanisme", "unanimisme". Royère conservou viva a memória da poesia pura de Mallarmé, através das páginas da revista *Phalange*, que dirigiu de 1906 a 1914. Um título seu como *Soeur de Narcisse nue* poderia ser título de Valéry. E o papel histórico de Royère talvez se resumisse nisto: ter lembrado sempre

"... le rêve de saisir
L'Essence"

– até o dia em que Valéry, despertando do "rêve" de incubação da sua poesia, revelou "L'Essence".

O altíssimo poeta Paul Valéry[2730] é um dos prosadores mais brilhantes da língua francesa. Os quatro volumes que publicou sob o título *Variété* são um tesouro de definições e fórmulas de precisão extraordinária; e do poeta hierático, ídolo de todos os esnobes, ninguém esperava o radicalismo destemido da *Crise de l'esprit* e dos *Regards sur le monde actuel*. Valéry não é um filósofo sistemático, mas um contemplativo da estirpe dos grandes sábios do Oriente ou dos gregos pré-socráticos. Esse pensador faz poesia filosófica: a rima permitir-lhe-á aproximações das mais inesperadas de ideias; o ritmo revelará sentidos secretos; e na própria construção arquitetônica do poema encontrar-se-á gravado o mistério do mundo, assim como arquitetos ocultistas esconderam a sua sabedoria nas proporções matemáticas das plantas. Aí estão os grandes poemas que todo mundo admira sem compreendê-los ("Ni lu ni compris?", pergunta o próprio poeta): os fragmentos de *Narcisse*, o *Cantique des Colonnes*, *Ebauche d'un Serpent*, *Palme*, *Cimetière marin*. São grandes meditações filosófico-poéticas –

"Discour prophétique et paré..."

– de forma impecabilíssima, de construção cerrada, de modo que a citação de versos isolados, recurso indispensável na análise de poesia, ali é inconveniente. Como se fosse um pecado contra o espírito do poema. Não é o único motivo das dificuldades de interpretação da poesia valéryana, tão densa, difícil, hermética. Leia-se a análise sutil e justa do *Cimetière marin*, por Gustave Cohen, e verificar-se-á que há alguma verdade na frase mordaz de León Daudet: atrás da profundeza hermética das poesias de Valéry não há nada do que lugares-comuns triviais que a inteligência brilhante desse francês meridional não deixaria sair em prosa. A desilusão é igual àquela que se experimenta em face de certas interpretações de Mallarmé: essa poesia filosófica não parece encerrar filosofia alguma. O fato da analogia não surpreende muito porque Valéry é o discípulo mais fiel de Mallarmé: na verdade, o seu único discípulo ortodoxo, não tão ortodoxo. "Ortodoxia", porém, é uma maneira de dizer: pois os motivos de Valéry são mallarmeanos, mas o resultado é diferente.

Assim como Mallarmé, é Valéry um poeta da evasão; eis um dos vários motivos da sua aversão por Anatole France, seu predecessor na Academia Francesa, aversão que revelou pela malícia sutil de não pronunciar-lhe nem uma vez o nome no discurso laudatório de praxe. Contudo, Valéry não é evasionista por orgulho ou por timidez.

"Il faut tenter de vivre!",

conclui no fim do *Cimetière marin*; e no fundo da sua emoção intelectual reside a mesma angústia que Mallarmé tão bem conhecia: a consciência "existencialista" de que toda vida está destinada à morte e decomposição. Mas a vida orgânica é a condição da consciência e, portanto, da poesia, contaminada pelas impurezas da nossa constituição biológica e social. Daí a tentativa de basear a poesia nas oscilações pré-conscientes que brotam das estratificações permanentes do Universo e que não é possível exprimir na linguagem racional da prosa francesa; o que se diz em versos não se pode dizer – se os versos são bons – em boa prosa; um poema não pode ser parafraseado; e por isso os poemas filosóficos de Valéry não parecem encerrar filosofia nenhuma, talvez nem seja filosofia; antes o processo de "filosofar", como parece indicar o "culto do método" de Valéry. A poesia de Valéry já se definiu como um processo em andamento entre a atividade vital e a contemplação céptica (ou até niilista), em outras palavras, entre o subconsciente obscuro e a consciência clara, produzindo-se o poema diante do leitor no espaço intermediário da semiconsciência – e daí, concluiu-se, a dificuldade de compreender essa poesia: o hermetismo. Mas "Il faut tenter de vivre", o que só é possível à luz da inteligência; e isso Valéry consegue na prosa. Na poesia, tenta intelectualizar o ininteligível, daí as suas simpatias temporárias para com Dada e o surrealismo. Como os jovens rimbaudianos, pretende exercer a magia – o título mallarmeano do seu volume de versos, *Charmes*, evoca artes mágicas. Mas o objetivo é diferente. Aí está a Inteligência pura, em toda a sua antivitalidade, assim como M. Teste, o personagem do "romance" de Valéry, viveu no espaço vazio da sua inteligência depurada. A hostilidade de Valéry não se dirige só contra o "esprit" no

sentido mundano, mas também contra o "Esprit", que é a sublimação das forças vitais. "O ma mère Intelligence...", assim fala o único poeta que faz da faculdade analítica a sua musa, uma faculdade analítica tão implacável que chega a destruir, mentalmente, o Universo, conforme os versos muito citados –

"... l'Univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-Être."

Esse "niilismo" é o resultado do narcisismo do intelectual que passa a vida "contemplando o umbigo da sua inteligência". Por isso, o cume do valérysmo não é a poesia, mas o silêncio completo. Por isso, Valéry passou mais de vinte anos em silêncio completo, sem publicar nada. Preparou-se, durante esse período de incubação, o caminho de volta à poesia através da prosa. Nesta, analisa e decompõe o mundo para dar lugar à criação mágica de uma poesia sem finalidade "mundana" nem humana, contemplando-se a si mesma com o encanto de Narciso perante o seu próprio retrato na água pura e vazia – tema predileto de Valéry.

Dizia-se que Valéry, encarnação da Inteligência, é inimigo do Espírito. Nisso, ele é antirromântico por excelência, mas também é arquieuropeu; a sua Inteligência encontra-se no polo oposto do Espírito romanticamente desenfreado, que foi o ídolo de Dostoievski. Pelo mesmo motivo, não podia ficar mallarmeano ortodoxo. O método de chegar à poesia pura – a eliminação da "anedota", o hermetismo – é o mesmo mestre. Mas o fim não pode ser a música em palavras, ideal do grande professor da Rue de Rome. Na música há muito Espírito, sublimação de forças vitais transfiguradas; é a arte especificamente dionisíaca. Valéry, porém, pretende transformar a língua em rede de fórmulas matemáticas, língua pura assim como é puro um desenho geométrico de sentido algébrico. Os corpos morrem e o Universo é uma mancha. Mas as fórmulas pertencem ao reino das ideias platônicas. Em vez da música que Mallarmé ambicionava, nota Valéry as proporções matemáticas nas quais os sons se baseiam. Dá-lhes nomes da mitologia grega; e assim nascem aquelas meditações de "dureté précieuse" como

esculturas gregas, que não têm nada a ver com a Grécia verdadeira, mas são pedras fundamentais de uma Grécia fantástica, renascida no cérebro de um engenheiro moderno. Neste sentido, é Valéry "le classique du symbolisme"; com efeito, a sua arte é clássica.

"Fórmula" e "forma" são, em Valéry, sinônimos: eis por que a sua poesia filosófica não parece encerrar filosofia alguma. A forma poética é a própria filosofia de Valéry – o que ele não pode dar na sua prosa; quer dizer, a sua filosofia é estética, e o conteúdo filosófico da sua poesia reside no fato de ela ser – já não "l'art pour l'art", como a de Mallarmé, mas "la forme pour la forme". Deste modo, um problema arquivelho da estética, a relação entre forma e conteúdo, está em Valéry resolvido por meio de uma equação matemática. Valéry, o poeta, foi engenheiro, matemático. Renunciou à música de Mallarmé, só para enriquecer a sua poesia de valores geométricos, esculturais, visuais enfim. A "anedota", isto é, o conteúdo capaz de ser parafraseado, desapareceu, mas a paisagem renasceu em torno das estátuas e fragmentos de estátuas. Em *Palme* e *Cimetière marin* é inconfundível a atmosfera mediterrânea. "Ni vu ni connu", diz o poeta; mas o leitor responde: "déjà vu". Conhece essa paisagem de "Midi là-haut, midi sans mouvement". Sem nenhuma ebriedade dionisíaca realizou Valéry a "poesia do Sul" com a qual Nietzsche sonhara". É a poesia moderna que volta ao berço da civilização ocidental, e em face da permanência desse céu azul e desse mar azul em versos franceses perde o sentido a dúvida segundo a qual se trata de uma renascença ou de um fim definitivo. A poesia de Valéry é um

"... des pas ineffables
Qui marquent dans les fables."

Há quem prefira a prosa de Valéry à sua poesia. Há quem considere Valéry maior artista que poeta. Como inteligência em prosa e como artista em verso não há, neste século, quem se lhe compare. "We shall not look upon his like again."

O silêncio voluntário de Valéry durante o espaço de tempo de uma geração inteira teve o mesmo efeito, no plano internacional, como na Inglaterra o retardamento da publicação das poesias de Gerard Manley Hopkins durante trinta anos depois da sua morte. A poesia de Valéry, típica do grande pós-simbolismo de 1910, só começou a ficar conhecida por volta de 1920. Sua repercussão pertence, portanto, a um período posterior.

Em 1922, ano da edição de *Charmes*, a literatura francesa, perturbada pelos modernistas e dadaístas, podia aceitar qualquer discussão em torno do conceito da poesia; mas ninguém podia fazer poesia mallarmeana. Deste modo, havia uma grande discussão em torno de Valéry e da "poésie pure"; mas não surgiram poetas valéryanos. A "poésie pure" encontrou discípulos na Itália, no círculo de Ungaretti, então meio afrancesado, e sobretudo na Espanha: Jorge Guillén, Cernuda e outros; porque, nos países de D'Annunzio e do "modernismo" de feição hispano-americana, a purificação mallarmeana da poesia ainda não estava realizada. Aqueles poetas espanhóis são realmente discípulos do poeta francês, embora não só deste; interviera a influência de Juan Ramón Jiménez, que é o verdadeiro contemporâneo de Valéry, do período em que este último não publicava nada. Valéry "estreou", por volta de 1920, entre dadaístas e surrealistas: Jiménez estreou sob a influência do modernista Villaespesa[2731], decadentista e verbalista que adorava a D'Annunzio e renovou com dramas poéticos, cheios de falsidade pitoresca, o sucesso de Zorrilla.

Era imenso o caminho que Juan Ramón Jiménez[2732] tinha de percorrer entre aquele romantismo superficialmente modernizado até a realização daquilo que ele mesmo define como "classicismo". "Clasicismo: secreto plena y exactamente revelado; – Clasicismo: perfeción viva; – Clasicismo: dominio retenedor de lo dinámico." Estas definições bastam para justificar, no terreno da história literária, a aproximação com Valéry, contra cujo intelectualismo o poeta espanhol se pronunciou, aliás, com certa amargura, desfazendo os direitos da poesia "espontânea". Jiménez começou como "modernista"; mas as obras que denotam a influência de Vilaespesa, o próprio poeta chama-lhes "pré-históricas". A "verdadeira obra" – essa expressão repetir-se-á várias vezes durante a carreira poética de Jiménez – começa com *Arias tristes* e *Jardines lejanos*: nas quais o poeta já não é adepto do modernismo hispano-americano, e sim dos mestres franceses desse

modernismo, de Moréas, sobretudo, e de outros poetas da famosa antologia *Poètes d'aujourd'hui*, de Van Bever e Léautaud; também se percebe a influência dos pré-rafaelitas ingleses – Jiménez conhece profundamente as poesias de muitas línguas, e mais do que uma vez lembrou ele mesmo uma ou outra influência que escapara aos críticos, como, por exemplo, da poesia intimista de Hugo. Então, por volta de 1903, Jiménez era um "simbolista" ligeiramente decadentista –

"Tristeza dulce del campo.
La tarde viene cayendo..."

– um romântico melancólico, mas já capaz de comunicar a música serena da sua paisagem da Andalucía:

"Dios está azul. La flauta y el tambor
anuncian ya la flor de primavera..."

Depois, Jiménez tornou-se cada vez mais conciso, epigramático, em poesias de poucos versos, irregulares, lembrando algo a seu patrício Antonio Machado e, mais, a outro patrício, pré-simbolista: Gustavo Adolfo Bécquer. Esse caminho de purificação, renúncia definitiva ao sentimentalismo romântico, leva o poeta a regiões perto da humildade cristã de Jammes:

"Plenitud de lo mínimo
que llena el mundo y fija
el pensamiento inmenso."

Os *Sonetos espirituales*, por mais perfeitos que sejam, ficam obra marginal ao lado de outro resultado mais importante: uma pureza que se esqueceu

deliberadamente de toda a história da poesia espanhola (talvez menos san Juan de la Cruz) para voltar a Garcilaso de la Vega, o poeta do "río divino":

> "Río de cristal, dormido
> y encantado..."

Em 1917, Jiménez publicou uma antologia, tirada dos seus volumes já publicados, deixando porém quase nenhuma linha sem modificações importantes. "A verdadeira obra" começou de novo. O volume principal dessa nova fase é *Piedra y cielo*, que deu nome a "escolas" inteiras de poetas hispano-americanos, os "piedracielistas". E, já em 1922, seguiu-se a *Segunda antología poética*, novo início, declarando-se obsoleto todo o passado do poeta. Desde então, publicou, em pequenos volumes e folhetos avulsos, quase só "antologías", isto é, novas versões emendadas de poesias antigas suas, renovando-se continuamente. Jiménez, que parece na leitura o mais meigo e suave dos poetas, é na verdade um temperamento tempestuoso, o que se revela também nas suas críticas implacáveis de poetas velhos e novos. Jiménez julga-se com direito para tanto porque não era tão implacável contra ninguém como contra si mesmo, até chegar àquele "clasicismo" que é a sua forma da "poèsie pure":

> "Oh pasión de mi vida, poesía
> desnuda, mía para siempre!"

Ultrapassara, já faz muito tempo, a fase bécqueriana, construindo composições de tamanho algo maior e de tom hermético que correspondem às composições maiores de Valéry: "Criatura afortunada", "Pájaro fiel", "Flor que vuelve", "Sitio perpetuo". A Valéry lembra uma estrofe como

> "Intelijencia, dame
> el nombre exacto de las cosas!

Que mi palabra sea
La cosa misma,
Creada por mi alma nuevamente."

A diferença, porém, não é só de ordem formal. A Inteligência de Jiménez aspira ao

"Límite exacto de la vida,
perfecto continente,
armonía formada, único fin,
definición real de la belleza..."

"Exacto" e "real" são reações contra o falso romantismo. Jiménez pretende ser "poeta español universal que no toca el tópico español". Detesta o folclore pitoresco; mas detesta igualmente o falso universalismo romântico que confunde a "real beleza" com as efusões desordenadas de um "eu" caótico. Daí sua hostilidade contra a eloquência hispano-americana e, especialmente, contra Pablo Neruda. Até este ponto seria possível falar de Jiménez em termos mallarmeanos. Mas falta-lhe totalmente o evasionismo. A sua poesia

"... ensancha con su canto
la hora parada de la estación viva,
y nos hace la vida suficiente."

Este poeta não precisa "tenter de vivre"; a sua póesia é a sua vida, mas uma vida transfigurada. A "permanência" da poesia de Jiménez não é a de figuras geométricas, mas de "lugares-comuns" sentimentais, cada vez mais purificados e enfim puros. Ocasionalmente, Jiménez emendou o "Yo me moriré..." de uma das suas primeiras poesias em "Yo no volveré...": não satisfeito com o eufemismo, chegou a explicar:

"Morir es sólo
mirar adentro; abrir la vida solamente
adentro; ser castillo inexpugnable
para los vivos de la vida."

A poesia de Juan Ramón Jiménez é como uma misteriosa luz acesa, transformando a mais reclusa das "torres de marfim" em farol para os navegantes do mar lá fora.

Assim como no caso de Valéry, se bem que por motivos diferentes, a influência de Jiménez só se tornará sensível depois da primeira guerra mundial. Até então, o seu lugar histórico na evolução da poesia ibérica está ocupado por Eugênio de Castro[2733], o simbolista-classicista, tão maltratado pelos críticos modernistas da poesia portuguesa, mas de influência incalculável sobre tantos poetas espanhóis, hispano-americanos, italianos e da Catalunha.

A Catalunha é, porém, um caso especial, que merece parêntese. Verdaguer fora uma figura comovente de poeta-sacerdote. Maragall já foi poeta notável. Mas sob o impacto da poética pós-simbolista essa cidade de Barcelona, que durante quatrocentos anos ficara literariamente muda, tornou-se um dos centros da poesia europeia. O primeiro lugar, cronologicamente, pertence a Guerau de Liost[2734], poeta altamente intelectualizado, às vezes irônico, outras vezes fantástico, o poeta típico da cidade de Barcelona que naqueles anos deixou de ser capital de província para tornar-se a maior aglomeração humana da Espanha, mostrando todas as facetas de metrópole moderna, incendiada pela mais violenta luta de classes – a cidade do anarquismo – e pelo sol ardente do céu mediterrâneo. O centro do movimento poético catalão foi López Picó[2735], que dirigiu o órgão *La Revista*, poeta muito rico, muito variado e, às vezes, desigual, tipicamente mediterrâneo:

"Goig etern que la llum torna
de l'un jorn per l'endemà:
tot el destí ve de Roma
e tots els camins lui van."

É um poeta de alegria dionisíaca como a de Maragall, mas distinguindo-se dele pela precisão clássica do estilo poético e pela capacidade ilimitada de se renovar: é um dos grandes poetas da nova literatura catalã, que é, em poesia lírica, uma das mais ricas do século XX. Assim como Valéry e Jiménez, López Picó também é prosador e crítico, muito compreensivo, sem *parti-pris* injustificado ou justificado. Seu papel de líder do movimento poético catalão não ficou, porém, sem contestação. As gerações atuais preferem a poesia de Carner[2736], que é um mallarmeano ou valéryano mais puro, transfigurando com felicidade igual paisagens da sua terra e cenas populares, idílicas; o poeta catalão pode ser mediterrâneo sem sacrificar a um artificial "mito do Mediterrâneo". Seu poema longo *Nabi*, escrito no exílio, passa pela obra principal da literatura moderna da Catalunha.

O teórico desse movimento foi Eugenio D'Ors[2737], o autor da *Ben plantada*, espécie de novela que é, ao mesmo tempo, o manifesto do neoclassicismo catalão. Mas a Catalunha não é só clássica; também tem outros aspectos, igualmente importantes. E o próprio D'Ors, teórico do classicismo mais ortodoxo, também agiu como propagandista do neobarroquismo. Na verdade, D'Ors não é pensador coerente, mas impressionista. Seu *Glossari*, que publicou durante muitos anos sob o pseudônimo "Xenius", é um repositório imensamente rico de ideias fascinantes e contraditórias; nos últimos anos dessa atividade intelectual multiforme, defendeu ideias fascistas.

O fato é lamentável, mas não está isolado; quando o simbolismo neoclassicista pretende sair do seu mundo de poesia autônoma para se aproximar do mundo das realidades sociais, cai fatalmente em certo imperialismo literário. Isso se verificou até num terreno tão distanciado do neoclassicismo ibérico como o do neoclassicismo alemão. O primeiro simbolista alemão que chegou à concisão de fórmulas filosóficas em poemas epigramáticos fora Wilhelm von Scholz[2738]; compreendendo a natureza dialética do seu pensamento, tentou o caminho do drama, seguindo assim as tentativas do maior neoclassicista alemão, Paul Ernst[2739], uma das personalidades mais contraditórias do século XX; o classicismo, estilo das suas obras principais, não foi senão uma fase da sua carreira tortuosa, do naturalismo às tragédias "clássicas", e do marxismo ao nacionalismo alemão, o fascismo ao qual Ernst aderiu sem sinceridade como que para vingar-se dos

sofrimentos de uma carreira composta de fracassos. Em Ernst perdeu-se um grande talento. A possibilidade da epopeia estava realmente no caminho entre o naturalismo e o simbolismo – já se revelou isso no *Olympischer Fruehling* de Spitteler, este bloco de filosofia naturalista em língua nietzschiana. Algo como uma epopeia neoclassicista realizou-se na Polônia, onde Staff[2740] já tinha dado o passo do simbolismo decadente em direção a uma poesia firme em fundamentos gregos. Reymont[2741] tirou a conclusão. Tinha principiado como naturalista típico e dos mais fortes – *Terra de Promissão* é o romance da nova indústria têxtil na região de Lodz. Depois, escreveu romances simbolistas à maneira de Huysmans, sinfonias de cores em estilo requintado e com alusões a mistérios ocultistas. Enfim, *Chlopi* (*Os Camponeses*) é a epopeia da aldeia polonesa de Lipce: não durante determinada época histórica, mas durante as quatro estações que determinam as quatro partes do ano: Outono, Inverno, Primavera, Verão. Já o princípio com o outono, que é mais importante para o camponês do que a primavera preferida pelos poetas líricos, revela o espírito antirromântico de Reymont. A obra é séria, até sombria como a paisagem; mas não falta certo humorismo rústico, tampouco como nos idílios sicilianos de Teócrito. Em compensação, Reymont só pretende apresentar aspectos exteriores, sem internar-se na psicologia dos personagens; e isto, que parece herança do materialismo naturalista, afirma tê-lo aprendido em Homero. Talvez seja a obra de Reymont mais latina do que grega; em todo caso, inteiramente oposta ao "Espírito" de Dostoievski, ao "dinamismo eslavo", como os romances, escritos em inglês, do seu patrício Conrad.

Um perigo inerente ao neoclassicismo que pretende ser "permanente" e oposto às "acomodações dialéticas" é a falsa autonomia da "poesia erudita" ou filosófica. Este gênero contou no começo do século XX com vários representantes – não sem valor, mas as mais das vezes esterilizados por ambições desmesuradas. Perderam-se assim, em fragmentos ou tentativas sempre renovadas sem sucesso definitivo, alguns grandes talentos. O mais rico deles foi Rudolf Borchardt[2742], prosador, poeta, antologista de grandes méritos e maiores esperanças: as suas obras de vulto não correspondem à ambição. Sobrevivem só as modernizações bem sucedidas de obras medievais. Quase só obras de vulto empreendeu Albrecht Schäffer[2743], tentando renovar em versos simbolistas a *Odisseia* e o *Parzival* e criar, em *Helianth*,

a epopeia da paisagem nórdica; foi um grande-burguês sério e culto, que pretende guardar os ideais de Goethe: seus últimos romances são obras panorâmicas de retrospectiva contemporânea. De "fracasso" tampouco se pode falar em face da perfeição formal das obras do russo Viatcheslav Ivanov[2744], que pertenceu ao círculo dos Balmont e Briussov, tendo preferido, porém, aos modelos do simbolismo francês a maneira do epígono classicista Platen. Ivanov é mesmo o Stefan George russo, sem pretensões políticas, mas com muita angústia religiosa, errando entre interpretações místicas da mitologia grega – um Soloviev ocidentalista; um Tântalo (eis, aliás, o título da sua primeira obra) dos sofrimentos do "humanismo entre citas bárbaros". "Humanista entre bárbaros" também foi Babits[2745], o "poeta doctus" da literatura húngara, grande poeta simbolista-neoclassicista, tradutor de Dante e Baudelaire, Shakespeare e Goethe – ele também um ocidentalista, preocupado com o destino de sua raça ameaçada. Encontra-se um "poeta doctus" assim até na América anglo-saxônica – entre os hispano-americanos citar-se-iam vários ao lado do simbolista colombiano Guillermo Valencia, autor de *Ritos* – na pessoa de Leonard[2746], tradutor de Lucrécio, poeta de convicções naturalistas em língua latinizada. E "docti" também são os dois maiores poetas da Holanda moderna: Boutens e J. H. Leopold. O único "grego" autêntico entre os poetas antiquizantes é mesmo Boutens[2747], tradutor de tragédias gregas e adepto da "poèsie pure", vaso de "vozes de ouro na minha alma" –

"Een gouden stem is door mijn ziel gegangen..."

– as vozes das ideias platônicas; Boutens é místico e músico da filosofia platônica que lhe significa Verdade "sans phrase". É admirável a existência desse poeta e dessa poesia: em clima frio, um outro Juan Ramón Jiménez, talvez não inferior ao grande espanhol. Poetas como Boutens e Leopold apenas não são reconhecidos no mundo inteiro como companheiros dignos de um Rilke ou Valéry pela escassa divulgação de sua língua; o mesmo destino que limita a repercussão do húngaro Ady e do português Fernando Pessoa.

Boutens é pós-simbolista: o seu ponto de partida foram os versos "sensitivistas", mallarmeanos, de Gorter; e a sua ambição foi captar a música das esferas. A mesma poesia sensitivista de Gorter serviu de ponto de partida a Leopold[2748], mas a sua ambição é antes a de Valéry; ou seria a mesma, se a sua arte clássica se pudesse livrar da angústia de "oscilar entre morte e vida" –

Dit zweven
tusschen dood en leven... –

Leopold não resolveu o problema do *Cimetière marin*. É, no entanto, um dos maiores poetas do século XX; e como Valéry, como outros grandes poetas do século, considerava como o mais alto ponto de elevação poética o silêncio completo. O classicismo é mais formal na poesia do russo Kusmin[2749]; os primeiros simbolistas russos, os afrancesados Balmont, Briussov, Annenski, já preferiam chamar-se "decadentes", e nada se modificou nisso pela adoção de formas gregas, seja em Ivanov, seja em Kusmin, cuja obra principal se chama *Canções Alexandrinas*. O "akmeísmo", eis o nome preciosista desse grupo de poetas, tem importância na história da poesia russa, em transição entre o decadentismo e a renascença religiosa depois da malograda revolução de 1905. Foi essa Rússia meio mística, meio "grega", que repercutiu na poesia órfica de Rilke. Mas não repercutiu nela mais do que a Toscana franciscana, ou a França de Rodin, ou a Dinamarca de Jacobsen, ou a Flandres medieval, ou a Espanha do Greco. A poesia de Rilke é receptáculo de muitas influências. Mas o próprio poeta foi tão solitário – a figura mais solitária entre os grandes poetas deste século – que qualquer tentativa de aproximá-lo de outros ou de enquadrá-lo em qualquer "movimento" se torna, fatalmente, artificial.

Rilke[2750] estava destinado à solidão e ao cosmopolitismo. Natural de Praga, isto é, da minoria alemã dessa cidade eslava, estava como isolado no espaço literário. Aquela minoria compõe-se exclusivamente de burguesia, altos funcionários civis e militares e, sobretudo, de intelectuais; não há, nela, "povo" que fale com acento regional, assim como acontece em todas

as outras regiões do território linguístico alemão; falam um alemão livresco assim com foi "pura" a linguagem do praguense Kafka[2751]. E livresca também foi sempre a linguagem de Rilke, nutrida das mais diversas influências: francesas e russas, italianas, dinamarquesas e espanholas. Rilke expatriou-se cedo. Viajou muito. Mas os seus contatos com aqueles países nunca foram de ordem humana; sempre e apenas, de ordem artística e literária. Toda a sua poesia da primeira fase – mais tarde condenada pelo próprio poeta – é poesia de segunda mão; embora não carecendo de certo encanto juvenil que continua até hoje entusiasmando os leitores e sobretudo as leitoras de poemas como o "Cornett Rilke".

Essa primeira poesia de Rilke, influenciada por Heine, por Hofmansthal e pelos simbolistas franceses, é de evidente fraqueza sentimental e construtiva. Mas no *Buch der Bilder* (*Livro das Imagens*) já aparecem os temas permanentes da poesia rilkiana: a Morte, como sentido ideal da vida terrestre; e os Anjos, como arquétipos espirituais da existência humana. Nesse livro já poderia estar o verso mais famoso que Rilke escreveu –

"O Herr, gib jedem seinen eig nen Tod...;

"Ó Senhor, dá a cada um a sua própria morte". Mas esse verso já é do *Stundenbuch* (*Livro das Horas*). Não é a mais profunda, mas constitui a mais bela e comovida poesia religiosa do nosso tempo, inesgotável em imagens da imanência divina: comparando Deus a uma "torre arquivelha em torno da qual giram as coisas como aves"; ao "silêncio depois do toque dos relógios"; "teu reino é como a fumaça que sai de noite das chaminés das casas"; e Deus será "o futuro, grande aurora sobre as planícies da eternidade". A crítica contemporânea, iludida quanto ao valor religioso dessas imagens, lembrou os místicos alemães medievais – mas Rilke não é um Maeterlinck alemão. O próprio poeta confessou a influência russa – mas não é a mística de Dostoievski; quando muito, a Rússia estilizada e preciosista dos simbolistas – já se falou em "templos sem altar"; e a religião de Rilke chega a ser altar sem Deus. Durante a vida toda, do *Livro das Horas* até as *Elegias de Duíno*, o poeta foi irredutivelmente anticristão. Decisiva foi a influência

do dinamarquês Jacobsen, místico ateu; e, com efeito, o Deus do *Stundenbuch* é uma criação do espírito humano – "construímos a tua catedral" – e é a divindade do próprio espírito humano que é celebrada em fórmulas de religiões extintas ou abandonadas, apesar das expressões de humildade franciscana. Esse preciosismo simbolista está em relações íntimas com o mito que os admiradores do poeta, com a sua própria colaboração eficiente, criaram em torno dele. Rilke, de inabilidade extrema na vida prática, era bastante hábil para criar à sua volta a auréola de poeta franciscano, de inspiração divina e humildade monacal; uma multidão de admiradores devotos adora-o, e só pouquíssimos críticos (Jiménez, aliás, entre eles) tiveram a coragem de caracterizá-lo como esteticista, cosmopolita, servidor esnobístico de altos aristocratas que fingiam compreendê-lo e cuja admiração ele aceitou para viver bem a expensas deles. Mas o esnobismo não é impedimento da inspiração. O "novo" retrato, algo caricaturado, não vale mais do que aquele "mito" para definir a poesia de Rilke, que se tornará, pouco depois do *Stundenbuch*, um dos poetas mais inspirados de todos os tempos; o problema psicológico da adaptação do poeta ao seu ambiente não é da competência da crítica literária. Mas à história literária importa a veracidade parcial daquele retrato. Rilke, antigo discípulo de Hofmannsthal, era, como este, filho da "aristocracia de serviço" do Império dos Habsburgos, classe decadente que já perdera a base social. O decadentismo de Rilke não era afetação, e sim a verificação de uma perda da realidade; fenômeno psicológico da compensação que deu como resultado nova tentativa mallarmeana de "desrealizar" a realidade.

Mas Rilke não foi mallarmeano. Ele mesmo atribuiu a objetividade dos seus "Dinggedichte" ("poemas objetivos"), nos dois volumes dos *Neue Gedichte* (*Poemas Novos*), à influência de Rodin, cuja escultura lhe teria ensinado a arte de dar contornos firmes aos seus poemas, até então musicalmente vagos. Seria influência estranha, da parte de um escultor que foi impressionista. O crítico holandês Vestdijk chamou a atenção para os aspectos barrocos da arte rilkiana dessa fase. E barroca é, realmente, a onipresença da Morte nesses poemas, à qual devem a transparência: objetos e personagens apresentados com a maior objetividade são no entanto símbolos diáfanos de realidade além da realidade. Poemas como "Morgue", "Pantera no Jardin des Plantes", "Sarcófagos Romanos", "Fonte Romana",

"Dançarina espanhola", "Alceste" são dos mais perfeitos "retratos" em toda a história da poesia universal; e como interiormente iluminados por uma luz misteriosa que os desrealiza.

Aos *Poemas Novos* seguiu-se imediatamente a grande crise espiritual cujo documento é o romance desolado *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Os Cadernos de Malte Laurids Brigge).* Sob a influência evidente de Jens Peter Jacobsen, cujo problema também fora o desacordo entre a expressão mística e a experiência de ateu, Rilke pretende dar um autorretrato estilizado. Mas nessa mesma obra, intimamente inverídica, encontram-se as linhas que definem a verdadeira experiência poética: "Para escrever um verso, um verso só, é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas. É preciso ter experimentado os caminhos de países desconhecidos, despedidas já há muito previstas, mistérios da infância que ainda não se esclareceram, mares e noites de viagens. Nem basta ter recordações de tudo isso. É preciso saber esquecê-las quando se tornarem numerosas, e é preciso ter grande paciência para esperar até que voltem. Porque as recordações – isto ainda não é a poesia. Só quando se incorporaram em nós, quando já não têm nome e já não se distinguem do nosso ser, só então pode acontecer que numa hora rara surja a primeira palavra de um verso." As expressões preciosas ainda cheiram a simbolismo neorromântico da primeira fase. Mas já se trata da poética realizada nos *Poemas Novos*. O esteticismo inegável de Rilke agora já tem outro sentido. Por meio de alusões e elusões pretende o poeta aproximar-se da verdadeira existência, que a morte não seria capaz de destruir: "Gesang ist Dasein" ("Canto é Existência"). Nas obras herméticas, *Duineser Elegien* (*Elegias de Duíno*) e *Sonette an Orpheus* (*Sonetos a Orfeu*), aproxima-se Rilke de um existencialismo ontológico, antecipando conceitos de Heidegger e preparando o caminho à crítica que em sentido heideggeriano lhe interpretará a poesia. Nessa fase hermética de Rilke voltam os anjos, agora reconhecidos como "aves mortais da alma":

> "Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh' mir,
> Ansing'ich euch, fast tödliche Voegel der Seele."

E nos *Sonette an Orpheus* celebra a volta da vida, através da poesia, à fonte da existência, "zum Uralten". Nesta vitória não há lugar para júbilo:

"Wer spricht von Siegen? Ueberstehn is alles…"

"Quem fala de vitórias? Aguentar é tudo..." Só se trata de viver até o fim essa vida irremediavelmente condenada. A última esperança é a transfiguração pela arte. Num dos "poemas novos", "Archaischer Torso Apollo" ("Torso Arcaico de Apolo"), a estátua do deus é comparada à luz duma lâmpada meio apagada, mas –

"denn da ist keine Stelle
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben aendern."

"… não há nenhum lugar", na superfície desse tronco mutilado, iluminado por dentro, "que não te fite. Precisas modificar a tua vida". Nesta advertência ética, o existencialismo está superado. O último Rilke é um clássico à sua maneira: um clássico da morte, em sentido oposto como Valéry, apesar da afinidade secreta entre as *Duineser Elegien* e o *Cimetière marin*. Enfim, a sua perspectiva sobre o mar ainda é mais serena, mais grega que a do poeta mediterrâneo. Sua última definição da poesia, como "ruehmende Klage" ("elegia que glorifica"), tem algo do espírito da tragédia sofocliana.

Para nós outros, contemporâneos, é extremamente difícil distinguir a parte mortal e a parte permanente na obra de Rilke. Pela musicalidade insinuante, as obras da primeira fase continuarão, ainda por muito tempo, a encantar os devotos da mais fina poesia romântica. Antirromântico, moderno, é Rilke nas *Elegias de Duíno*, verdadeiro tratado poético das angústias espirituais do nosso tempo. Já são numerosos os estudos que pretendem explicar essa poesia, além de lembrar Hölderlin e Nietzsche, como expressão da filosofia existencialista de Heidegger; resta perguntar por que este filósofo fala em linguagem hermeticamente poética e por que Rilke escolheu a poesia hermética para exprimir um pensamento filosófico. O problema da poesia filosófica e da sua possibilidade ainda fica para ser definitivamente resolvido. Em todo caso, não depende da validade daquela

filosofia a grandeza de Rilke como o maior poeta espiritualista do nosso século. Na famosa frase sobre o nascimento de "um verso só", há porém mais outro Rilke, o poeta da realidade: desrealizada e transfigurada, mas realidade. Talvez tempos futuros cheguem a considerar como a parte mais permanente da obra de Rilke "poesias objetivas" dos *Poemas Novos* o maior tesouro de metáforas iluminadoras que existe. Aí Rilke chegara ao cume da sua arte: criou um completo mundo poético.

Rilke foi o poeta mais solitário do seu tempo. Qualquer tentativa de aproximação a outros poetas ou movimentos poéticos está condenada a ficar mero artifício. É melhor desistir logo de comparações inúteis e claudicantes. A crítica literária terminará, com a discussão da poesia de Rilke, um grande capítulo. A história literária passará a discutir-lhe o ambiente: o Império austríaco e a civilização alemã em decadência, antecipando a decadência da burguesia europeia. É este o caminho para sair da solidão cosmopolita em torno de Rilke, para reencontrar a vista sobre o panorama europeu de sua época.

O ambiente social em torno da figura singular de Rilke encontrou expressão literária na obra do seu contemporâneo especificamente austríaco Stoessl[2752], romancista e contista vienense de técnica naturalista, atenuada pelo humorismo delicado do céptico e pelo conhecimento profundo do sofrimento humano: o seu assunto permanente é a decomposição dolorosa da Áustria, ou antes da capital austríaca, de Viena. Stoessl serve de paradigma: a instabilidade do equilíbrio que produziu o neoclassicismo revela a decadência que continua e exige o estilo naturalista. O antagonismo entre os dois estilos dominantes é o próprio reflexo literário da situação burguesa, próspera e classicista por fora, decadente e naturalista por dentro. O dramaturgo dessa situação contraditória foi Porto-Riche[2753]; o único assunto do seu *Théâtre d'amour*, título que deu à edição completa de suas peças, é a decadência vital da burguesia, manifesta no naturalismo brutal das relações sexuais. Mas o instrumento da análise é a psicologia do teatro clássico francês, tão clássica que a crítica chamou Porto-Riche de "Racine juif". Notou, porém, Marsan que seria mais exato falar de "Marivaux tragique". O "marivaudage", esse jogo espirituoso e sutil de intrigas, diálogos, acasos e desfechos que constituem um vaivém engenhosamente arranjado em torno da mulher e pelo que a mulher pode dar, eis o método dramatúrgico de

Marivaux e de Porto-Riche; e assim como nas sutis nuanças psicológicas do dramaturgo do século XVIII se esconde toda a poesia da qual o Rococó foi capaz, assim também se esconde nos diálogos aparentemente naturalistas de Porto-Riche o decadentismo menos sentimental da poesia simbolista. Porque a musa de Porto-Riche não é a da Comédia. A mulher, que em Marivaux dirige o jogo dos sexos, é em Porto-Riche a vítima trágica da luta dos sexos; tragédia de um último contemporâneo de Ibsen, quer dizer, tragédia fatalista. O *Théâtre d'amour* de Porto-Riche constitui uma "ponte", na qual o herói, envelhecendo, se aproxima do Nada: a decadência sexual, reflexo da decadência social, exprime-se pelo fator comum da velhice.

Porto-Riche está hoje quase esquecido. A inegável importância histórica da sua dramaturgia evidencia-se melhor pela contemporaneidade do dramaturgo italiano Roberto Bracco[2754]: os mesmos problemas, a mesma técnica; apenas a psicologia é mais sutil, já levando em conta os motivos subconscientes dos personagens. Mas o problema da decadência burguesa, em toda a sua complexidade sociológica e psicológica, não podia ser esgotado com os recursos limitados do teatro, nem sequer com os recursos do romance tradicional. Criou-se, para tanto, um novo gênero: o "roman-fleuve".

O problema da decadência burguesa – já não idêntico com o decadentismo literário da "fin du siècle" – esse problema constitui uma "idée fixe" dos anos da maior prosperidade burguesa; mas o estilo da sua apresentação não poderá ser o da poesia simbolista. O "roman-fleuve" de Proust[2755], que foi vivido e concebido naqueles mesmos anos, é, em certo sentido, a explicação novelística do mundo de Porto-Riche; mas saiu coisa diferente que nem um Gide compreenderá à primeira vista e que pertence a outra esfera literária; em Proust, os mesmos personagens dos "romans-fleuves" burgueses aparecem como habitantes de um outro planeta. O verdadeiro precursor do novo romance fora Henry James[2756]: as suas simpatias estavam todas com a aristocracia e a "upper middle class"; mas os confrontos contínuos com personagens americanos, plebeus, menos cultos e mais robustos, de vitalidade não quebrada, não podiam deixar de iluminar a Europa de Henry James de um suave crepúsculo antes da agonia, que o próprio romancista americano, em 1916, acreditou chegada. Há certas analogias entre Henry James e Tchekhov. Compreende-se a sua predileção por Turgeniev;

e convém lembrar, nesta altura, as singularidades estilísticas de Sergeiev-Zenski[2757], último tchekhoviano, quer dizer, decadentista; o seu romance *Babaiev* acompanha de perto o *Pequeno Demônio* de Sollogub. Mas os outros romances, os da decomposição da *Intelligentzia* burguesa, escreveu-os com o realismo estilizado de Turgeniev e algo do lirismo intelectual de Henry James. O estilo do romance decadentista é o naturalismo atenuado. O próprio Sergeiev-Zenski superou, depois da revolução russa, a crise, voltando ao naturalismo robusto dos seus grandes romances históricos.

Os neonaturalistas burgueses de 1900 e 1910 revelam, nem sempre, mas muitas vezes, tendências de chegar a qualquer forma de classicismo: Thomas Mann gosta de lembrar Goethe; Galsworthy, observando a forma tradicional do romance inglês, preferia Tolstoi a Dostoievski. É natural o desejo de restabelecer o equilíbrio perdido: fazer parar o tempo, cujo curso inexorável significa decadência. Mas o naturalismo, que sempre é, de qualquer maneira, materialista, impede-lhes encontrar o que Bergson ensinou a Proust: o sentido do tempo.

Eis o problema de Bennett[2758]. Antes de tudo é preciso prevenir contra a tentação de analisar a sua obra em conjunto: Bennett escreveu demais, às vezes para ganhar dinheiro, às vezes sacrificando ao seu esnobismo, admiração ingênua pelo "grande mundo". Dos seus numerosos romances, a maior parte não conta. Julgando-se a sua obra em conjunto, Bennett seria um romancista de rotina, incapaz de revelar qualquer ideia, ou significação na vida. Mas isso mesmo também acontece, se bem que em outro sentido, com as suas poucas obras de valor literário. São obras de um regionalista que descobriu a paisagem industrial de Staffordshire, dos "five towns" com as suas fábricas de cerâmica, casas sem alegria, cujo único conforto espiritual é fornecido pela religiosidade metodista. Bennett tem, no entanto, mais de Balzac do que de Zola. O realismo é moderado – Bennett admirava muito os prosadores ingleses do século XVIII – e a vasta documentação sociológica não leva a nenhuma conclusão, a nenhuma "ideia geral". Faz passar a ação do "roman-fleuve" *The Clayhanger Family* no século XVIII, cujo realismo humorístico imita com cepticismo inofensivo. Bennett é naturalista pela metade, e um romântico desiludido na outra metade. Assim, ele se desdobrou nas duas heroínas de sua obra-prima, *The Old Wives Tale*: Constance, que passa a vida sem acontecimentos na sua terra dos "five towns",

e sua irmã Sophia que vai para Paris para “viver” e volta com as mãos vazias – esta e aquela não viveram vida alguma. “What Life Is” chama-se o último capítulo, e a resposta seria: – nada; porque o tempo corre sem sentido.

Bennett fez escola; o resultado foi sempre o mesmo. Beresford[2759], escritor sério, tem as suas ideias morais à maneira inglesa ou, antes, tolstoiana; lembra um pouco a Howells. Mas a vida de Jacob Sthal não se presta para tirar conclusões em que o leitor possa acreditar. Maugham[2760] já foi mais corajoso: se esta vida não tem sentido moral nem sentido algum, então é preciso dizê-lo. Foi o que Maugham, depois de muitos anos de atividade literária meramente comercial, fez no seu romance *Of Human Bondage*: a vida de Philip Cary foi muito movimentada; mas não deu resultado nenhum. É uma das obras mais desoladas da literatura moderna, um magistral “estudo em solidão humana”. Maugham não acredita em ninguém e em nada: os homens são malfeitores (*A friend in Need*), as mulheres só pensam em dinheiro (*Giulia Lazzari*), a santidade é uma mentira (*Rain*), a própria vida não justifica nenhuma interpretação moral (*The Facts of Life*), e a literatura que pretende ser o reflexo de realidades superiores é mistificação (*The Poet*) ou burrice (*The Human Element*). Maugham é o pessimista mais sistemático da literatura do século XX. Só é estranho o fato de esse escritor ter obtido os maiores sucessos de livraria, da parte de um público que detesta a verdade, os assuntos desagradáveis e os desfechos trágicos. Maugham deve a imensa popularidade ao seu grande talento de narrador, ao humor tipicamente inglês e, antes de tudo, à capacidade de fazer o leitor acreditar no que conta. Quase sempre fala na primeira pessoa do singular: é franco como um amigo fidedigno e dá ao leitor a ilusão de conhecer, com ele, a vida e o mundo, o vasto mundo. Aquele grande romance e muitos contos de Maugham são literatura “popular” que resistirá ao tempo.

A perplexidade, em face da vida que Maugham sabe poupar-nos, é o assunto da escritora australiana que se escondeu sob o pseudônimo Henry Handel Richardson[2761], escritora tão forte que durante muito tempo passou mesmo por escritor masculino. Aborrecida com os romances coloniais que apresentam sempre a vida na Austrália como caminho de sucessos fáceis, resolveu dizer a verdade, descrevendo numa trilogia a queda do homem Richard Mahony. O resultado é impressionante mas nada animador. Conforme as leis do darwinismo, que inspiram o romance naturalista, o mais

forte sobreviverá; Richard Mahony sucumbe porque não é forte – mas esse "porque" leva agora à conclusão de que uma interpretação biológica da vida não dá sentido satisfatório. O esforço do neonaturalismo tende a substituir o "darwinismo às avessas por outra doutrina – Thomas Mann lembra-se de Wagner e Nietzsche; Roger Martin Du Gard, de Zola; Galsworthy, de Tolstoi, e a sombra de Ibsen está presente em toda a parte dessa crítica da burguesia. Evidentemente, esse "roman-fleuve" neonaturalista de 1910 não tem nada que ver com os experimentos novelísicos e psicológicos de Proust e Joyce; doutro lado, a expressão "de 1910" não é exata, porque o fenômeno da decadência burguesa sobreviveu à Primeira Guerra, ao ponto de só então chegar ao conhecimento do grande público, de modo que método e moda do "roman-fleuve" não coincidem cronologicamente. O gênero, produto de um processo social que continua, não depende mesmo da cronologia, pelo menos na nossa perspectiva de observadores da segunda metade do século XX. O maior "roman fleuve" neonaturalista, o de Roger Martin Du Gard, foi escrito entre as duas guerras, e o maior escritor burguês do século, Thomas Mann, chegou depois da Segunda Guerra a superar tudo o que até então escrevera.

Sobre a obra de Roger Martin Du Gard[2762] existe um estudo, evidentemente hostil e injusto de André Rousseaux, que não pode servir de base para a apreciação do romancista, mas constitui, no entanto, a melhor introdução no seu problema. O crítico censura asperamente a técnica naturalista de Roger Martin Du Gard, discípulo legítimo de Zola; conclui – e com razão – que o romancista continua fiel aos ideais científicos ou antes cientificistas do século XIX, mas sem capacidade de esquecer de todo a fé abandonada, procurando um sucedâneo na vaga angústia religiosa de Tolstoi. Em Roger Martin Du Gard, continua Rousseaux, surge a contradição íntima do século XIX entre a desvalorização científica e pessimista da alma humana e a valorização religiosa e otimista do progresso humano; no século XX da renascença religiosa e do pessimismo político, a obra de Roger Martin Du Gard seria um anacronismo. Se não fosse um homem tão retirado e antipublicitário que nem as honras internacionais do prêmio Nobel o puderam comover – e portanto incapaz de responder a críticas tão sérias como incompreensivas – Roger Martin Du Gard responderia: – "Não é minha obra que é anacrônica no século XX; anacrônico é o século XX."

Durante muito tempo, a gente costumava exclamar, em face de notícias sobre crueldades ou superstições incríveis: "– E isto em pleno século XX!", como se este devesse continuar com coerência lógica os progressos intelectuais e morais do século XIX. O próprio Martin Du Gard parece ter sacrificado a essa ilusão: seu primeiro romance chama-se *Devenir!*, com o ponto de exclamação depois do substantivo. Poucos anos antes, Martin Du Gard teria sido "dreyfusard" apaixonado, como o herói do seu romance *Jean Barois*. Convicções e atitude continuavam as mesmas, humanitárias e, portanto, antimilitaristas e anticlericais; mas a confiança já não podia ser a mesma em 1913. *Jean Barois* não é – como as aparências indicam – uma obra de propaganda. A narração dos acontcimentos fictícios é continuamente interrompida e largamente substituída pela documentação histórica da época do caso Dreyfus; e o verdadeiro conflito não é entre os partidos políticos e ideológicos, mas dentro da alma do próprio Jean Barois, muito consciente do "anacronismo" do acento religioso que ele deu às esperanças progressistas. A revolta contra a injustiça é a condição, mas não é o tema do romance; o tema é a angústia produzida pelo conflito íntimo entre convicções e atitudes. Martin Du Gard talvez seja o único homem que continua fiel aos ideais do século XIX e vive consciente na realidade do século XX para compreender o grande conflito da burguesia entre os ideais libertadores e as consequências sociais do liberalismo, sem lamentar sentimentalmente a nova situação, como fizeram outros romancistas da burguesia. O sentimento não é o seu lado forte; é menos poeta do que Thomas Mann; mas é mais intelectual do que Galsworthy e muito mais metódico. É do espírito, ainda que só indiretamente, da École Normale Supérieure, na qual vive a herança de Taine. É um historiador. E como historiador empreendeu escrever a história da burguesia francesa dos últimos decênios.

Os Thibault nunca serão tão amplamente divulgados como o *Jean-Christophe* de Romain Rolland; faltam à obra de Martin Du Gard a vaga esperança do idealista e a vaga atmosfera artística que agradam ao público. Em compensação, o seu panorama da França entre 1900 e 1914 é mais exato; devia ser assim para não faltar ao compromisso assumido. A técnica só podia ser a do naturalismo, porque é naturalista o pensamento básico do romancista. Martin Du Gard é mais objetivo do que Zola porque já não precisa de ideias mal digeridas de Claude Bernard; o historiador naturalista

resistiu até à tentação de fazer diletantismo psicanalítico. A sua psicologia novelística também é a tradicional; é behavorista, fazendo seus estudos baseados no comportamento. Martin Du Gard não se afasta, com isso, do seu outro modelo, Tolstoi. Mais seco do que este, dispõe no entanto do grande tom patético – a cena da morte do velho Thibault já é famosa, e "uma agonia bem descrita basta certamente", conforme Turgeniev, "para identificar um grande poeta". Para Martin Du Gard, as cenas de morte são de importância especial: significam o fim da individualidade e com ela o fim do "devenir". Não admitindo o tempo subjetivo de Bergson nem o tempo supra-individual da família, do Tolstoi de *Guerra e Paz*, Martin Du Gard saiu da história dos *Thibault* por assim dizer com as mãos vazias. Não adiantava nada enquadrar os últimos episódios novelísticos na história europeia de 1914; esta história não tem sentido racional, ou antes, é antirracional. 1940, ano da publicação do *Epilogue*, foi um desmentido mais forte do que *L'eté 14*. Roger Martin Du Gard superara o problema de escrever o grande romance do século XX; mas esse século anacrônico ainda não resolveu o problema de Roger Martin Du Gard e este só poderia escrever, depois de 1945, como escrevera antes de 1914; por isso abandonou, segundo sua confissão, o projeto do romance *Les souvenirs du colonel Maumort*; abandonou, enfim, a literatura.

Thomas Mann[2763] distingue-se de Roger Martin Du Gard pela atitude face à arte literária: embora filho da burguesia, como o francês, não pretende ser historiador e sim artista. Reflete-se nessa diferença de duas áreas de cultura: linguagem extremamente cultivada e economia atrasada, esse binômio existente na França exige, para o tratamento do problema burguês, abandono do esteticismo e uma atitude sociológica; no caso alemão dá-se o contrário – economia avançada e estilo de prosa tradicionalmente desleixada – e o escritor tem de colocar-se fora da sociedade para guardar a liberdade crítica. Por isso, Thomas Mann começou na boêmia de Munique – estreou na famosa revista humorística e antiburguesa *Simplicissimus*, e por isso Mann se sente artista antes de tudo, a ponto de adorar o "l'art pour l'art", pelo menos no estilo, cuidadosamente cultivado. Mas não esquece as suas origens. Ele mesmo já interpretou as suas preocupações estilísticas, flaubertianas, como sinal de honestidade, no sentido da honestidade comercial do burguês; e está preocupado com a decadência desta honestidade e da

compostura geral na burguesia alemã. É naturalista por formação e índole, como Martin Du Gard; a decadência burguesa parecia-lhe fenômeno biológico, perda de vitalidade. Eis o tema dos *Buddenbrooks*: o enfraquecimento vital, durante várias gerações, de uma família burguesa do Norte da Alemanha; Mann acredita, porém, em compensações psicológicas: o último Buddenbrook, frágil como um adolescente hölderliniano, não presta para a vida burguesa, mas tem talento artístico. Para Thomas Mann, filho de burgueses e artista nato, esta explicação tem valor autobiográfico e apologético; justifica a arte pela decadência dos não artistas, de modo que a decadência biológica do próprio artista é culpa dos antepassados e resgatada pela criação espiritual. Mann desenvolveu esse tema no belo conto melancólico "Tonio Kröger" e, sobtretudo, na novela magistral *Der Tod in Venedig* (*A Morte em Veneza*): o escritor mórbido Aschenbach tem algo de um autorretrato. Mann relaciona a arte com doença e morte; e a "suprema das artes", a música, parece-lhe hino permanente e dionisíaco à Morte. Ele próprio confessa a origem romântica dessa teoria; refere-se a Schopenhauer e Wagner; qualifica-se assim como escritor da decadência. Mas pretende combater o romanismo íntimo, disciplinando-o, castigando o estilo até os extremos da estilização. Invoca o exemplo de Goethe. O neonaturalismo está sempre ao lado do neoclassicismo.

Durante a guerra de 1914, Thomas Mann tomou atitude nacionalista, combatendo com certa violência seu irmão Heinrich, "democrata de tipo ocidental". Então, viu decadência moral só do outro lado do Reno, enquanto as culminâncias do romantismo genuinamente artístico lhe pareciam presentes só na civilização alemã, da qual as *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Meditações de um Apolítico*) dão um esboço idealizado. A realidade não podia deixar de desiludi-los: depois da catástrofe de 1918, a decadência moral da Alemanha foi interpretada como consequência da apostasia do ideal. Através do cepticismo do *Zauberberg* (*A Montanha Mágica*), reflexo das vacilações espirituais do após-guerra e panorama da decadência europeia generalizada, o antigo nacionalista alemão chegou a transformar-se em "bom europeu" no sentido de Nietzsche, desempenhando esse papel com a maior coragem, contra o nacionalismo da Alemanha rebarbarizada. Mas a tarefa artística, continuada com a assiduidade imperturbável de um erudito universitário alemão, levou-o para longe das preocupações políticas

do dia. O ciclo dos quatro romances de *Joseph* já não combate a decadência; foge dela para a juventude arcaica da humanidade. A pré-história está, por definição, fora da História; e isso permite – acredita Mann – a solidificação da obra de arte, a obra "monumental", clássica. Resta saber se o individualismo que constitui o fundo da obra, não é, dentro da história da religião, um fenômeno da decadência.

Thomas Mann, o mais universal dos escritores alemães modernos, encontrou público internacional muito agradecido e, por isso, muitos imitadores em vários países, especialmente na Escandinávia. Mas foi menos favorecido pela crítica literária. As restrições foram, durante muito tempo, principalmente de ordem política: antes de 1918, os liberais e os esquerdistas censuraram a "substância alemã", isto é, retrógrada, da sua arte; a relação, estabelecida pelo romancista, entre a arte e a decadência vital parecia glorificação romântica dessa decadência, a serviço das forças hostis ao progresso democrático. Depois de 1918, Mann foi atacado como traidor do nacionalismo alemão, como "vendido" ao seu público internacional, à "democracia ocidental". Ambas as restrições foram injustas e absurdas; apenas demonstraram que Mann, como o primeiro romancista alemão, tinha colocado o problema político, no sentido mais alto da palavra, no centro da sua obra. Mas *A Montanha Mágica* demonstrou que Mann não soube resolver o problema: o romancista parecia perplexo em face do mundo atual, debatendo-se em angústias espirituais sem reconhecer nem admitir o fundo transcendental da vida. Assim como Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, seus mestres, Mann só conhecia o sucedâneo, um "Ersatz" da religião: a música. Enfim, os críticos da vanguarda, por sua vez, censuraram o tradicionalismo de Mann, continuando a escrever, em 1940, romances no mesmo estilo goethiano-tolstoiano de antes das grandes guerras: num estilo em que apenas apreciavam a fina ironia.

Com mais de setenta anos de idade desmentiu Thomas Mann, de maneira inesperadamente vigorosa, todas essas críticas. No seu romance épico *Doktor Faustus*, a carreira artística do grande compositor Leverkuehn coincide com a história política da Alemanha durante os últimos decênios: os dois grandes temas, a política e a música, estão ligados através de uma nova técnica novelística na qual "tudo alude a tudo": tudo é realidade e tudo é símbolo; um fato real de significação simbólica, a tentação da Alemanha e

do artista pelo Demônio, dá à obra a dimensão metafísica e transcendental. O estilo é, outra vez, complexo à maneira do estilo da velhice de Goethe, mas iluminado por todas as luzes da ironia. Essa ironia revelou-se na última obra de Mann, nas *Confissões do Aventureiro Félix Kruell*, como expressão de um humorismo superior, capaz de superar até a tragédia.

Com essas duas últimas obras alcançara Thomas Mann uma altura para a qual nenhum dos contemporâneos foi capaz de acompanhá-lo. Mas essa afirmação, que é de ordem crítica, não nega à história literária o direito de apreciar devidamente as expressões menores de atitude semelhante, especialmente entre os escritores escandinavos.

A escritora dinamarquesa Marie Bregendahl (1867/1940) empregou os seus processos para tratar problemas de Pontoppidan, descrevendo nos sete volumes das *Billeder af Soedalsfolkenes Live* (1914/1924), as transformações religiosas e sociais da população rural da Jutlândia. Enfim, o sueco Siwertz[2764], cujos dois romances sobre a família dos *Selambs* gozam de fama escandinava, sai do terreno do naturalismo biológico para fazer crítica social: a ascensão econômica do Selambs causa a decadência moral da família. Siwertz, com efeito, não é naturalista. É ótimo narrador, representando um neorrealismo que o coloca perto de Galsworthy.

Um inglês, contemplando o êxito universal de Galsworthy[2765], sentiria mistura e orgulho e irritação; imediatamente depois da morte do romancista o crítico Desmond Mac Carthy disse, com efeito: “Seus méritos não eram pequenos; mas seu sucesso foi grande demais.” Glasworthy recebeu o prêmio Nobel, que fora negado a Hardy. Conquistou admirações que Roger Martin Du Gard mereceria. Com efeito, entre largas camadas de leitores estrangeiros é ou foi Galsworthy o romancista inglês “sans phrase”, a ponto de muitos estudarem a língua nas suas obras. Nada parece mais inglês, mais típico, do que o seu realismo sincero e moderado, a sua atitude moral, severa sem intolerância, a sua compostura reservada, quase aristocrática, de um burguês nobre. Parte dessas qualidades são qualidades artísticas; principalmente é Galsworthy notável na composição novelística, talvez o último grande representante da tradição vitoriana – mas os leitores comuns não se preocupam com problemas de composição. Admiram a estrutura hierárquica da sociedade inglesa, ainda que sentindo democraticamente; admiram a riqueza inglesa, ainda que o romancista e os leitores estejam de acordo,

condenando-a moralmente. Engolem Galsworthy como um dever; e, depois da leitura de seis volumes de história da família Forsyte, poucos têm a coragem de confessar que estão fatigados. Galsworthy não é profundo nem brilhante, e um crítico – um crítico inglês – chegou a negar-lhe a inteligência. Em todo caso, não trouxe contribuição nova para o romance inglês. Assim como Ibsen – uma das suas grandes admirações – Galsworthy costumava ler com grande atenção os jornais; escândalos na sociedade forneceram-lhe os enredos e o problema, o problema da decadência de uma burguesia que traiu o liberalismo para conquistar e conservar o predomínio econômico. A propriedade e as consequências morais da propriedade, eis o tema permanente de Galsworthy, assim como fora um dos temas principais de Dickens. E Galsworthy seria o Dickens do século XX, se não fosse pessimista. Os primeiros romances até aborreceram a crítica, que comparou o autor aos pessimistas russos; e Galsworthy aceitou a comparação. Como todos os neonaturalistas burgueses, não gostava muito de Dostoievski; mas admirava Turgeniev e Tolstoi. Em Turgeniev, admira a sua própria melancolia de artista, observando a violação da beleza pela realidade feia; Galsworthy é realmente artista, é mais poeta do que Martin Du Gard, maneja os seus símbolos (aprendeu em Ibsen a arte de simbolizar os problemas) com mais do que mero engenho. Mas D. H. Lawrence observou bem que Galsworthy era incapaz de criar personagens de carne e osso: são meros produtos, dir-se-ia objetos, do ambiente social; era mais naturalista, embora com reticências inglesas, do que realista. Tolstoi é, antes, seu modelo moral do que literário. O radicalismo ético do russo aparece, aliás, muito atenuado no inglês; mesmo assim bastaria para destruir a estrutura social da Inglaterra, e atitudes revolucionárias não convêm a um inglês, por mais subversivas que tenham sido as suas intenções iniciais. Com efeito, o "niilismo" que se censurou nos seus primeiros romances não chegou a ser mais do que desilusão de um inglês formado nas tradições vitorianas – Galsworthy já tinha trinta e quatro anos quando morreu a rainha cujos funerais descreveu admiravelmente no fim de *In Chancery* – e espectador da decadência dos ideais vitorianos. Com o tempo, a desilusão, sempre continuando, converteu-se em aversão contra os antivitorianos barulhentos – "não era isso o que eu quis" – e, nas continuações prolongadas da *Forsyte*

Saga, Galsworthy revelou, conforme a fina observação de Beach, secreta admiração pela burguesia cujo esplendor fora o da própria Inglaterra.

Do ponto de vista do intelectual – e isto quer dizer, do europeu do Continente – o mesmo problema dos Mann e Galsworthy foi tratado por Duhamel[2766], antigo poeta unanimista, humanista no sentido do "humano" e homem de compostura não menos reservada do que Galsworthy, mas munido das vantagens estilísticas da tradição francesa. Introduzindo elementos autobiográficos, enquadrando-os no panorama da história da Terceira República: assim nasceram os dez romances da *Chronique des Pasquier*, obra grande e sem aquela significação superior que podia justificar o esforço admirável.

Esse julgamento não acertaria bem no caso do *Jean-Christophe* de Romain Rolland, ao qual cabe, no conjunto europeu do "roman-fleuve" neonaturalista, um lugar de prioridade cronológica. Mas Rolland pertence, com efeito, a um outro ciclo: ao ciclo das tentativas de dar um novo conteúdo de valores ao "Tempo", ao ciclo das "Renascenças", típicas do princípio do século XX: o movimento dos *Cahiers de la Quinzaine* na França; o da revista *Voce* na Itália; o da "geração de 98" na Espanha – seria possível também lembrar o grupo da revista *Nyugat*, na Hungria, e comparar todos esses movimentos literários com outros de feição extraliterária, a "Fabian society" na Inglaterra, o oposicionismo da revista boêmia *Simplicissimus* e da "Associação Nacional-Social" do pastor socialista Naumann na Alemanha. Todos esses movimentos não têm a menor semelhança com os que giraram em torno das grandes revistas do simbolismo – *Mercure de France*, *Savoy*, *Pan*; já não se trata de "escolas estéticas", e sim de renovação nacional, social e espiritual. São os "acontecimentos decisivos" do começo do século que impõem essa mudança na "escolha das tradições", do campo poético para o campo das lutas sociais. Na França, é o caso Dreyfus.

A "*Affaire* Dreyfus"[2767] pertence indiretamente, pela sua repercussão colossal, à história literária. Um caso misterioso de espionagem no Estado-Maior do exército francês é resolvido pela degradação e condenação de um capitão, geralmente antipatizado como judeu, considerado como intruso no ambiente militar, meio aristocrático. O protesto de alguns jornalistas contra o evidente erro da justiça irrita a suscetibilidade dos altos oficiais que se apoiam no movimento nacionalista e no clero. No princípio, o exército só

pretende servir-se desses aliados para conservar a sua coesão como casta independente dentro da estrutura da República; logo, esses aliados pensam em servir-se do exército para destruir a própria Constituição republicana e restabelecer a Monarquia, talvez uma ditadura reacionária, um fascismo "avant la lettre". A crise da justiça transforma-se em crise do Estado. A reação anticlerical dos partidos republicanos leva a uma crise na Igreja, minada ao mesmo tempo pelo modernismo teológico, e leva à expulsão das ordens religiosas e à separação de Igreja e Estado. Para desafiar desta maneira o exército clerical e reacionário os republicanos precisam de apoio pelas massas, pelos socialistas. Mas o apoio dado pelo partido socialista a governos burgueses produz a secessão dos elementos radicais que obedecem à orientação sindicalista, meio anarquista, de Sorel. A ameaça de revolução social acalma o zelo dos anticlericais burgueses; é preciso chamar o exército para combater as greves políticas. Ao mesmo tempo, urge salvar a segurança exterior da República, ameaçada pela política imperialista da Alemanha, de modo que a doutrina nacionalista faz novos progressos entre os próprios republicanos, até o momento em que a tempestade de julho de 1914 produz, de repente, a "união sagrada" entre os inimigos. A história do caso Dreyfus identifica-se com a história política, social e religiosa da França entre 1894 e 1914.

A *affaire* cavou abismos entre Estado e Igreja, exército e parlamento, republicanos e nacionalistas, socialistas e burgueses, entre classes, províncias, cidades e famílias – a história anedótica sabe de cenas turbulentas entre pais, filhos e irmãos na ocasião da leitura dos jornais durante o café da manhã. Profunda era a cisão na literatura. Não havia neutros. Estavam pró-Dreyfus: Zola, o herói do libelo *J'accuse*; Mirbeau e Paul Adam, os naturalistas mais turbulentos; Marcel Prévost, o seminarista das "demi-vierges"; Anatole France, o esteticista transformado em promotor da verdadeira justiça; Ohnet, o romancista o qual o próprio France, como crítico, tinha posto para "fora da literatura"; Sardou, o dramaturgo antiibseniano, Hervieu, o Ibsen dos *boulevards*; e madame Séverine, a jornalista de escândalo mais temida em Paris. Estavam contra Dreyfus: madame Gyp, a *causeuse* mais espirituosa da imprensa parisiense, e o velho Hanri Rochefort, antigo republicano e herói de inúmeros escândalos políticos e jornalísticos; Déroulède, patrioteiro barulhento, o Béranger do nacionalismo, e Coppé,

parnasiano intimista e melancólico; Brunetière, professor do tradicionalismo literário, e Bourget, discípulo tradicionalista de Taine; a maioria dos críticos literários, Faguet, o autor do *Culte de l'incompétence*, Jules Lemaître, o impressionista elegante e incompreensivo, inimigo do simbolismo, Sarcey, pontífice da dramaturgia de Sardou; o marquês de Vogüé, que tinha revelado aos franceses os mistérios do romance russo, e Alphonse Daudet, em cuja família o antidreyfusismo se tornou hereditário; Barrès, enfim, e Maurras. Contudo, Albert Thibaudet observou que, apesar da participação de tantos escritores, o caso Dreyfus não foi escrito e sim vivido – "proccès Zola, captivité de Picquart, faux Henry, mort de Félix Faure, jornée d'Auteuil, journé de Longchamp, retour de Dreyfus, conseil de guerre de Rennes" – como se a literatura francesa não tivesse sido capaz de competir com a realidade. Estão aí, no entanto, os escritos de Barrès, a *Histoire contemporaine* de Anatole France, mais tarde o *Jean Barois* de Martin Du Gard; e há, afinal, o *Jean-Christhope*, de Romain Rolland. Thibaudet trata-o algo ligeiramente, mas não é o valor literário que está em questão. O fato é que Rolland aderiu ao partido "dreyfusard' e que esse partido venceu na política, mas não na literatura. "Dreyfusards" eram as melhores forças políticas da nação, mas não os melhores escritores. As obras decisivas de Zola e Anatole France pertencem ao tempo antes da *affaire*; e os outros combatentes quase não contam literariamente. Entre os antidreyfusards havia muita canalha e muita gente inferior, mas lá também estavam Barrès ou Maurras que dominarão, de 1900 em diante, o futuro literário da França. O partido ao qual Rolland aderiu venceu na realidade; literariamente, porém, Rolland estava entre os vencidos. A melhor demonstração disso é a evolução da revista na qual começou em 1904 a publicação do *Jean-Christophe*: os *Cahiers de la Quinzaine*. Fundara-a, em 1900, Charles Péguy[2768], filho do povo, republicano, laicista, socialista, "dreyfusard", entusiasta apaixonado da Liberdade, Igualdade e Fraternidade, assim como só um místico medieval podia adorar a Santíssima Trindade. Ora, este socialista tinha-se transformado, poucos anos depois, em nacionalista, místico da raça francesa, rezando, embora só às portas da Igreja. É preciso saber que Péguy (e alguns outros jovens socialistas) já se decidira em favor de Dreyfus antes de o partido socialista, dirigido por Jaurès, tomar a mesma atitude em favor do "milionário" e "judeu antipático"; antes de os socialistas reconhecerem

que se tratava de mais do que de uma briga entre dois grupos igualmente reacionários da burguesia, reconheceu Péguy na *affaire* a causa da consciência francesa, o grande Juízo que separará os justos e os injustos. Politicamente, a causa de Péguy venceu; mas venceu pela coalizão dos banqueiros, dos franco-maçons e dos secretários de sindicatos, como novo bando de politiqueiros substituindo um bando vencido. O Jaurès de 1895 estava com a razão, pensava Péguy, contra o Jaurès de 1903. Não foi Péguy quem mudou de partido; apenas, o seu misticismo se desviou, com a mesma paixão, as duas colunas da pátria ameaçada pelo estrangeiro. Parecia uma conversão à maneira de Pascal; e Péguy era uma natureza pascaliana. Mas essa inquietação religiosa já estava sempre no jovem conterrâneo de Joana d'Arc. Ainda quando partidário de Jaurès e Léon Blum, Péguy já era idealista; e idealista sempre ficou. Daí a grande influência de Péguy e dos *Cahiers de la Quinzaine* sobre a juventude francesa de então. Pertenceram ao grupo, além de Romain Rolland, os romancistas Jean e Jérôme Tharaud, o crítico Daniel Halévy, o crítico e poeta Andrès Saurès, os sindicalistas Lagardelle e Berth, o católico modernista Paul Desjardins, o escritor-operário Pierre Hamp, Georges Sorel, o chefe espiritual do sindicalismo, e Julien Benda, o futuro autor da *Trahison des clercs*, acompanharam o movimento com simpatia, apoiando-o. Já desde 1902, Péguy lutou contra o anticlericalismo faccioso do Ministério Combes; em 1905, na ocasião da crise de Marrocos, declarou-se nacionalista; por volta de 1908, já se julgava católico, mas sem voltar formalmente à Igreja. Poucos entre os seus amigos acompanharam-no em todos esses passos. Tornaram-se revolucionários ou reacionários de várias nuanças, continuando, porém, a participar do seu idealismo vago, impreciso.

Em 1914, Péguy – após ter realizado uma obra poética singular – alistou-se no exército; morreu poucas semanas depois na batalha do Marne. Nesses mesmos dias, o primeiro autor que os *Cahiers de la Quinzaine* editaram, Romain Rolland[2769], retirou-se para a Suíça, lançando o panfleto pacifista *Au dessus de la mélée*. Não podia deixar de agir assim. O idealismo de Rolland não era francês, como o de Péguy, e sim europeu; a aliança espiritual entre a inteligência francesa e a inteligência alemã, unindo-se na língua comum da música, fora o sonho da sua mocidade, e a guerra de 1914 deve ter-lhe parecido fratricídio. Tinha personificado aquele ideal no

músico alemão Johan Christian Krafft, herói do ciclo *Jean-Christophe*, ao qual um vasto panorama da França da época Dreyfus dá relevo histórico. O sucesso da obra foi muito grande, embora desigual quanto à distribuição geográfica: Rolland conquistou mais admiradores fora da França do que na sua pátria; e a crítica benevolente – da outra, que o insultou como "traidor", não vale a pena falar – explicou o fato pelas fraquezas estilísticas que teriam desaparecido nas traduções. É um ponto de importância secundária. *Jean-Christophe* ocupa lugar seguro na história literária: é o "missing link" entre o ciclo de Zola e o ciclo de Martin Du Gard. Menos seguro é o lugar da obra na escala dos valores literários. Rolland foi um homem sincero e corajoso, uma grande figura moral, mas isso não é critério literário. *Jean-Christophe* não é uma genuína obra de arte literária. É obra de um intelectual de muito entusiasmo e sem grande força criadora, manejando como pôde a técnica novelística de Zola. A crítica não encontra em *Jean-Christophe* objeto de discussões literárias ou ideológicas. O nome de Rolland pertence mais à história moral do que à história literária da França. O sucesso da sua obra é devido ao seu idealismo vago e patético, em que cabiam muitas esperanças dos leitores mais diferentes, sobretudo dos jovens e sobretudo das mulheres, captadas pelo sentimentalismo do romancista. Pelas mesmas qualidades recomendam-se as suas biografias, particularmente as de Beethoven e Michelangelo, nas quais não se fala quase das obras desses artistas e sim só dos seus sofrimentos humanos e esforços sobre-humanos, como se, sem aquelas obras, os sofrimentos e esforços de Beethoven e Michelangelo tivessem deixado lembranças na memória da humanidade; modelo infeliz das biografias romanceadas de tantos outros. É significativa a presença de Tolstoi e Gandhi entre os biografados por Rolland; atraiu-o o idealismo religioso e político no qual acreditava reconhecer o sucesso legítimo do jacobinismo libertador de 1793. A este último dedicara a sua primeira tentativa literária, o *Théâtre de la Révolution*. No fundo, Rolland ficou sempre um jacobino, decepcionado com o abuso das frases jacobinas pela Terceira República reacionária. A seu modo era um Péguy – o Péguy da esquerda.

O *pendant* alemão de Rolland foi Wassermann[2770]. À primeira vista não se parecem: Wassermann é muito mais romanesco, dado a enredos complicados, descritos em estilo patético. Mas Agathon, herói da *Geschichte der jungen Renate Fuchs* (*História da Jovem Renate Fuchs*), que através de

muitas tempestades sexuais pretende chegar a engendrar o Messias do futuro – ninguém sabe bem de que futuro – é como uma caricatura romanesca de Jean-Christophe. Mais tarde, com arte mais madura, Wassermann lhe dará um irmão mais digno, o músico Daniel Nothafft, herói do seu romance *Das Gaensemaennchen* (*O Homenzinho com os Gansos*), vítima do seu gênio e da incompreensão geral no ambiente magistralmente descrito da velha cidade de Nuremberg. Assim como Rolland, Wassermann pretende ser moralista. No romance, reconhece o meio moderno para falar à consciência da nação. Conforme esse conceito, denuncia em *Caspar Hauser*, mais uma bela reconstituição da Alemanha antiga, a "inércia do coração" e o "anarquismo moral". Wassermann sente a "sede de justiça", típica do judeu – a oposição íntima entre a sua raça judaica e o seu amor intenso à civilização alemã era a grande dor da sua vida. Como judeu, hostilizado na sua pátria, pressentiu Wassermann a crise política e moral da Alemanha; e depois da catástrofe de 1918 apareceu como moralista profético em *Christian Wahnschaffe*, misturando ideias de Tolstoi, Dostoievski, Tagore e Rolland – mais uma vez um enredo romanesco em estilo tumultuoso, pregando um idealismo vago, e o sucesso foi grande; Wassermann foi um dos poucos autores alemães modernos de renome universal. Tinha gênio inventivo como poucos outros. Purificou seu estilo. Lutou sinceramente pela forma; admirava muito o romance inglês do século XVIII, sem jamais alcançar esse modelo. Mas conseguiu, enfim, "desromantizar-se", aproximando-se da realidade: deu na sua obra capital, o *Fall Maurizius* (*O Caso Maurizius*) um panorama vivo da Alemanha da República de Weimar em torno de um novo caso Dreyfus: obra inspirada por um alto senso de justiça e dos motivos psicológicos. Wassermann morreu precisamente no momento em que a Alemanha o repudiou, desmentindo-lhe o moralismo.

Não faltavam tentativas de definir mais exatamente o idealismo de renovação ética do qual Rolland e Wassermann foram apóstolos. Van Eeden[2771], que se parece evidentemente com Rolland, chegou através do socialismo utópico ao catolicismo e a sua patrícia Henriette Rolland-Holst[2772] ao comunismo. A maioria, mesmo dos mais sérios, estava satisfeita com a religiosidade sem dogma e uma ideologia sem programa: convinha assim ao ecletismo da "época do equilíbrio". Um daqueles "sérios" é o norueguês Bojer[2773], homem pesado, nórdico, e escritor entre pesado demais e fácil

demais. Em *Den sidste Viking* (*O Último Viking*) e *Vor egen Stamme* (*Nossa Gente*), romances muito admirados na Noruega, descreveu a vida dura dos pescadores no Norte e as vicissitudes dos emigrantes noruegueses na América. No resto, não tem, na sua pátria, a consideração de um Hamsun ou Kinck. Recompensou-o, assim como os outros romancistas-moralistas da sua época, o sucesso internacional: sobretudo de *Den store Hunger* (*A Grande Fome*), história de um super-homem violento que encontra a elevação moral só na derrota – tema e moral lembram a Howells, o tolstoiano americano; "a grande fome" do título é a fome de verdade e justiça, num mundo de mentira e injustiça, mundo de então que parece na retrospectiva de hoje quase um idílio. Em Bojer tampouco corresponde à seriedade do sentimento a capacidade criadora.

À influência onipresente de Tolstoi associou-se a de um Tolstoi oriental, do hindu Tagore[2774], que por aqueles anos redigiu a tradução inglesa das suas poesias escritas em bengali; e essas poesias agradaram tão imensamente que o prêmio Nobel parecia reconhecimento conveniente. Hoje em dia, o entusiasmo pela poesia de Tagore já diminuiu muito. Continua-se a apreciar a melodia suave da prosa ritmada daquelas traduções, a delicadeza do sentimento – mas já não sentimos o encanto exótico. Tagore parece-nos um bom poeta inglês de 1913, e poucos votariam hoje em favor do seu prêmio Nobel. O sucesso de Tagore é, sobretudo, um problema histórico. Uma época de utilitarismo cinzento admirava o oriental fantástico, de barba imponente, sabedoria misteriosa e magia musical. O seu ensinamento moral apresentou aos europeus a dignidade de religiões arquivelhas e correspondia, no entanto, tão bem aos desejos ideais da gente mais "moderna" da Inglaterra; sua prosa ritmada parecia o cume de modernismo em poesia, a leitores e críticos que ainda ignoravam a poesia inédita, sepultada em velhos papéis, do jesuíta Gerard Manley Hopkins.

Tagore recebeu o prêmio Nobel em 1913. Reinava por aqueles anos, na Inglaterra, o rei Jorge V; e como o seu comportamento rigorosamente constitucional não permitiu atribuir-lhe qualquer atuação política, prestaram-lhe pelo menos a homenagem póstuma de batizar com o seu nome a poesia da época: "Georgian Poetry"[2775].

A Inglaterra estava poderosa; rica e saturada. Um rei do sol do grande império iluminava até os campos abandonados da ilha industrializada,

transfigurando-os em idílios bucólicos de uma poesia augusteia. Pensava-se um pouco em Tennyson e muito em Wordsworth; os excessos simbolistas e imoralistas dos anos de "eighteen-nineties" já estavam esquecidos. A "Georgian Poetry" era conservadora, tradicionalista, quase oficial – um dos "georgianos", Masefield, será, em 1930, nomeado "Poet Laureate". Contudo, julgavam-se modernos, e com certa razão. Deram graças a Deus – não importa se ao Deus da Igreja anglicana ou das associações teosóficas ou dos panteístas livres-pensadores – por conservar livre e feliz essa bela terra inglesa, em meio das tempestades, e estavam conscientes da natureza dessas tempestades: do perigo imperialista, das injustiças sociais, da decadência moral. Não lhes repugnava aludir a tudo isso em versos harmoniosos, porque acreditavam na força renovadora da Natureza; eram bucolistas, gostavam de certo primitivismo moderado e veneravam Tolstoi como apóstolo e como camponês. Admiravam Tagore, porque esse Tolstoi indiano sabia escrever belos versos e era, ademais, cidadão do Império britânico.

Tagore seria o maior dos poetas georgianos, se não fosse a prioridade já indiscutida do velho Robert Bridges[2776]: prejudicou-o, mais tarde, a publicação do grande poema filosófico *The Testament of Beauty*, de estilo keatsiano, em pleno modernismo revolucionário. Hoje já se julga com justiça maior o "Poet Laureate" de 1913, autor de um maior número de deliciosos *lieds* do que qualquer poeta inglês entre os elisabetanos e Yeats. Não foi um gênio. Os outros poetas georgianos tampouco foram gênios; mas cada um deles possuía algo de próprio que merece ser lembrado. O mais original foi W. H. Davies[2777], pobre operário que numa vida aventurosa de *tramp*, na América, perdeu num acidente uma perna, começando a escrever no hospital e asilo; a sua poesia foi descoberta, apreciada e divulgada por Shaw, mas tem pouco de proletário: é poesia da natureza, transformando a paisagem inglesa em idílio cantável. As realidades sociais aparecem mais palpáveis na poesia de W. W. Gibson[2778], através de símbolos que ele aprendeu a manejar nos "eighteen-nineties"; mas Gibson também prefere descrever, como Crabbe, ao qual já foi comparado, os aspectos rurais da questão social; justamente as suas poesias "industriais" não são as melhores. Dos fogos das chaminés das fábricas inglesas cai um reflexo intenso na famosa poesia *To Ironfounders and Others*, de Gordon Bottomley[2779], poeta

solitário, revoltado contra “unnatural vapours” e o orgulho insensato dos industrializadores –

“... your vision is
Machines for making more machines.”

É um poeta antiindustrial; convém-lhe a música anacrônica da poesia elisabetana, mas nisso ele é um mestre. Não menos do que o famoso Walter De la Mare[2780], chamado “o mais melodioso dos poetas ingleses”. O superlativo pode ser insulto a Campion ou a Shelley, mas a força de fascinação do verso de De la Mare é inegável; até o velho Hardy, que não se comoveu facilmente, estava encantado pela poesia *The Listeners*: pediu para ouvi-la quando sentiu começar a agonia. De la Mare sabia transformar homens velhos em crianças fascinadas –

“I would sing a brief song of the word’s little
children Magic hath stolen away.”

Grande parte da sua poesia dirige-se expressamente às crianças e De la Mare dispõe de todas as magias de fadas, bruxas, gigantes e anões do folclore para assustar e encantar os pequenos e os grandes ouvintes. Falta-lhe intelectualidade; mas não quer ser intelectual. A sua índole revela-se mais clara nos seus romances, que são, antes, grandes contos de fadas de um enlevo especial e irresistível, fora de toda realidade. De la Mare representa, entre os poetas georgianos, o caso mais explícito de evasão, ao lado do pobre tísico Flecker[2781] que encarnou em versos parnasianos, tennysonianos, os seus sonhos do Oriente.

O “poeta maior” da “Georgian Poetry” é John Masefield[2782]. Escreveu muita poesia lírica; estreou com as fortes *Salt-Water Ballads* como um Kipling marítimo. Mas, em primeira linha, é poeta narrativo. Em 1911, publicou *The Everlasting Mercy*, onde um sectário camponês conta, em

expressões rústicas e tanto mais comoventes, a sua conversão. Aí estavam realizados, em conjunto, todos os ideais da poesia georgiana: realismo sincero em versos tradicionais, forte sentimento social, idealismo religioso sem fé dogmática mas cheio de compreensão pela fé do pobre –

"... The corn that makes holy bread
By which the soul of man is fed,
The holy bread, the food unpriced,
Thy everlasting mercy, Christ."

Só poucos reconheceram no revolucionário o discípulo da tradição bucólica de Wordsworth e Tennyson. Em sonetos de feição parnasiana aproximou-se das expressões litúrgicas da Igreja anglicana; e em 1930 foi nomeado "Poet Laureate". Desde então, as suas poesias para festas cívicas, de insignificância perfeita, apagaram a última lembrança do "poeta maior" de 1911. Mas como "poeta menor" não merece desprezo.

A "Georgian Poetry" define-se, já pelo nome que recebeu, como fenômeno especificamente inglês. Mas isso não quer dizer que, na mesma época e em outras literaturas, situações semelhantes não tenham produzido poesia semelhante. O mais importante e mais permanente dos poetas "georgianos" é mesmo um norte-americano: Robert Frost[2783], o "clássico" da poesia americana do século XX. Nasceu no mais moderno dos Estados Unidos, na Califórnia; mas voltou, ainda criança, para a terra dos seus antepassados, New Hampshire; e do contraste entre o progresso industrial da Califórnia e a sossegada vida rural da Nova-Inglaterra nasceu a sua poesia, "georgiana" pela cronologia e pelo espírito. É o poeta da *countryside* americana, de uma paisagem pobre e sombria, habitada por gente puritana; mas ainda na melancolia do *Black Cottage* sabe descobrir que

"... Sunset blazed on the windows."

É um idilista. Conhece as tragédias da vida, apresentando-as em baladas, das quais "The Death of the Hired Man" é mais conhecida. Mas os seus "heróis" são *farmers*, gente modesta – Frost pretende ser o poeta do "ordinary man", sendo ele mesmo um "ordinary man", assim como lhe prescreveu a tradição democrática dos seus antepassados puritanos. Como este, Frost, é não conformista. Não chega a ser um "liberal" no sentido da política americana; confessou o seu receio de ser radical na mocidade, para não se tornar conservador na velhice. Mas é um liberal no sentido inglês, não se conformando com as injustiças do mundo moderno e com o esforço da tradição pseudorromântica de Longfellow para perifraseá-la poeticamente. Por isso, é poeta realista e classicista. O seu estilo, lacônico, denso, descolorido, evita a dicção "poética", o enfeite –

"We love the things we love for what they are..." –

esse classicismo em estilo coloquial é o de Wordsworth, grande modelo de todos os georgianos. Como Wordsworth, Frost prefere as expressões e a sintaxe da linguagem de todos os dias; sabe tirar dela saborosos efeitos humorísticos. É um *wit*, mas seu ideal é a sabedoria – "from delight to wisdom". Essa sabedoria inspirou a Frost algumas das mais memoráveis advertências morais que os americanos já ouviram da boca de um poeta: como o poema "Provide, Provide". Como Wordsworth, Frost gosta de moralizar – chama a isso "filosofia" – e o dogma da sua filosofia é primitivista, como em todos os georgianos: a permanência das coisas simples, da vida rural, através das mudanças artificiais da vida moderna. Contudo, não tem sentido resistir ao progresso, por mais desastrosas que sejam as consequências. "Let what will to be": "acceptance" da vida trágica é a filosofia de Frost, de um pessimismo viril que não exclui a esperança. Assim é Frost, o "ordinary man", e não se pode negar que ele é, entre os "ordinary man" dos Estados Unidos, um homem original:

"Two roads diverged in a wood, and I –

I took the one less traveled by,
And that has made all the difference."

E entre todos os poetas americanos contemporâneos Frost goza da melhor expectativa de tornar-se permanente; os conservadores sempre o adoravam; mais tarde, os críticos modernistas Ransom e Randall Jarrell o incluíram entre "os cinco maiores poetas do século XX". Já lhe chamam hoje, com um verso seu,

"The country's singing strength..."

O "poeta georgiano" da França foi Francis Jammes[2784]. Começou como simbolista-decadentista da família dos sentimentais, muito perto de Samain; mas, em vez de cantar infantas espanholas e os parques outonais de Versalhes, cantou Clara d'Ellébeuse e outras meninas melancólicas de internato, e o outono em paisagens mais modestas –

"Il va neiger dans quelques jours. Je me souviens
De l'an dernier. Je me souviens de mes tristesses...";

chamavam-lhe o "Lamartine do simbolismo". Como Lamartine, Jammes era poeta da província. Mas, em vez de passar-se da província para Paris, tomou o caminho inverso. O seu provincialismo foi protesto contra o intelectualismo requintado da vanguarda; e esse "road less traveled" levou-o para fora do simbolismo, a uma poesia sem a música sofisticada dos mestres de Paris, uma poesia simples, da simplicidade dos seus novos amigos, o pastor –

"Avec ton parapluie bleu et tes brebis sales,
Avec tes vêtements qui sentent le fromage…"
e o cão –
"Mon humble ami, mon chien fidèle…"

Jammes admirava sobretudo a ignorância desses seus modestos amigos – intitulou uma das suas rezas poéticas "Prière pour avouer son ignorance" – porque essa ignorância lhe parecia o caminho direto ao "paradis innocent et joyeux". Nada mais natural do que aderir, enfim, à fé dos seus novos amigos, ao catolicismo. E assim nasceu o poeta das *Georgiques chrétiennes*. É permitido exprimir dúvidas quanto à ortodoxia desse catolicismo. Na "Prière pour aler au paradis avec les ânes", Jammes chegou a dizer, naquele estilo coloquial que é seu e da poesia georgiana:

"Je suis Francis Jammes et je vais au Paradis
car il n'y a pas d'enfer au pays du Bon-Dieu..."

teoria dogmática muito pessoal, "simplificando" o catolicismo. Jammes, poeta moderno, tendo passado pelo decadentismo requintado do "fin du siècle", sentiu a sua nova religião como requinte da simplicidade. "Je m'embête...", exclamou com um grito de triunfo, definindo o primitivismo artificial da época, do qual ele mesmo era o poeta mais espontâneo.

Conforme as diferenças impostas pela "escolha da tradição", esse primitivismo podia aparecer em formas bem diferentes: até em forma requintada e meio mundana, como romantismo exaltado das forças elementares da natureza, Amor e Morte, na poesia da comtesse de Noailles[2785], aristocrata parisiense de origens orientais – na sua terra e na língua romena dos seus antepassados teria sido a última poetisa hugoniana, bastante forte e muito verbalista. Na Paris de 1910, a sua poesia pós-romântica tomou a feição que Jean de Gourmont definiu com agudeza: "Vraiment, la poèsie de Jammes est tout entière dans la poèsie de Mme. De Noailles... Sous une forme plus traditionnele. C'est la même sensibilité. Elle est d'ailleurs sincère, mais sans Jammes se serait-elle éveillée, aurait-elle su s'exprimer?" A "poète des jardins" transformou os bosques de Jammes em jardins para os passeios de pastores cujos trajes não "sentent le fromage" e sim "l'eau de Cologne". À nomeação de Masefield para "Poet Laureate" em 1930 correspondera, em 1924, a proclamação da comtesse de Noailles como "Princesse des Lettres" pela revista feminina *Ève*.

"Poeta georgiano" foi, em certa fase e certas poesias, o grande Antonio Machado[2786], autor dos *Campos de Castilla*. O Wordsworth dos "georgianos" italianos foi Pascoli – daí as *Poesie di tutti i giorni*, de Marino Moretti[2787]. "Georgiana" é a poesia inteira dos escandinavos, nessa época de industrialização de países que havia pouco foram realmente primitivos. Em Olav Bull[2788] ainda há muita melancolia romântica e simbolista; mas esse poeta, talvez o melhor de todos os poetas da Noruega, chegou enfim a um realismo classicista, bem da nova era. O dinamarquês Thöger Larsen[2789] não dominou por inteiro o romantismo – a paisagem da sua poesia tende a ampliar-se cosmicamente, mas é antes uma tempestade na alma de um intimista de inclinações místicas, tolstoianas. Intimistas são os suecos: Ullman[2790], que cantou as costas soalheiras da província de Halland; e sobretudo Oesterling[2791], o poeta bucólico da província mais mediterrânea da Suécia, Schonen, representando em versos delicados o jogo de cores entre o verde da terra e o azul do céu na fumaça fina que cobre essa paisagem no verão. Oesterling é o maior idilista das literaturas escandinavas modernas; justamente por isso a crítica inspirada por motivos políticos denunciou-o como "evasionista no meio do temporal"; mas os leitores suecos ficaram fiéis a esse último grande tradicionalista. Os dinamarqueses também descobriram o encanto idílico. Kai Hoffmann[2792] lembra, em pleno século XX, os pintores dinamarqueses de 1830, Koebke, Skovgaard, pintando os bosques e lagos quietos da ilha de Seeland; a prosa ritmada de *Blaanende Danmark*, celebrando as estações e lugares históricos da Dinamarca, revela influências de Tagore – hoje é difícil compreender que Kai Hoffmann foi considerado, por volta de 1910, como revolucionário em poesia. Enfim, o "Poet Laureate" entre os "georgianos" dinamarqueses é Roerdam[2793]; idílios como *Den gamle Praestegaard* e *Koebstad-Idyllen* lembram a Wordsworth, *Jens Hvas til Ulvborg* a poesia narrativa dos "Lakists"; a paisagem revela semelhança surpreendente com os "Midlands". Mas poetas regionalistas acreditam sempre na beleza singular da sua terra. A obra de Roerdam é o cântico da paisagem dinamarquesa; só é uma pena que esse patriotismo algo oficial tenha degenerado, no fim da vida desse poeta notável, em pangermanismo que foi repudiado pelos próprios patrícios de Roerdam.

Todos os poetas "georgianos" amam a sua terra; pretendem conservá-la fresca e inviolada por "machines and more machines". Masefield é grande patriota e até patriota oficial. O idilismo dos georgianos ingleses baseava-se, em boa parte, na fé da inviolabilidade da ilha, e em 1914 levantaram-se esses provincianos com fé e otimismo contra o inimigo continental.

"Whate'er was dear before is dearer now..."

cantou John Freeman[2794], acrescentando:

"Happy is England now as never yet!",

com uma ingenuidade que em face da realidade da guerra nos parece hoje leviana ou, pelo menos, irresponsável.

Rupert Brooke[2795] não sentia, provavelmente, de outra maneira. Dois anos antes da guerra, estudando em Berlim e sentindo saudades da sua terra, escrevera em meio do barulho do café da boêmia alemã os versos enamorados do "Old Vicarage, Grantchester", lembrando-se dos prados, ribeiros, moinhos da Inglaterra –

"Say, is there Beauty yet to find?
And Certainty? And Quiet kind?…
Stands the Church clock at ten to three?
And is there honey still for tea?"

Dois anos depois, o jovem *scholar* estava fardado, armado, sonhando com a morte pela pátria –

"If I should die, think only this of me:

That there's some corner of a foreign field
Tha is for ever England…"

E, um ano depois, estava enterrado na ilha grega de Skyros –

"In hearts at peace, under an English heaven."

O túmulo no Mediterrâneo não era mero acaso. Brooke foi um jovem *scholar*, justificando as maiores esperanças, autor duma brilhante tese sobre John Webster, conhecedor da antiga poesia inglesa e da antiga poesia grega. Morreu com vinte e oito anos de idade, sobrevivendo como clássico da poesia patriótica. Só a crítica "modernista" depois de 1930, censurando-lhe o otimismo fácil e a melancolia romântica, descobriu na sua poesia um mosaico de reminiscências de poetas ingleses e gregos. O último dos georgianos fora um talentoso poeta humanista de segunda mão; base pouco segura para uma Inglaterra "for ever". À pergunta georgiana –

"Say, is there Beauty yet to find?
And Certainty? And Quiet kind?" –

as gerações novas tinham que responder: "– Não". Fora uma pergunta retórica, desmentida pela realidade.

Antes de 1914, quem tinha o direito de censurar a frouxidão ideológica da poesia georgiana? A "Inteligência" radical ou socialista não o teria feito: Shaw fora o propagandista de W. H. Davies. Os radicais não eram entendidos em poesia; no íntimo, pensavam que neste mundo moderno da prosa o papel da poesia já acabara. Resta a oposição virtual daquela herança espiritual dos ingleses que é o liberalismo: não no sentido de programa político, econômico e religioso, mas de mentalidade permanente, desaparecendo às vezes do teatro da vida pública, mas só na aparência e mesmo então mantido por indivíduos isolados; intermitência e isolamento que não

têm importância, tratando-se de uma doutrina individualista. Um isolado assim, dentro do círculo isolado dos intelectuais sofisticados de Bloomsbury, é o romancista E. M. Forster[2796], figura da época georgiana, contemporâneo das reformas democráticas e sociais dos ministérios liberais Campbell-Bannerman e Asquith, participando portanto dos ideais georgianos mas não do idealismo impreciso da sua poesia. Dos cinco romances de Forster, quatro foram escritos antes da guerra de 1914. A sua técnica novelística ainda é mais tradicional do que a de Galsworthy, aproximando-se da narração calma e ligeiramente irônica dos romancistas ingleses do século XVIII; lembra a arte deliciosa de Jane Austen. Mas não é só observador irônico da *middle-class*. Conseguiu transformar integralmente em ação e símbolos as suas convicções morais, que são mais ou menos as de Ibsen, embora atenuadas pela ironia. *Howard's End* é o grande panorama da classe média inglesa de 1910, com o seu diletantismo de reformas sociais, religiosas e sexuais e com inibições puritanas. É um panorama completo: não histórico nem social, mas humano. No fim do romance, escrito em 1910, abre-se a perspectiva apocalíptica de um fim da prosperidade inglesa e da civilização europeia; a lição da obra é a superioridade do "coração indestrutível". Mas essa lição não é proclamada: é o sentido de um grande romance. A base da sabedoria céptica de Forster é uma sólida cultura clássica, imunizada contra "modernismos" falsos – Forster é *scholar* de Cambridge, e ao ambiente da velha Universidade dedicou o romance *The Longest Journey*. Muito diferente, aliás, do classicismo ingênuo e imitativo de Brooke, o de Forster é antes o humanismo moderno de um inglês invariavelmente liberal, inglês até os ossos, mas sem "patriotismo" comovido. É, afinal, inglês mais na expressão reservada do que no pensamento, largamente aberto. É progressista sem fé cega na ciência, acredita na necessidade da religião sem aceitar o cristianismo, é um inglês sem insularidade, um europeu perfeito. Aprova e apoia as reformas sociais, mas não é capaz de apaixonar-se pela luta de classes, porque liga mais do que a qualquer outra coisa às relações pessoais entre os homens – credo que o autentica como romancista. Esse céptico acha possíveis as relações de amor e amizade através das diferenças de classe e, do mesmo modo, através das diferenças de raça – problema que o interessa particularmente, como cidadão do Império britânico. A este problema dedicou o seu romance mais conhecido, *A Passage to India*. O tema é

a incompreensão invencível entre as raças, levando à tragédia: Forster não é racionalista dogmático, reconhece e admite o mistério na vida humana e, com isso, a tragédia. Mas é decididamente contra a exploração do mistério pelas teorias teosóficas de qualquer espécie, mesmo de espécie poética. Forster defende-se contra os tagorianos que, sob o pretexto de exaltar a sabedoria indiana, desprezam o bom senso europeu e inglês. É contra toda a espécie de exaltação histérica – esta é que em *A Passage to India* produz o conflito trágico – e contra o primitivismo barato.

Mas só foi reconhecido assim muito mais tarde, depois de 1920. A reação natural, quase inevitável, contra o estado de saturação econômica e vitalidade enfraquecida das classes médias cultas da Inglaterra de 1910 era o bucolismo. Um liberalismo humanista como o de Forster parecia "vieux jeu" – mas teria sido coisa nova, esperança, em outros países, menos saturados, que ainda podiam acreditar nos ideais europeus porque precisavam de europeização. Movimentos assim foram o da revista *Voce*, na Itália, o da revista *Nyugat*, na Hungria. O mais importante desses movimentos de "bons europeus" é o da "geração de 1898" na Espanha[2797], depois da perda das últimas colônias ultramarinas, na guerra infeliz contra os Estados Unidos. O sonho imperial, heroico e católico, de Carlos V e da Contrarreforma, acabara para sempre. Então, foi preciso "fechar com três chaves o túmulo do Cid", conforme a expressão de Joaquín Costa. "Escolas e refeitórios, em vez dos quartéis e conventos!"; mas essa vontade de reforma integral quebrou-se pela resistência da monarquia restaurada, apoiada na aristocracia decadente e no clero intolerante, enquanto a burguesia espanhola se dava por satisfeita com lucros compensadores e um parlamentarismo de fachada. À hipocrisia política da época da Restauração correspondia a mediocridade da sua literatura: a "poesia" prosaica e o realismo mais cínico do que céptico de Campoamor, a eloquência teatral de Echegaray, o mundanismo elegante de Valera como que complementam a política insincera do conservador Cánovas del Castillo, o republicanismo eloquente de Castelar, o falso brilho da Coroa empobrecida. Contra essa "literatura de Restauração" revoltou-se a geração de 1898, animada pelo conhecimento das literaturas europeias além dos Pirineus, dos movimentos de renovação, do naturalismo e do simbolismo. Logo se verifica certa discrepância entre o racionalismo e o utilitarismo do movimento político da geração e, por outro

lado, os motivos principalmente estéticos do movimento literário. Azorín[2798], o grande crítico literário da geração, pertencera na mocidade ao anarcorrepublicanismo, resíduo da primeira República espanhola; mais tarde não se deu bem com o republicanismo moderno, tendo preferido admirar o autoritário violento La Cierva. Mas, na literatura, a sua atuação teve efeitos revolucionários: acabou da maneira mais eficiente com Campoamor e Echegaray, colocando-os "fora da literatura"; restabeleceu a honra de Alas[2799], apreciando como precursor espanhol do naturalismo aquele que os leitores da época da Restauração só apreciaram como "Clarín", cronista engraçado. Da famosa romaria, em 1899, dos jovens literatos ao túmulo de Larra, precursor da "crítica da consciência nacional", até a fundação da revista *España* em 1915, órgão aliadófilo contra a política de neutralidade do governo germanófilo e reacionário, sempre foi Azorín o crítico da vanguarda. Mas não se pode negar que o seu horizonte literário era algo estreito: dos clássicos espanhóis, que ele ensinou a ler com gosto diferente, o seu horizonte estendia-se, além dos Pirineus até Paris, a Paris dos decadentistas e simbolistas, com algumas excursões para a Inglaterra de Meredith e dos pré-rafaelitas, a Itália de D'Annunzio e a Alemanha de Nietzsche. Azorín foi mais cosmopolita afrancesado do que "bom europeu". Mas isso não era bastante.

A perda das últimas colônias parecia limitar a Espanha ao papel de um pequeno país à margem da Europa. Em vez disso, transformou-se em país de mineração e grande indústria. Havia modernização surpreendente. Em Madri, surgiram os primeiros arranha-céus. As relações com as repúblicas hispano-americanas restabeleceram-se em bases econômicas e culturais, e daí veio a revolução poética do "modernismo"[2800]. O maior poeta espanhol de 1900 era o nicaraguano Rubén Darío[2801]. O modernismo na Espanha foi uma obra de europeização; através da nova poesia hispano-americana entraram influências francesas, do parnasianismo, do simbolismo. Mas o modernismo espanhol revelou já em Villaespesa uma capacidade espantosa de se tornar superficial e até frívolo; antimodernista será todo o esforço de purificação poética de Juan Ramón Jiménez. No estilo do modernismo, um "costumbrista" de *boulevard* madrilenho como Benavente pode criar uma comédia engraçada, ao gosto dos conservadores, no espírito da Restauração; e só muito mais tarde conseguirá Pérez de Ayala desmascará-lo.

Evidentemente, era preciso um “modernismo” mais “moderno” do que o modernismo.

Os fundamentos de um modernismo europeu na Espanha foram lançados por Giner de los Ríos[2802]: discípulo, indiretamente, do filósofo alemão Krause, jurista e sociólogo de ideias originais, contudo não escreveu nada de definitivo. “Don Francisco”, como lhe chamavam com respeito profundo, era da estirpe dos grandes educadores, como Sócrates, que não deixam nada de escrito, mas não morrem sem ter modificado o espírito de uma geração. Era um homem seco e algo utilitário, como um puritano inglês, mas de um amor autenticamente evangélico ao próximo. Em 1876, fundou em Madri a Instituición Libre de Enseñanza, sistema completo de educação para as classes médias, da escola primária até os cursos universitários, em moldes bem diferentes da escola oficial, clerical e atrasada; os melhores alunos receberam bolsas para continuar os estudos no estrangeiro. E daí veio para a Espanha um rio de influências europeias.

Azorín, num artigo retrospectivo[2803], enumerou essas influências; mas logo acrescenta que variavam conforme a individualidade dos influenciados: “Sobre Valle-Inclán: D’Annunzio, Barbey d’Aurévilly; sobre Unamuno: Ibsen, Tolstoi, Amiel; sobre Benavente: Shakespeare, Musset, os dramaturgos modernos franceses; sobre Baroja: Dickens, Poe, Balzac, Gautier; sobre Maeztu: Nietzsche, Spencer; sobre Rubén Darío: Verlaine, Banville, Victor Hugo”; e destaca a influência generalizada de Nietzsche, Verlaine e Gautier. A consideração especial a estes três estrangeiros, e a inclusão de Benavente e Darío na “generación de 1898” revelam que Azorín pensa de maneira esteticista. Não lhe ocorreu mencionar em primeiro lugar Joaquín Costa[2804] que apesar de mais velho foi o chefe político dos de 98; o homem que transformou em ação política a ação pedagógica de Don Francisco. “Cerremos con tres llaves el sepulcro del Cid. Y acudamos a las necesidades del día.” Necessidade do dia era a *Reconstitución y europeización de España*, título do seu escrito programático de 1900. A geração de 1898 adotou, em geral, esse programa; mas não se pode dizer que o tivesse realizado. A europeização, mesmo fora do domínio literário-estético, tomou vulto só em 1915, quando Ortega y Gasset e os seus amigos, com a colaboração dos companheiros já idosos de 98, fundaram a revista *España*. Então, Pérez de Ayala[2805], discípulo do liberal Pérez Galdós, homem de formação

inglesa, poeta reflexivo da *Paz del sendero* e do *Sendero innumerable* – decididamente fora dos moldes modernistas – já tinha dado a sua crítica implacável do ambiente boêmio de 98, no romance *Troteras y danzaderas*; nas críticas teatrais das *Máscaras* destruirá a Benavente; a sua obra inteira será crítica aguda da Espanha, autocrítica de um espanhol europeizado. Da revista *España* descenderá diretamente a *Revista de Ocidente*, fundada em 1923 pelo mesmo Ortega y Gasset[2806], porta de entrada das influências de Max Weber e Rudolf Otto, Husserl e Scheler, Vossler e Huizinga, Spranger e dos neokantianos de Marburg – quer dizer: a elite da República de Weimar patrocinará, através do círculo de Ortega y Gasset, a segunda República espanhola. Mas esta está separada, pelo espaço de tempo de uma geração inteira, da geração de 1898. Os homens de 98 não foram capazes de tanto. Impediu-lhes a ação o pessimismo profundo, explicável imediatamente depois da catástrofe nacional de 1898; na poesia, a influência dos decadentistas franceses só forneceu novas formas de expressão a esse pessimismo. Assim se apresenta o pessimismo melancólico de Azorín, em que a decadência da Espanha era menos uma preocupação social do que uma "idée fixe" poética. Assim se apresenta a poesia pessimista de Antonio Machado[2807], o maior poeta ou, antes, "o" poeta, "sans phrase", da geração de 98, por isso, o futuro da poesia espanhola não pertencerá a ele, e sim a Juan Ramón Jiménez. Contudo, Antonio Machado representa o caso do equilíbrio mais feliz entre influências estrangeiras e resistência do espírito espanhol. Com tanta ou maior felicidade esse equilíbrio só aparecerá em certos modernistas de mentalidade plástica, sobretudo quando formados na atmosfera quente do Sul da Espanha.

Eis o caso e a felicidade da arte de Miró[2808]. Era homem e poeta – poeta em prosa – da "Levante" espanhola, em particular da região de Orihuela. O progresso estilístico enorme que o modernismo realizou, revela-se bem, comparando-se romances regionalistas de Miró, como *Nuestro Padre San Daniel*, com o regionalismo pós-romântico de Pedro Alarcón, Valera, Palacio Valdés. "En mi ciudad, desde que nacemos, se nos llenan los ojos de azul de las aguas." Nas entrelinhas da prosa finíssima de Miró aparecem, como vistos por uma névoa ligeira, os palmeirais da Levante, e essa névoa bem pode ser o "azul de las aguas en los ojos", um sentimentalismo delicado que lembrou a um crítico as origens semíticas daquelas populações. No

mesmo espírito – longe do neocatolicismo de Jammes, mas com primitivismo parecido – reconstituiu Miró, nas *Figuras de la Pasión del Señor*, a tragédia do Evangelho, transformando-a em procissão popular de esculturas; já foram comparadas, muito impropriamente, às esculturas naturalistas de madeira das igrejas espanholas, enquanto lembram a outros antes o Rococó popular do século XVIII. Miró foi um esteta puro; um grande artista.

Quanto mais forte a preocupação pelos destinos da Espanha, mais forte se revelou a resistência do espírito espanhol contra uma europeização integral. Surge o desejo de reconhecer melhor o caráter permanente da Espanha, atrás dos trajes históricos de que as tradições, a legítima e as falsas, a vestiram; para não criar uma Espanha autêntica, cuja razão de ser reside na contribuição original que deu e tem de dar à civilização europeia. Neste sentido chamara Ganivet[2809], o precursor malogrado do movimento de 98, a atenção para as figuras do Cid e do Don Quixote, que representam o "mito" da Espanha. Quem reconheceu nessas figuras a inquietação pascaliana, substituindo o decadentismo pessimista pela angústia existencialista, foi o sucessor legítimo de Ganivet: Unamuno[2810]. O seu pensamento nasceu no seio do grande pessimismo europeu, byroniano e schopenhaueriano. A esse mundo também pertenceria, pela forma tradicional, a sua poesia pré-simbolista, se Unamuno não tivesse sido o filho autêntico da Espanha de santa Teresa, e, mais particularmente, da terra vasca do seu antagonista eterno Inácio de Loyola. A análise da sua poesia já revelou a ligação desse pessimismo religioso com o mal temporal da Espanha que

"... cayó en Salamanca dorada
Y en Ávila, hoy, fúnebre corte."

A expressão mais aguda desse pessimismo social de 98 é o símbolo do romance *Amor y Pedagogía*: o personagem, levado a malogro e suicídio porque o quiseram educar para ser gênio. É uma amostra de espírito cervantino – e toda a imensa obra jornalística e polêmica de Unamuno, desse professor de grego e disputador noturno interminável, constitui uma batalha de Don Quixote contra os moinhos de vento da decadência espanhola.

Unamuno não foi cervantino; nunca chegou a identificar-se com Cervantes, mas sim com Don Quixote; um Don Quixote de 98. No Don Quixote de Ganivet, Unamuno reconhecera-se a si mesmo. Observaram-se no Don Quixote de Unamuno traços do redentor, do próprio Cristo, atrás do qual o espanhol desesperado correu, gritando pela imortalidade da sua pobre carne e impedido pelo peso dessa carne de Sancho Pansa, materialista incorrigível e humorista indócil que habitava também a alma desse complexo professor de grego. Sua *Vida de Don Quijote y Sancho* é comentário fiel e engenhoso da obra cervantina; é, ao mesmo tempo, a mais curiosa autobiografia da literatura universal, um gênero inteiramente novo; assim como pertencem a um novo gênero, da *nivola* (em vez de *novela*) os romances de Unamuno, esqueléticos, sem ambiente real, mas realíssimos pela penetração profunda na alma dos personagens; que são, outra vez, autorretratos do *nivolista*. Toda a obra poética, dramática, novelística, ensaística, filosófica de Unamuno, relato das suas permanentes "agonias", é uma imensa confissão: *Confessiones* de um novo Agostinho; e ao velho Padre da Igreja africana Unamuno se sentia próximo porque esse espanhol preferiu ser "africano de primeira classe" a ser "europeu de segunda". Mas teria sido um Agostinho menos ortodoxo. "El apetito de inmortalidade" de Unamuno é concreto e material, apesar de um espiritualismo que sempre o atraiu para a Igreja; e a Igreja da Espanha nunca se cansou de dar a essa "alma naturaliter catolica" o apelido de "heresiarca". É claro que o pensador, após ter passado por todos os caminhos da história da filosofia e da civilização modernas, não era capaz de voltar à fé da sua infância; como espanhol e vasco, no entanto, podia ser violentamente anticatólico, mas nunca acatólico. Deste modo, foi possível aderir ao anticlericalismo, anticatólico mas tampouco acatólico, dos homens de 98, responsabilizando os jesuítas pela decadência da Espanha e da Igreja. Na verdade, Unamuno estava muito perto do seu patrício Inácio de Loyola, santo Don Quixote do catolicismo. Apenas não sabia manejar bem os *Exercitia spiritualia* –

"... creo, confío em Ti, Señor; ayuda mi desconfianza." –

e refugiou-se para religiosidades cada vez menos "mecanizadas" e mais vagas, que identificou com a mística de santa Teresa. Os críticos europeus deram à religiosidade unamuniana todos os nomes possíveis. As mais das vezes, citaram Pascal e Kierkegaard, porque o próprio Unamuno os citara. Outra vez, lendo uma definição como esta – "El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre e muere, sobre todo muere, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere... este hombre concreto" – então pensava em existencialismo. A existência pirandelliana, meio real e meio irreal do personagem Augusto Pérez no romance *Niebla*, a obra-prima novelística de Unamuno, sugere outra interpretação: o espanhol, contemporâneo de William James e Bergson, seria um "utilitarista metafísico", como se exprimiu Madariaga, um pragmatista místico; criando seus personagens e seu mundo para acreditar na realidade deles. É uma atitude bem espanhola. Unamuno nunca deixou de ser espanhol. Em todas as lutas políticas e religiosas do povo espanhol, anárquico e místico, "el hombre concreto" Unamuno, condenado à imortalidade, está presente, continuando a guerra nas nuvens como os fantasmas dos guerreiros mortos na batalha. Mas essa permanência espanhola já não tem nada que ver, evidentemente, com a renovação liberal da Espanha depois de 1898; por sua muita "hispanidad" Unamuno chegou a ser supraespanhol, não menos mais do que europeu: humano.

Em todo caso, aí já não há nada de "equilíbrio europeu". Para esse desequilíbrio, que Unamuno só sabia exprimir bem em prosa – a sua poesia pertence a outro ciclo – forneceu enfim o modernismo novas armas de expressão. A aliança entre anarquismo e modernismo encarna-se na pessoa – quase se diria, personagem – de Don Ramón María del Valle-Inclán[2811]. Rubén Darío dedicou ao amigo uma poesia na qual o último verso de cada estrofe é o nome pomposo e sonoro do poeta, formando hendecassílabo perfeito. *Nomen*, *omen*. Imitando o exemplo de Barbey d'Aurévilly, Valle-Inclán encarnou-se no personagem fantástico do marquês de Bradomín, aristocrata decadente, católico e devasso, guerreiro e poeta, herói dos quatro romances *Sonata de otoño*, *Sonata de estío*, *Sonata de primavera*, *Sonata de invierno*, cujos títulos cheiram a D'Annunzio. Não menos estranhas são as suas farsas, "comédias bárbaras" e "Esperpentos". Então, Valle-Inclán era um verbalista engenhoso, dono de mil artifícios de estilo poético, revoltando e divertindo a cidade de Madri inteira pelas irreverências da sua

vida e fala boêmias. Dez anos mais tarde, Valle-Inclán, não menos irreverente apesar das barbas enormes, é um satírico trágico, enchendo o volume *La pipa de Kit* com rimas acrobáticas de sentidos surpreendentes. Agora, aqueles artifícios linguísticos já lhe servem para criar um tipo de estilo inteiramente novo de romance do qual o primeiro exemplo magistral é *Tirano Banderas*, a estranhíssima história de um caudilho sul-americano. Valle-Inclán não parece ter possuído genuína força criadora, senão no estilo, em verso e em prosa, enriquecendo de novas modalidades a velha língua castelhana. Como figura humana é Valle-Inclán uma criatura tão permanente como Don Juan ou Don Quixote, as criações semimísticas da literatura espanhola. Numerosas e diferentes influências estrangeiras passaram por ele, modificando-lhe a modulação da voz, mas não a sua alma de místico irreverente e anarquista poético. Em Valle-Inclán manifesta-se, depois do divórcio entre modernismo e movimento de 1898, a possibilidade de nova aliança entre eles, ao preço da eliminação dos últimos elementos racionais da revolta. A mistura inicial entre naturalismo e simbolismo, característica do "equilíbrio europeu", dissolveu-se. Da literatura – não da política – dos de 98 nasceu um anarquismo capaz de tudo, em revolução e em reação, um anarquismo estético.

A conclusão política, tirou-a Ramiro de Maeztu[2812], cuja obra, de influência incalculável sobre a geração de 1898, está menos em seus poucos livros do que no imenso esforço periodístico, espalhado em jornais e revistas. Fora anarquista desde o início, mas anarquista europeizado, nietzschiano. Foi um dos maiores "europeizadores" da Espanha, e a sua "re-hispanização" ulterior só devia dar um acento especificamente espanhol àquele anarquismo, que se tornou, já em *La crisis del humanismo*, base de uma doutrina autoritária.O anarquista literário acabou como ideólogo da *hispanidad*, do fascismo espanhol; o seu fuzilamento, em 1936, foi como o suicídio do movimento de 1898, do qual o irracionalista Maeztu fora um dos chefes.

Maeztu foi, afinal, só um grande jornalista. O criador entre os partidários desse anarquismo é Pio Baroja[2813], o vasco sombrio, médico de aldeia, depois dono de uma padaria em Madri, boêmio vagabundo, autor inesgotável de várias dezenas de romances – mas não é possível apresentar melhor a Pio Baroja do que a apresentação feita por ele mesmo no prefácio de

um volume de trechos seletos seus que publicou em 1918 a Casa Editorial Calleja, em Madri. Em tal prefácio, declara a sua preferência filosófica por Schopenhauer e Nietzsche, as suas preferências literárias por Dickens, Balzac, Stendhal e Dostoievski; declara que o interesse principal do romance reside no enredo, na ação; e confessa indiferença quanto ao estilo, que importa menos do que a lógica. Apesar disso, parece Baroja – místico e anarquista, revolucionário e autoritário, anticlerical e antissemita, vagabundo e erótico – o mais ilógico, o mais incoerente dos escritores. Antes de tudo, a combinação do pessimista Schopenhauer com o dionisíaco Nietzsche parece absurdo – mas é tão típica da geração de 1898 como o fatalismo desesperado e despreocupado de Baroja: "Nada vale la pena de preocuparse. El destino manda." Parece confissão de um naturalista; mas Baroja indica como os seus modelos os maiores nomes do realismo europeu; e, mais uma vez, a lógica está ao seu lado. Apesar da grosseria das suas descrições eróticas e da vida proletária é Baroja um realista: seco, sem teorias e, deliberadamente, sem moral nem "ideias gerais", sobretudo nos seus romances da vida vasca, *La casa de Aizgorri* e *El Mayorazgo de Labraz*, que alguns consideram as suas obras-primas, o realismo europeu ajudou-o a descobrir o realismo genuinamente espanhol, o do romance picaresco; dos autores picarescos, Baroja tem a misantropia moralista dentro do imoralismo aparente ("El hombre me parece la cosa más repugnante de este planeta"), o saber enciclopédico e confuso de um autodidata plebeu (*El arbol de la Ciencia*), a revolta contra a ordem social (e a revolta contra a ordem literária, na ação confusa das suas obras), o protesto indignado contra o sofrimento humano; Baroja é o maior dos autores picarescos espanhóis. Ele mesmo considera o romance picaresco *Zalacaín el aventurero* como a sua obra-prima. Mas é difícil escolher entre os numerosos romances de Baroja, cujo conjunto constitui uma impressionante "Comédia Humana" da Espanha moderna. A crítica do futuro preferirá, talvez, os romances dos *bas-fonds* de Madri, dos proletários anarquistas: *La Busca*, *Mala Hierba*, *Aurora Roja*. Além da perfeição das descrições de ambientes pitorescos e nojentos, são esses romances significativos pela interpretação daquele anarquismo que é a alma da obra de Baroja: energia sem diretriz, ação sem resultado, caminho sem fim. Mas esse aparente absurdo também é lógico: é a única maneira pela qual Baroja pode manter o seu individualismo

extremado. A obra máxima desse individualismo é o ciclo *Memorias de un hombre de acción*, a biografia romanceada de Eugenio de Aviraneta, antepassado de Baroja, grande conspirador e revolucionário na primeira metade do século XIX; *pendant* dos *Episodios nacionales de Pérez Galdós*, história antipatética, antirromântica, antipatriótica e, enfim, antirrevolucionária, porque a revolução de Eugenio de Aviraneta é puramente pessoal, barulho sem consequências, vida sem sentido. Em Baroja, os dois elementos do movimento de 1898 separam-se definitivamente: de um lado, o racionalismo europeizante; por outro lado, o esteticismo anarquista de um homem primitivo. No primitivismo estético – sem base social, oposição característica contra o equilíbrio europeu de 1900 a 1914 – é Baroja, ao lado de Hamsun, o maior representante do inconformismo sistemático.

Baroja é grande escritor, mas não é "bom escritor". Escreveu os seus numerosos romances com a maior rapidez, em estilo de reportagem, com desprezo soberano da gramática. Mas é artista da invenção de títulos significativos. Para definir Baroja, basta citar títulos seus como: *Inventos*, *aventuras y mistificaciones de Silvestre Paradox*; *Las tragedias grotescas*; *Memorias de un hombre de acción*; *El Laberinto de las sirenas*. E um dos últimos, em que se define a arte estranha de Baroja de dar, sem arte, pedaços de vida confusa e vivida; *El gran torbellino del mundo*: entre todos os seus títulos o mais significativo.

Este é realmente o fim do primitivismo do princípio do século XX: uma mocidade, seja mocidade no sentido biológico de uma nova geração, seja no sentido sociológico de uma nova classe, seja no sentido etnológico de uma nova raça – uma mocidade não suporta o excelente policiamento da sociedade na época do equilíbrio; pretende evadir-se, e essa evasão, nada evasionista, é capaz de chegar até perto da revolução social. Os começos, isso é verdade, são antes inofensivos, estéticos; assim se explica o entusiasmo geral pelo "verismo" italiano, mas não pelo sério verismo literário de Verga e sim pela sua deformação musical por Mascagni. Os burgueses alemães e ingleses, por mais graves e bem educados que tenham sido, entusiasmaram-se pelas "paixões desencadeadas" de *Cavalleria Rusticana*: ninguém pensava, então, que a ópera poderia ser o prelúdio de um *ricorso* no sentido de Vico, de uma rebarbarização da Itália e da Europa. A ideia da "rebarbarização" como "remédio" pretendeu basear-se em fontes literárias:

no “ruralismo” de Tolstoi, no “heroísmo” de Nietzsche. Conceitos de Tolstoi e de Nietzsche, sem implicações de natureza ética, combinaram-se para dar a obra de Baroja, anarquista espanhol, típico demais para influenciar a opinião europeia, embora seja preciso assinalar que, entre todos os espanhóis da geração de 1898, Baroja conheceu, antes de 1914, a honra de tradução para outras línguas: leram-se os seus romances em francês, em alemão, e sobretudo em italiano e russo. Mas a voz europeia da mesma mentalidade era Hamsun.

Hamsun[2814] foi proletário. Filho de camponeses pobres do norte da Noruega, aprendiz de sapateiro, carvoeiro, pedreiro, cantoneiro, lenhador, estivador, foi tudo isso antes de chegar aos vinte anos de idade; depois, o autodidata fez uma tentativa de tornar-se jornalista e literato, malogrou e tomou, como tantos outros patrícios seus, o caminho da emigração para os Estados Unidos, onde trabalhou como foguista, operário rural, condutor de bonde, pescador. Tísico, voltou para a Europa; sofreu em Paris, desempregado, a fome como ninguém sofrera – pelo menos descreveu a fome como ninguém a descrevera, no romance *Sult* (*Fome*), do qual uma revista dinamarquesa aceitou um capítulo para publicação; e no dia seguinte Hamsun era famoso. Para inúmeros leitores Hamsun ficou para sempre o autor de *Sult*, o proletário revoltado contra o sofrimento terrível da pobreza, contra a injustiça da desordem estabelecida: o primeiro proletário autêntico da literatura europeia. Não perceberam em que se baseava o poder de sugestão e fascinação da obra: no estilo, influenciado por Jens Peter Jacobsen; estilo simbolista. Eis por que parecia tão novo, nesse livro, o fenômeno físico e moral da fome, mil vezes descrito, mas nunca com tanta intensidade. Hamsun já era, então, o maior prosador da literatura norueguesa. Sobretudo nos contos melancólicos dos volumes *Under Hoeststjernen* (*Sob Estrelas Outonais*) e *En vandre spiller med sordin* (*Um Caminhante toca em Surdina*) revelou essas qualidades estilísticas, quando evocou os seus tempos de vagabundo pelas estradas de dois continentes; e em nenhuma parte com mais força do que no maravilhoso romance de amor *Vitória*, em que a diferença fatal de classe entre os amantes ainda lembra as origens proletárias do autor. Os estrangeiros não tomaram conhecimento das poesias de Hamsun, a primeira poesia simbolista na Noruega dos “naturalistas convertidos”; e prestaram pouca atenção aos conflitos simbólicos nos seus

dramas. Hamsun encarna, como poucos outros, a aliança entre naturalismo e simbolismo, típica do primeiro decênio do século XX, e que tinha em si o germe da degeneração em primitivismo de inspiração estética, isto é, em anarquismo. Já no seu segundo romance *Mysterier*, Hamsun se apresenta como nietzschiano, individualista e inimigo das massas estúpidas. Em *Ny Jord* (*Nova Terra*) já começa a celebrar a vida rústica primitiva, lançando acusações violentas contra a degeneração da gente na cidade. E logo depois veio a primeira e, talvez, a definitiva obra-prima de Hamsun, *Pan*, a história do fim trágico do tenente Glahn, que levou nas montanhas da Noruega a vida conscientemente imoralista de um deus grego ou, antes, de um nietzschiano de 1900. A atmosfera febril desse romance super-romântico lembra menos o alto Norte do que a Sicília de *Cavalleria Rusticana*. Mas a mentalidade do autor é antes a de um vagabundo de gênio; o destino proletário aparece transfigurado em hostilidade intensa contra casa, família, vida sedentária. Depois, o vagabundo, mimado pelo sucesso europeu das suas obras, comprou terras, estabelecendo-se como lavrador. E só então revelou inteiramente a natureza do seu primitivismo revoltado. *Segelfoss By* (*A Cidade Segelfoss*) é uma sátira violenta contra a industrialização, os intelectuais e as tentativas de educação democrática. O *pendant* positivo seria o poderoso romance *Markens Giroede* (*Crescimento na Terra*), o evangelho da vida primitiva, amoral e fértil, nos campos. Assim como Baroja não é "bom escritor", assim o excelente estilista Hamsun não é "homem de bem"; como seu personagem Glahn, está possuído dum espírito mau. Mas como escritor é grande pela sinceridade absoluta. Não dissimulou a sua natureza: nos últimos romances, o setuagenário voltou a glorificar o vagabundo, o primitivo "além do bom e do mal" – símbolo da natureza livre.

Hamsun foi, durante os dois primeiros decênios do século XX, um dos escritores mais famosos e mais lidos do mundo. Encarnava, para muitos, o espírito de resistência contra a mecanização da vida: um baluarte literário da Liberdade na natureza livre, o gênio mais espontâneo da literatura moderna. A esses admiradores ministrou Hamsun, em 1940, um choque violento, aderindo ao invasor nazista da sua pária e persistindo nessa atitude até o último dia da sua longa vida, apesar de colocado em ostracismo pela unanimidade da opinião pública na Noruega. Não se pode negar no velho escritor a coerência ferrenha: o fascismo foi a conclusão fatal do seu

anarquismo. Esse último, por mais simpático que fosse à crítica de 1905 ou 1910, nunca deveria ter sido critério do valor na obra de Hamsun; depois, o nazismo de Hamsun serve tampouco para desvalorizá-la. *Pan* e *Markens Groede*, pelo menos, *Vitória* e alguns dos seus contos são obras permanentes. Mas a discussão político-literária em torno de Hamsun, embora estéril como todas as discussões dessa natureza, pode servir para meditar sobre as limitações do gênio hamsuniano. Pois gênio ele foi, mas não em sentido universal, e sim apenas como figura solitária: mestre insuperável dentro da região limitada do naturalismo, ou melhor: do naturalismo primitivo. O que não vale é o enfeite desse primitivismo com frases de um Nietzsche mal compreendido.

O naturalismo pós-zolaísta sofreu muito a influência nietzschiana ou pseudonietzschiana, que lhe conferiu força poética inesperada, alterando-lhe, porém, o sentido ideológico. Isso sentimos até num naturalista como foi o checo Čapek-Chod[2815], o "Balzac de Praga" ou "Zola de Praga"; e tanto mais no impressionista Šlejhar[2816] que lembra muito a Hamsun, pelo estilo fascinante e pela hostilidade contra a industrialização. Um dos maiores desses "primitivos" sem ideologia bem definida, talvez o maior mesmo é o húngaro Móricz[2817]; só o isolamento da sua língua na Europa impediu-lhe conseguir a fama de um Hamsun; e teria merecido mais. Nos últimos anos traduziu-se para várias línguas o seu poderoso romance histórico *O Jardim das Fadas*, glorificação da tentativa do grão-duque Bárthory, no século XVI, de transformar a Transilvânia em fortaleza da civilização protestante e ocidental, como uma ilha encantada no meio do Oriente bárbaro e turbulento. Mas essa obra só se compreende bem como último resultado literário da grande carreira literária de um camponês revolucionário, ou melhor, revoltado, sem ideologia definida: celebrara, na sua obra-prima *Ouro Bruto*, a violência de um super-homem rústico. Descrevera como contraste, em *Não Posso Viver sem Música* e *Kerek Ferkö*, a degeneração da aristocracia húngara. Confrontou, em *O Archote*, a vitalidade indomável dos camponeses e o zelo apostólico do pastor protestante; e acabou no sonho, historicamente documentado, de uma reunião das forças materiais e espirituais da sua terra, dum reino de camponeses protestantes – aí está um primitivismo sublimado e por isso já "histórico".

O credo primitivista, tão violento num Baroja e Hamsun, atenua-se pelas influências de uma religiosidade não dogmática, aproximando-se então do equilíbrio superficial do ecleticismo. O finlandês Linnankoski[2818] é um tolstoiano que no romance *A Canção da Flor Vermelha* representou a domesticação de um primitivo pelo amor – esse bom romance, popularizado por um famoso filme sueco, quase teria conseguido para o seu autor o prêmio Nobel. O norueguês Haukland[2819] romancista da selvagem natureza nórdica, embora discípulo de Hamsun, já não quis tornar-se outro Hamsun, preferindo escrever numerosos romances "rurais" de sucesso fácil. A nota social prevalece no dinamarquês Aakjaer[2820], que os estrangeiros apreciaram como romancista dos pobres do campo; os socialistas da Dinamarca gostaram mais da sua poesia simples e sincera, imensamente popular, embora a comparação usual de Aakjaer com Burns não faça jus ao grande poeta escocês. A vizinhança da arte francesa requintou o estilo rústico do flamengo Streuvels[2821], ex-proletário como Hamsun, mestre extraordinário na descrição das luzes claras do verão sobre a paisagem de Flandres, "primitivo" porém pelo uso do dialeto e pela revelação da psicologia pouco moralista do camponês. Streuvels, que escreveu demais para manter-se no nível de *Zomerland* (*País do Verão*) e *Vlasschaard* (*Terra Loura*), acabou em auto-imitação permanente. Se fosse menos germânico, se tivesse mais da eloquência de um escritor de língua neolatina, seria comparável ao português Aquilino Ribeiro[2822], tão celebrado como estilista, enquanto a crítica aprecia menos a sua arte de regionalista rural e verbalista desenfreado; mas foi homem de atitudes altivas, opondo-se tenazmente à devastação material e moral dos seus ambientes rurais pela ditadura.

O primitivismo de 1910 parecia aos contemporâneos expressão da vida proletária, mais primitiva do que a das classes abastadas e cultas. Nos leitores desses "primitivos" havia muito evasionismo, espírito de veraneio; e nos autores, muito esteticismo, nietzschiano ou outro, conforme a ideologia que nunca, porém, foi revolucionária, antes anarquista. O valor dessa literatura depende, em grande parte, da proporção em que naturalismo e simbolismo se misturam. O equilíbrio dos dois estilos conseguiu-se melhor em regiões "marginais" do que nos grandes centros literários: como na Irlanda. A população da ilha é, ou era então, mista: grande maioria de

célticos católicos, camponeses sobretudo, e operários; e uma minoria protestante, de origem inglesa, senhores da terra, a "anglo-irish gentry". Poder-se-ia supor que os irlandeses de estirpe céltica, camponeses social e economicamente oprimidos, adotassem o estilo naturalista, enquanto a *gentry* teria abraçado o simbolismo esteticista. Na verdade, deu-se o contrário. Os nacionalistas irlandeses encontraram como expressão literária o "celtic twilight", tipicamente simbolista, a poesia de Fiona Macleod e da mocidade de Yeats. O retrato literário da *gentry* irlandesa são os romances e contos de Edith Oenone Somerville[2823] e da sua prima e colaboradora Violet Martin (Martin Ross); romances e contos no melhor estilo realista inglês. Diferente só é a obra-prima, *The Real Charlotte*, romance em que a decadência e ruína de uma família é símbolo da decadência e ruína da classe inteira. A literatura propriamente irlandesa também procurou esse equilíbrio entre os dois estilos. O Abbey Theatre em Dublin[2824] serviu, depois do ibsenianismo efêmero de Martyn, ao drama simbolista de Yeats. O equilíbrio, encontrou-o Synge[2825]; não no sentido humano, porque Synge era um homem angustiado, quase uma natureza unamuniana. Mas o dramaturgo tinha consciência lúcida da sua posição histórica. No prefácio do *Playboy of the Western World*, distinguiu a "rica" poesia simbolista dos Mallarmés e Huysmans – as expressões são suas – do realismo "pálido" de Ibsen e Zola, atribuindo os dois estilos ao espírito da cidade moderna; nos campos primitivos da Irlanda, porém, ainda subsistiria uma prosa "rica e poética" na fala do próprio povo, de modo que uma literatura "neoprimitiva" assim seria poética e realista ao mesmo tempo. Eis o programa de Synge. Parece já realizado em *Riders to the Sea*, drama popular, concebido no espírito da tragédia grega. Synge, fugindo da mesquinhez provinciana da sua terra, vivera muitos anos em Paris, respirando a atmosfera do simbolismo e quase caindo em decadentismo. Encontrou Yeats, que lhe aconselhou a "cura na natureza", nas ilhas de Aran, que Synge descreveria mais tarde. Lá descobriu a vida primitiva. *The Well of the Saints* e *Tinker's Wedding* são grandes farsas, ao lado daquela tragédia. O ideal, a farsa de sentido trágico – Synge admirava sobretudo Ben Jonson e Molière – é *The Playboy of the Western World*, a comédia popular do mentiroso que inventa um crime para satisfazer o seu desejo primitivo de viver em "poesia". É, ao mesmo tempo, um símbolo de sentido universal, um Peer Gynt do nosso tempo, e um símbolo permanente

do caráter irlandês – por isso, essa peça extraordinária provocou tempestades de indignação na Irlanda e entre os irlandeses dos Estados Unidos. Como irlandês típico, Synge fugiu para o sonho da lenda; mas *Deirdre of the Sorrows* ficou inacabada. O dramaturgo genial morreu cedo. Mais tarde, teria saudado o novo naturalismo-simbolismo do seu patrício Joyce – a comparação e a definição são do crítico americano Harry Levin – e o seu ideal estilístico ter-se-ia revelado como programa do modernismo de vanguarda. O paralelismo das evoluções também está documentado no caso do bailado russo em Paris[2826]: apresentou-se como um cume da arte simbolista, e deu de repente as revelações do primitivismo intencional de Stravinski, *Petruchka* e *Sacre du Printemps*, de influência notável na revolta modernista.

Um caso particular de primitivismo "rural" produziu-se na América Latina, ainda meio colonial e dominada pelo "modernismo" de Darío. Ali a descoberta da natureza primitiva devia limitar-se aos aspectos patéticos da "luta entre o homem e as forças cósmicas". Há muito disso nos *Sertões*, do brasileiro Euclides da Cunha[2827], embora a força dramática desse prosador agitado ultrapasse de longe a mera arte descritiva, abrindo panoramas de conflitos entre civilizações. Graça Aranha[2828] já pretendeu tirar conclusões ideológicas; foi, mais tarde, o "missing link" entre o simbolismo e o modernismo brasileiro de 1922. Os hispano-americanos ainda por muito tempo não conseguiram sair do seu "modernismo". *Vorágine*, o turbulento romance da Natureza amazônica, do colombiano José Eustasio Rivera[2829], é de 1924; dois anos mais tarde, *Don Segundo Sombra*, do argentino Ricardo Güiraldes[2830], revelará o sentido reacionário daquele primitivismo rural; mas não é obra primitiva, e sim de superior lucidez artística.

A situação era diferente nos Estados Unidos: à elite letrada latino-americana, descendente da aristocracia rural e colocada na diplomacia e no alto funcionalismo público, correspondia nos Estados Unidos a elite universitária de Harvard e Yale, tendo perdido depois da Guerra de Secessão a influência decisiva na vida pública, isolando-se cada vez mais no provincialismo anglicizado; da Nova-Inglaterra já não partiu nenhum movimento literário vivo, comparável ao "modernismo" hispano-americano; e, por isso, o simbolismo europeu não entrou na consciência literária dos norte-

americanos. Não menos diferente era o *trend* da evolução econômica: na América Latina começa a intensificar-se a exploração, de maneira semicolonial, pelo capital estrangeiro; nos Estados Unidos, a industrialização começa a conquistar as vastas regiões agrárias do "Middle West". Acabam-se o estilo de vida e o espírito da "Fronteira", nessa prolongação geográfica da "Gilded Age". Do Oeste, dos homens rudes da fronteira, viera a primeira oposição primitivista, a de Mark Twain[2831]. Continua e acaba no humorismo, bem mais fácil, de O. Henry[2832], que glorificou com bom humor a astúcia inteligente do americano moderno no meio do turbilhão de Nova Iorque e das novas grandes cidades do Oeste; O. Henry, mais conformista do que Mark Twain, foi o autor típico e mais lido da era de Theodore Roosevelt. Contra o espírito da cidade levantou-se, porém, no Oeste, uma revolta das classes médias agrárias, clamando contra a plutocracia financeiro-industrial e batendo-se pela volta à democracia jeffersoniana; aquela revolta da qual Parrington foi o ideólogo e historiador[2833], e que fracassou, então, porque uma ideologia primitivista, por mais revolucionária que pareça no momento, é sempre retardatária ou, antes, "reacionária" perante a História. Mas o romance neonaturalista que acompanhou aquela revolta já não pertence ao ciclo do equilíbrio instável entre o naturalismo e o simbolismo; pertence antes à época da separação entre os estilos, que precede ao modernismo. Só na poesia americana está bem representada aquela combinação típica da época de 1900.

Por volta de 1900, a poesia tinha perdido todo o papel e significação dentro da literatura norte-americana; havia só a pálida "scholar's poetry" da Nova-Inglaterra, poesia para domingo, para festas cívicas e comemorações. Diferente era Hovey[2834], filho do Middle West; na sua obra alternam pretensiosos poemas "arthurianos", nos quais a lenda tem de fornecer símbolos para exprimir a indignação social do poeta, e, por outro lado, "canções de vagabundos" em estilo popular, cantadas em "plein air". Hovey fora para Paris, conheceu o simbolismo francês sem esquecer-se das lições medievalistas dos pré-rafaelitas ingleses; e em Verlaine aprendeu o gosto da liberdade boêmia, que quis introduzir na literatura dos Estados Unidos através do folclore dos *tramps*. Na poesia de Hovey aqueles dois elementos, o simbolista e o realista, só coexistem. A fusão deu-se em Vachel Lindsay[2835], o

mais original dos poetas americanos do período depois de Whitman. Era filho do Middle West, mas não era um *scholar* meio europeizado como Hovey, e sim um vagabundo autêntico, percorrendo cidades e estradas, "trocando poesia por pão", recitando publicamente as suas poesias, sempre com objetivo imediato de influenciar os ouvintes em favor dos ideais a cujo serviço o poeta estava: Lindsay era orador do movimento antialcóolico e evangelizador sectário – uma figura tipicamente americana. A sua vida explica o seu estilo; estilo oral de discurso e canto, dos "poets to come" que Whitman anunciara. Com efeito, Lindsay era whitmaniano; e, pelo espírito democrático, entusiasmo místico e exuberância verbal do americano típico, é quase o único whitmaniano autêntico. Chamaram-lhe "the minstrel missionary", definindo bem a mistura de poeta e apóstolo viajante. Estava identificado com o povo, com os vagabundos, operários instáveis, *farmers* inquietos, sectários do Middle West, deu uma voz poética ao folclore americano de cuja existência ninguém até então tomara conhecimento. Incluiu naturalmente, e quase em primeira linha, o folclore mais pitoresco, o dos negros. Poetizou muitas vezes no ritmo de *jazz*, e dedicou uma obra inteira, *The Congo*, às saudades africanas e crenças místicas dos pretos, gente intensamente religiosa, cantando *The Hope of Their Religion*. Parece zombar desse misticismo; as suas poesias religiosas leem-se às vezes como sátiras burlescas: a maldição três vezes repetida –

"Down, down, down, with the Devil" –,

a pergunta angustiosamente posta em parêntese –

(Are you washed in the blood of the Lamb?) –,

e a entrada triunfal no Céu –

"With glory, glory, glory

And Boom, boom, boom!”

Mas não é paródia. Lindsay foi caracterizado por alguns críticos como poeta místico do “fundamentalismo”, da ortodoxia protestante americana, ortodoxa apesar da divisão em mil seitas. Apenas, a seita de Vachel Lindsay era diferente. Ele tinha fé ardente no humanitarismo, numa reforma radical das condições sociais, sem a qual não ficaria justificada a existência da poesia. Chegou a atribuir à poesia o papel de chamar o povo para a felicidade social do futuro; deste modo, Lindsay podia apresentar-se perante as massas incultas como apóstolo de um Evangelho da Beleza, lembrando o cristão social Ruskin e o socialista Morris, ambos poetas românticos. Lindsay, também, era um românico moderno, quer dizer, um simbolista apesar do aparente naturalismo cru da sua poesia. Encarna americanamente a aliança entre naturalismo e simbolismo, e disso resulta a precariedade da sua ideologia, entusiasmo whitmaniano em face de coisas que Whitman só profetizara mas que agora já estavam presentes como monstros do industrialismo. Por isso, Lindsay parece às vezes a paródia do próprio Whitman, assim como nas enumerações de trens e estações em *Santa-Fé Trail*:

“They tour from Menphis, Atlanta, Savannah
Tallahassee and Texarkana.
They tour from St. Louis, Columbus, Manistee,
They four from Peoria, Davenport, Kaukakee.
Cars from Concord, Niagara, Boston…” –

e assim abre-se, como numa visão, a perspectiva da imensa grandeza dos Estados Unidos, até o fim melancólico:

“While I sit by the milestone
And watch the sky,
The United States
Goes by.”

Só de longe ecoa nos versos de Lindsay a tempestade da revolução agrária, da esperança em

> "... Kansas, land that restore us,
> When houses choke us, and great books bore us!"

Whitman não podia deixar de impressionar profundamente a mentalidade otimista do "equilíbrio europeu"[2836]: Verhaeren e Claudel dão testemunho disso, até o Apollinaire de *Zones*. Em 1909, deu Léon Bazalgette a tradução completa das *Leaves of Grass* para o francês – mas essa realização já está em relações com a tentativa de criar na França um whitmanianismo especificamente europeu e, portanto, cosmopolita: o "Unanimisme", fé social e doutrina poética dos escritores que em 1906 se retiraram de Paris para levar, na abadia de Créteil, uma ida de trabalho comum em saúde primitiva[2837]: Jules Romains, Duhamel, Charles Vildrac, René Arcos, Georges Chennevière; convento dedicado ao culto de Rabelais e Tolstoi. Uma frase conhecida e muito citada de Romains basta para revelar o sentido "primitivista" da doutrina: "Ne te laisse pas étonner par les inventions de praticiens. Sers toi de leurs machines, et mépriseles, eux et machines!" Duhamel[2838] acentuou o espiritualismo em que, além de Whitman, se sente mais outra influência americana, a de Thoreau: "Si la civilisation n'est pas dans le coeur de l'homme, elle n'est nulle part." Mas o unanimismo não era só isso; era uma doutrina de coletivismo espiritual, da absorção do "eu" individualista na grande massa anônima das ruas, bairros, cidades, países, continentes. E Duhamel, espírito nobre e generoso mas ligeiramente céptico, não era bastante poeta para entusiasmar-se dionisiacamente por essa doutrina. O grande poeta do unanimismo é mesmo Jules Romains[2839]; é verdade que a crítica nunca foi muito gentil com o poeta do unanimismo, doutrina hoje esquecida – mas a verdade e a justiça impõem acrescentar: Romains foi nos dias do unanimismo um poeta autêntico. O aluno da École Normale Supérieure, crescido no naturalismo da sociologia de Durkheim, não adotou o verbalismo de Whitman, preferindo o de Victor Hugo para

exprimir uma ideia whitmaniana, a “âme collective”, num símbolo sugestivo:

“Je ne sens rien, sinon que la rue est réelle,
Et que je suis très sûr d’être pensé par elle...”

O unanimismo de Romains é a poesia do homem anônimo, a poesia democrática

“Et je parle quant même au nom
De ces hommes sans importance...”

Com o tempo, o poeta da *Vie unanime*, das *Odes et Prières* e de *Amour couleur de Paris*, tornou-se o pacifista de *Europe*, visão emocionada do Continente, e da *Ode génoise* –

“Il faudra bien qu’un jour on soit humanité.”

O mais belo poema unanimista de Romains é sua novela *Mort de quelqu’un*: história dos círculos concêntricos nos quais espalha as suas repercussões a notícia da morte de um homem sem importância, até diluir-se e desaparecer no olvido. Responsabilizou-se o sentido mais ético do que poético do unanimismo pela transição, mais tarde, de quase todos os unanimistas da poesia para a prosa de ficção. Os romances unanimistas do próprio Romains já pertencem a uma outra Europa, sem equilíbrio, em movimento que parecia épico. Deve ter contribuído para se realizar aquela transição a impossibilidade de criar nos tempos modernos uma outra epopeia da massa do que o romance, o “roman-fleuve”. Contemporâneos do poeta unanimista Romains, que não conheceram a sua teoria, já deram esse passo decisivo. Assim o catalão Casellas[2840], cujas obras abrangem a

totalidade coletiva e anônima de uma aldeia da Catalunha. Neste caso, de 1901, a prioridade cronológica está certa. A influência direta de Romains não se exclui no caso da escritora holandesa Ina Boudier-Bakker[2841]; o seu poderoso romance *De straat* (*A Rua*), epopeia de uma pequena cidade, é de 1925. Mas Ina Boudier-Bakker estava bem preparada para isso pela sua obra muito anterior, *Armoede* (*Pobreza*), excelente "roman-fleuve" da burguesia holandesa decadente; e, fora de toda doutrina, ela sabia ampliar o quadro, pintando um vasto panorama da Holanda moderna, *De klop op de deur* (*Pancada na Porta*). Enfim, aparece como precursor independente do romance unanimista Israel Querido[2842]. Não conforme os seus romances históricos e bíblicos, visões monstruosas de um verbalista, deve-se julgar esse judeu de Amsterdam, poeta e simbolista justamente na parte naturalista da sua obra: em *Levensgang* (*Caminho da Vida*) fez, já em 1901, uma tentativa de biografar um bairro. A verdadeira medida das suas forças, Querido deu-a desde 1912 no romance cíclico *De Jordaan*, "biografia" do bairro desse nome da cidade de Amsterdam. A literatura moderna não possui muitas obras dessa envergadura, grandes ainda no malogro, que foi verificado pela crítica holandesa.

A base do primitivismo literário é uma grande fé no homem, quer dizer, no homem anônimo, inculto, mesmo baixo, não estragado pelos benefícios duvidosos da civilização. George Sand pensava assim, abandonando a vida boêmia de Paris, retirando-se para o seu castelo no Berry. Assim pensavam, após ter tomado o caminho inverso, os estudantes-camponeses da Noruega por volta de 1880, como Garborg, o autor dos *Bondestudentar* (*Estudantes-Camponeses*), literatura da qual descende Hamsun. Assim pensavam em todas as capitais da Europa os estudantes pobres e outros pequenos intelectuais de origem camponesa, perdidos na boêmia ou até nos *bas-fonds* da sociedade. Lá se encontraram com a poesia dos "fantaisistes", discípulos de Fagus e Tristan Klingsor: os Toulet, Derême, Pellerin. Francis Carco[2843] é "fantaisiste" pela sua poesia de amores cínicos e lembranças melancólias de Montmartre. Nos seus romances apresenta variantes do primitivismo: em *Brumes* descrições impressionistas dos *bas-fonds* de uma cidade portuária; e notável força de penetração em almas criminosas, em *Jésus-la-Caille* e *L'homme traqué*. De apaches, prostitutas, rufiões, assassinos é povoado o bairro de Carco. Este mesmo ambiente é o em que Charles-Louis

Philippe[2844] se lembrou da sua pobre mocidade nos campos do Nièvre, de *La bonne Madeleine et la pauvre Marie*, de *Marie Donadieu*. O estilo evocativo, lírico e intenso é o lado forte de Charles-Louis Philippe, perdido no mundo da prostituição que ele evocou com as mesmas cores quase doces mas sempre naturalisticamente sinceras em *Bubu de Montparnasse*. Philippe era homem fraco, pela pobreza e pela timidez, uma "bête blessée", como os seus camponeses e prostitutas. Sentia por eles a grande caridade dostoievskiana, embora admirando secretamente os criminosos violentos que os exploram. Philippe pensava como socialista; mas sentia como um poeta franciscano da pobreza, aproximando-se de Péguy. Por isso evitou a tendência. As suas poucas obras sobrevivem como documentos do lado noturno da "belle époque"; como lembranças de um homem bom; e como obras de arte.

Charles-Louis Philippe fez escola: o "Populisme". Henri Bachelin[2845], pouco propenso à vida na cidade, superou o amigo na evocação da vida rural no Nièvre; é mais conhecido, porém, como cultor infatigável da memória de Philippe e de Jules Renard[2846] – todos os três, Renard, Philippe e Bachelin, são do Nièvre, mas existem entre eles mais outras relações do que as regionais. A arte naturalista do socialista Jules Renard – nele, o naturalismo tornou-se arte quase parnasiana – é como um complemento da arte franciscana de Charles-Louis Philippe; menos sugestiva e mais penetrante. Depois de Renard, o "populismo" tende a transformar-se em literatura proletária. *L'Enfer* (1908), de Barbusse[2847], é, dentro da obra do futuro comunista, um prelúdio; depois da guerra, comunismo e populismo encontrar-se-ão no sucessor legítimo de Philippe, em Eugène Dabit. O populismo sem tendência definida continua em Pierre Hamp[2848], autor proletário de um ciclo interminável de romances. *La peine des hommes*, tratando os sofrimentos e esperanças do homem que trabalha, em todas as profissões menos as "parasitárias": "Il ne peut plus y avoir de salut hors le travail" – numa frase assim revela-se, apesar de tudo, o otimismo técnico e social de 1910 e uma aversão mal dissimulada contra "os que não trabalham": seriam os intelectuais.

Eis o sentimento com o qual o primitivismo entra na sua fase de atividade belicosa, de "action directe". É o sindicalismo. George Sorel[2849] não aparece nas histórias da literatura francesa; excluiu-o seu estilo pouco

literário, a incapacidade de composição – as suas obras, cheias de pensamentos e sugestões, são das mais confusas na mais "clara" das literaturas. Estilisticamente, Sorel não aprendeu nada na literatura assídua do seu mestre Renan. Mas, quanto à arte de aproximar e vivificar ideias é Sorel quase um grande poeta. Revoltou-se contra o marxismo "moderado" dos políticos socialistas, transformados em parlamentares e candidatos a pastas ministeriais, negociando com a burguesia. Criou o movimento sindicalista, excluindo os intelectuais, proibindo aos seus adeptos a atividade parlamentar, confiando na força dos sindicatos, na "grève génerale" e na "action directe" meio anarquista que levará ao "grand soir" da burguesia. Ao lado das secas explicações econômicas de Marx, a obra literária de Sorel parece uma epopeia romântica do proletariado; romantismo da violência. Poética no mesmo sentido é a filosofia da história de Sorel que, baseando-se em Vico, pregou o *ricorso*, a rebarbarização saudável do mundo decadente pelas forças frescas do proletariado.

Contra essa profecia do "grande soir" levantou-se a burguesia numa tentativa quase heroica de restabelecer as tradições perdidas ou ameaçadas. Ao primitivismo opunha-se o tradicionalismo. É um sinal do tempo, porém, que nesse tradicionalismo não estava ausente o próprio primitivismo. Mas isso se baseia em reciprocidade. Sorel é um dos autores mais paradoxais de todos os tempos. Ao seu pensamento antiintelectualista aderiu número estranhamente grande de intelectuais típicos: Edouard Berth e Hubert de Lagardelle, na França; Arturo Labriola e Enrico Leone, na Itália, ao lado do ítalo-alemão Roberto Michels; Pio Baroja, na Espanha. Muitos entre eles aderirão mais tarde ao fascismo, esse bastardo do sindicalismo. O próprio Sorel era um intelectual; um intelectual pequeno-burguês como só o pode ser um francês provinciano, conservador até a medula, preocupadíssimo com a "decadência da raça latina", desejando a "renascença" até ao preço dum *ricorso* à barbárie. O revolucionário vermelhíssimo Sorel é expressão duma grande corrente do pensamento burguês: do antiintelectualismo e o irracionalismo, em oposição ao materialismo do proletarido marxista. Daí as relações íntimas que naquele tempo ligaram a Sorel o grande-burguês Benedetto Croce. Daí as relações íntimas do pequeno-burguês Péguy com Sorel. Daí as relações íntimas entre a filosofia antiintelectualista de Sorel e

a filosofia espiritualista de Bergson; à “action directe” corresponde o “élan vital”.

Bergson[2850] é uma das figuras centrais da história literária do século XX; é fato significativo da “época do equilíbrio” que um filósofo conseguiu sucesso universal e até mesmo mundano, devendo isso em grande parte às qualidades do seu estilo. Ainda hoje, uma primeira leitura da *Evolution créatrice* deveria ter o efeito de uma revelação artística. O estilo de Bergson, rico em imagens sem perder nunca a compostura da *clarté*, é superior ao estilo tão desmesuradamente elogiado de Maurras; parece-se pouco com a prosa epigramática de Valéry, antes com a prosa musical e, no entanto, bem construída, de Barrès, e é, enfim, o *pendant* digno da poesia de Claudel. Daí o sucesso nos círculos literários – as trinta e mais edições de cada uma das obras de Bergson dentro de poucos anos – e o sucesso mundano das suas aulas no Collège de France; as testemunhas falam da forte presença do elemento feminino. Bergson exerceu influência considerável sobre a mocidade literária daqueles dias: sobre Péguy e sobre Proust. Como influência é ele o sucessor legítimo da poesia simbolista, e pode-se afirmar que o seu pensamento, tão poético como filosófico, constitui o “missing link” entre o simbolismo e várias correntes modernistas, da psicologia proustiana até o surrealismo. Mas a influência de Bergson não se exerceu só nas vanguardas literárias. Atacando o racionalismo mecanicista do século XIX, demonstrando a insuficiência da análise racional dos fenômenos biológicos e psicológicos, restabelecendo o papel da intuição na pesquisa filosófica e o papel do Espírito na evolução biológica, através do “élan vital” – Bergson forneceu elementos (e pretextos preciosos) a vários ideólogos. O antimarxismo disfarçado de Sorel é reação bergsoniana, em favor da ação livre do Espírito, desta vez do espírito revolucionário. Em Bergson inspiram-se algumas das mais importantes correntes tradicionalistas: o teorema da “evolução criadora”, vagarosa e dirigida pelo Espírito superior, descende indiretamente da “evolução conservadora” de Burke e do romantismo conservador. O pensamento de Bergson foi estímulo para todos os que pretendiam opor-se à evolução rápida da técnica mecânica; e é preciso lembrar que a França ainda era um país economicamente atrasado, mais agrário do que industrial, em que uma burguesia de velho estilo, mais das finanças do que da indústria, dirigia a nação. Essas forças

conservadoras estavam ligadas à Igreja. O caso Dreyfus produzira uma cisão, lançando a parte protestante e judaica da burguesia numa aliança com a esquerda; ficou na oposição, tanto mais à vontade, a burguesia católica. E os doutrinários do catolicismo, sobretudo os leigos, deviam considerar a Bergson como aliado precioso contra o materialismo.

Os católicos precisavam de aliados. A Igreja, sobretudo na França e Itália, estava minada pela agitação do "Modernismo"[2851]: o movimento chefiado pelo abbé Alfred Loisy, desejoso de reconciliar o dogma com a ciência moderna e disposto a sacrificar a essa possibilidade o caráter absoluto da fé. Os modernistas, admitindo a crítica renaniana e protestante da Bíblia, a evolução histórica e puramente humana, do dogma e das instituições eclesiásticas, admitindo, enfim, a origem da fé nas regiões do subconsciente, consideravam os dogmas como meros símbolos, capazes de satisfazer às necessidades religiosas da elite culta que só os interpretava de outra maneira. Daí o grande sucesso do modernismo entre os leigos e entre a parte mais culta do clero; o anglo-alemão Friedrich von Huegel, espírito da mais alta nobreza, o apaixonado ex-jesuíta inglês George Tyrrel, de inclinações místicas assim como Huegel, e o padre francês Marcel Hébert, amigo de Roger Martin Du Gard, o exegeta italiano Ernesto Buonaiuti e o orador sacro Giovanni Semeria – todos esses modernistas eram, assim como Loisy, bons escritores. Ainda mais notáveis como escritores eram o grande historiador Louis Duchesne e o ex-jesuíta abbé Henri Bremond, que, sem aderir ao modernismo, mal esconderam suas simpatias para com o movimento. E aderiu publicamente o famoso romancista italiano Fogazzaro[2852], movido tanto por dúvidas teóricas como pelo desejo de reformas eclesiásticas que veiculou no romance *Il Santo*.

Il Santo foi posto no *Index* dos livros proibidos. Loisy e Tyrrel foram excomungados; numerosos outros modernistas foram censurados. O Papa Pio X sufocou o modernismo, castigando-o com as medidas mais severas. A Igreja não podia tolerar que a interpretação da Bíblia e do dogma se tornasse negócio de eruditos sem responsabilidades hierárquicas nem que se estabelecessem duas fés diferentes, uma dos cultos e outra dos ingênuos. A pior consequência do modernismo foi, porém, o estabelecimento, dentro da Igreja, de uma espécie de Inquisição particular, o chamado "integralismo", denunciando como heréticos quase todos os católicos de valor científico e

literário. Um forte movimento de renovação literária entre os católicos foi, deste modo, muito prejudicado. Censurou-se até a romancista austríaca Enrica von Handel-Mazzetti[2853], a primeira grande figura católica da literatura alemã desde Brentano e Droste-Huelshoff, reconstituidora vigorosa da época da Contrarreforma, porque a consciência religiosa e artística dessa escritora católica quase fanática lhe impôs, no entanto, tratar com grande compreensão e até simpatia os personagens protestantes nos seus romances. Apesar de tudo, o movimento católico estava tão forte na literatura que se falava até de um "neocatolicismo"; e destacaram-se os convertidos: Huymans, Johannes Joergensen, Van Eeden, Chesterton; mais tarde, Papini e Sigrid Undset. Quanto às conversões francesas – inclusive a de Jacques Maritain e a conversão "incompleta" de Péguy – exerceu forte influência Léon Bloy[2854], vagabundo-boêmio de pobreza franciscana perdido entre os *bas-fonds*, místico apaixonado pelas visões de La Salette, lembrando algo a Verlaine, mas muito mais sincero. A arte chamada "dostoievskiana" dos seus romances descende de Barbey d'Aurévilly, o seu misticismo de Hello; a sua oposição violenta contra os *bien-pensants* da alta sociedade católica é revolucionária: o zelo apostólico de Bloy era algo como a "action directe" do catolicismo, conseguindo mais prosélitos do que os apóstolos bem lavados e penteados. O boêmio Bloy era uma figura tão tipicamente francesa, dentro do catolicismo universal, como Chesterton[2855] era inglês típico, não por acaso amigo pessoal e adversário íntimo de Bernard Shaw; romancista, panfletário e crítico espirituoso, mas, além disso, um poeta de importância. A poesia de Chesterton, em parte narrativa-baladesca, em parte humorística, não tem nada de "poésie pure"; notam-se afinidades com a arte de Masefield e até de Davies. Chesterton, como poeta, também é georgiano. Dentro das formas tradicionais da poesia não nasceu nem podia nascer uma poesia "neocatólica". Tampouco na França, onde o abbé Louis Le Cardonnel[2856], amigo de Samain cultivava uma arte nobre e sincera, mas pouco original. A grande poesia católica desse tempo, dogmaticamente ortodoxa, a de Claudel, era poeticamente tão pouco ortodoxa como o misticismo de Bloy; mas não era boêmia, e sim aristocrática.

Claudel[2857] ocupa na história da poesia francesa um lugar absolutamente à parte: é difícil verificar as origens imediatas da sua arte, apesar das

referências repetidas do poeta a Rimbaud: entre os seus contemporâneos ninguém se parece com ele; tem alguns imitadores, mas não discípulos. É exaltado até o céu por uma seita de admiradores, enquanto são mais numerosos os seus inimigos, que lhe fecharam as portas da antologia de Van Bever e Léautaud. Hoje, ainda não é possível verificar até que ponto essa hostilidade foi resultado das atitudes do poeta, aristocrata orgulhoso, escritor e homem obstinado. Em todo caso, nem os católicos são unânimes a respeito do poeta católico, a sua ortodoxia religiosa está acima de qualquer dúvida; só como sinal dos tempos merecem atenção os ataques venenosos de um Ducaud-Bourget e outros católicos da Direita, que não perdoam a Claudel a atitude corajosa contra Maurras e o regime de Vichy. Mas esses inimigos também alegam argumentos literários; pois na poesia é Claudel um herético terrível, fora de todas as tradições da poesia francesa, escrevendo um verso livre que lembra tanto a Whitman como aos versículos bíblicos. Com Whitman talvez existam relações através da arte de "plein air" de Vielé-Griffin; nas *Cinq Grandes Odes* há muitos versos whitmanianos. Mas como fonte principal da versificação de Claudel aponta-se a Bíblia, o que, em país católico, já cheirava um pouco a heresia. Existem influências da linguagem bíblica em Bossuet, em Chateaubriand, em Hugo – D'Aubigné, como protestante, é um caso particular – mas só Claudel parece que deve tudo ao livro sagrado. A Bíblia é o seu Homero, fonte de uma arte poética, toda nova que vê o mundo como pela primeira vez:

> "Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total!
> O credo entier de choses visibles et invisibles, je vous accepte avec um coeur catholique.
> Où que je tourne la tête
> J'envisage l'immense octave de la Création!..."

É um estilo poético como que de Adão que tinha que dar nomes às coisas – "Proférant de chaque chose le nom...", diz o próprio Claudel. É uma arte eufórica: "comme quelqu'un quit dit oui", reza a "Hymne de Saint Benoît",

na *Corona*. Nesta euforia reconhece-se bem a mentalidade do princípio do século XX. Por mais estranho que pareça, Claudel não está tão imensamente longe do naturalismo; o dogma da encarnação, dogma central do catolicismo e da sua poesia, impõe-lhe uma atitude positiva até em face dos aspectos negativos do Universo, ao ponto de pedir a Deus "accroissement et bénédiction sur l'oeuvre des méchants". Sobretudo em *La messe là-bas*, esse grande otimista não ocultou nem desprezou o lado noturno da Criação. Pode encará-lo com franqueza porque sabe que seu "grand poème [est] de l'homme... enfin réconcilié aux forces éternelles". São poemas sinfônicos, os de Claudel; sua substância poética só pode ser comparada à música que Dante encerrou nos versos do "Paraíso". Mas o princípio de construção desses poemas não obedece a leis musicais: antes são composições pictóricas, de grande estilo barroco; ocorre o nome de Rubens. A alternativa entre interpretação musical e interpretação pictórica é o problema principal da crítica claudeliana. Ainda não foi resolvido porque o próprio Claudel nunca chegou à síntese perfeita: seu caminho nunca foi, aliás, o da perfeição – esta só é de Deus – mas de experiências e experimentos sempre repetidos; e esta imperfeição faz parte da grandeza humana de Claudel, orgulhoso e humilde ao mesmo tempo. Um resultado provisório das suas experiências poéticas já foi, porém, a união do naturalismo (em sentido do encarnacionismo) e do simbolismo (em sentido litúrgico). O simbolismo de Claudel – evidente na arte de escolher as metáforas – não é o dos esteticistas nem o dos decadentistas, mas o de Rimbaud, ao qual Claudel dedicava amor especial como a um irmão perdido. De Rimbaud provém o desprezo altivo de Claudel à métrica e até à gramática; a coragem de acabar com o mundo poético existente para construir outro, inteiramente novo. Os famosos versos do *Magnificat* contra a idolatria da Justiça ou do Progresso ou da Verdade valem por um credo do poeta; mas Rimbaud assiná-los-ia. Assim como Rimbaud, também Claudel, contemporâneo do sindicalismo, detesta os intelectuais e o intelectualismo. Entrega-se ao "élan vital" da sua inspiração, produzindo cadeias intermináveis de metáforas, das quais é rico como nenhum outro poeta francês. Esse rio de metáforas não suporta o leito da métrica tradicional. Claudel coloca-os em ordem conforme o ritmo natural da língua, da prosa. Não adiantam nada os subterfúgios sutis: no sentido da métrica tradicional, os versículos de Claudel não

são nunca versos. Mas conforme as distinções de I. A. Richards entre o *statement* da prosa e a *meaning* da poesia, a “prosa” de Claudel, imensamente rica em *meaning* pelas metáforas e pelo ritmo, é poesia da mais alta categoria. Não é poesia que agradaria a todos. Mas, como poesia religiosa, tem muito maior solidez do que o admiradíssimo *Livro de Horas* de Rilke, única possibilidade de comparação entre as obras daquele tempo. Só não convém comparar a poesia de Claudel com a liturgia. *La Messe là-bas* é uma grande obra de arte, e as angústias do santo sacrifício na hora da madrugada tremem em versos como –

> “La cloche sonne. Le prêtres est là. La vie est loin C’est la messe
> J’entrerai à l’autel de Dieu, vers le Dieu qui réjouit ma jeunesse.”

Mas basta ler, logo depois, os versículos correspondentes da liturgia, para sentir a inferioridade da paráfrase. Claudel é um grande poeta; mas não convém exagerar as coisas.

Contudo, a liturgia é o ponto ideal ao qual se aproxima indefinidamente a arte de Claudel. Não a Bíblia e sim a liturgia, quer dizer, o texto bíblico aplicado ao culto divino, conforme o ritmo da adoração durante o ano eclesiástico. A Bíblia é a epopeia da história sagrada. Mas quando Claudel, seguindo os impulsos rítmicos da sua natureza, ultrapassou as fronteiras da poesia lírica, não chegou à epopeia e sim ao teatro, assim como a liturgia se desdobrou no teatro religioso. Os dramas de Claudel, girando todos em torno do sacrifício e do seu sentido, são “missas” profanas, celebradas na intenção de esclarecer o sentido da “oeuvre des méchants” e do sofrimento dentro da Criação do Deus onisciente e todo-poderoso. Já foram chamados teodiceias dramatizadas. Não vale a pena atribuir essas obras fora do tempo a este ou àquele estilo da história do teatro. Depois da *Annonce faite à Marie* pensava-se em drama gótico. Com o *Soulier de Satin*, o poeta justificou antes a interpretação da sua arte como barroca, conforme a opinião de dois críticos tão diferentes como Marcel Raymond e Robert Grosche. Como

barroco, a arte de Claudel compreende todos os aspectos da Criação, reunindo-se num "realismo místico" que não é outra coisa senão o "naturalismo-simbolismo" da época de Claudel. Mas é barroco o seu esforço de hierarquizar as coisas e criaturas conforme a lei de Deus –

"... la puissance qui maintient les choses en place."

E nisso, Paul Claudel, poeta novo do século XX, é tradicionalista, menos por tradição do que de propósito, como todos os tradicionalistas daquela época.

O século do progresso gostava muito da tradição; em grande parte, esse tradicionalismo nem pretendeu restabelecer tradições obsoletas e sim manter e apoiar, num mundo de pragmatismo, as prerrogativas "tradicionais" da inteligência. Assim se explica que surgiram, então, "tradicionalistas" em países sem tradição, até num país sem aristocracia social mas de uma grande tradição de aristocracia literária: a Noruega. O norueguês Hans Kinck[2858], "tradicionalista" assim, é um dos maiores escritores do século XX; e se houvesse justiça na distribuição do sucesso literário, caberia a Kinck a sorte de Hamsun. Mas Kinck é o anti-Hamsun, está com ele na mesma relação como Welhaven contra Wergeland, Ibsen contra Björnson, continuando-se o "sistema bipartidário" na "poetocracia" norueguesa; Hamsun é "provincialista", Kinck é "europeu". No início da sua carreira, tratou, em *Sus* (*Murmúrio*) e em *Hugormen* (*A Serpente*), temas bem hamsunianos: a industrialização invadindo as regiões primitivas da Noruega. No fim da sua carreira, Kinck retomou o assunto, fundindo aquelas duas obras no romance *Herman Ek* – mas agora o sentido é nitidamente anti-hamsuniano. Kinck não glorifica, como fez Hamsun, o camponês primitivo. Em numerosos contos e nos grandes romances *Emigranter i Vestlandia* (*Emigrantes no Oeste*) e *Sneskavlen brast* (*A Capa Rasgada*) deu uma enciclopédia da vida rural norueguesa, documento sem enfeite algun, revelando o lado infra-humano do caráter nacional: a sua atitude diante do camponês lembra a do russo conservador Bunin. No grande drama lírico *Driftekaren* (*O Vendedor de Cavalos*), que é seu *Peer Gynt*, caracteriza o

"herói nacional" Vraal como mistura de sonhador e anarquista, poeta e ladrão de cavalos. Enfim no romance *Praest* (*O Sacerdote*), talvez sua obra-prima, opõe aos camponeses primitivos a figura do vigário de aldeia Nils Brosme: o homem civilizado contra os instintos de anarquia. Na Noruega, Kinck não encontrou tradição nem forma artística para as suas ideias. Como Ibsen, fugiu para a Itália; escreveu ensaios sobre a Renascença e poderosos dramas históricos, menos para o palco real do que para um palco do espírito, algo semelhante aos dramas de Robert Browning. As suas obras póstumas revelaram sua fidelidade ao humanismo grego. Kinck era, apesar das homenagens que pelo menos os escandiavos lhe prestaram, um vencido da vida; mas não da literatura.

A atitude de Bunin[2859], na Rússia, era semelhante, não apenas em relação ao camponês primitivo, mas também quanto à civilização moderna que, perdendo as tradições, perderia o sentido; *O Senhor de São Francisco*, a aventura trágica de um materialista meio selvagem na floresta da civilização, é obra de um Kinck russo. O poeta dessa resistência tradicionalista foi Gumilov[2860], um dos "akmeístas", simbolistas que aspiravam a uma forma mais precisa, mais clássica. Assim como Kusmin, foi Gumilov um evasionista, não se internando, porém, em imaginários jardins do Rococó e palácios de Bizâncio; fez viagens reais para mundos exóticos, para a África, fugindo do mundo bem policiado, buscando a aventura como sucedâneo da guerra. Na poesia, cantou glórias heroicas de séculos passados; na realidade, foi oficial modelar do exército tzarista. Não se desmobilizou depois da revolução de 1917; não dissimilou o seu credo monarquista – caso raríssimo entre os intelectuais russos – e como membro duma conspiração contrarrevolucionária foi fuzilado. Foi um evasionista e um reacionário perfeito. Mas a poesia de Gumilov desmente qualquer explicação simplista. O que o poeta procurava não era a evasão, ao contrário, pretendeu sair dum mundo de evasão que sacrificara tudo à utilidade e aos objetivos imediatos. No perigo, quis aquilo que os outros procuravam evitar: a oportunidade de revelar compostura, coragem, sentimento de honra. Era uma figura anacrônica de romance de cavalaria. A poesia de Gumilov tem a dureza do aço. Os seus versos caem como golpes de espada. Algo na sua fúria bem dissimulada lembra a Rimbaud, também pela força evocativa da palavra, atrás da

qual se sente às vezes um desespero quase orgulhoso. Foi uma alma viril; e a mais ele não aspirava.

Entre os contemporâneos, só Conrad se parece um pouco com Gumilov. Os outros tradicionalistas da Europa oriental são mais simplistas, às vezes grosseiros, defendendo virtudes e vícios dum feudalismo em agonia. Figura interessante é, pelo menos, o romancista húngaro Gárdonyi[2861], autor de idílios rurais, evocando em romances bastante originais uma época esquecida: a Idade Média da Hungria e o heroísmo dos seus cavaleiros católicos. Não se compara a ele Ferencz Herczeg, novelista de elogios fáceis à *gentry* húngara, escritor “ameno” e muito traduzido. “Ameno” também é o polonês Weyssenhoff[2862], cujo *Podfilipski* tampouco brilha pela profundidade; mas fica como documento da última fase da aristocracia polonesa. Desse ambiente de aristocratas arruinados que responderam à falência com gestos insinceros de revolução patriótica, romântica – desse ambiente saiu Jozef Konrad Korzeniowski, filho de um poeta romântico e neto de um aristocrata revolucionário, fugindo para outros continentes e mares onde ainda havia aventuras, coragem e verdadeira honra: tornar-se-á Joseph Conrad.

Joseph Conrad[2863] é um solitário no seu tempo e um solitário na grande literatura inglesa: o polonês, filho de uma nação que mal conhece o mar, tornou-se marinheiro, navegando pelos “seven seas” como capitão de modestos veleiros, navegação romântica na qual viu muita gente estranha e portos remotos; aposentado antes do tempo, não quis que caísse no olvido o que viu e ouviu, e começou a escrever romances em língua inglesa, para ele uma língua estrangeira. Assim, desta maneira extraordinária, nasceu um dos maiores romancistas da literatura que possui tão grandes romancistas. Embora Conrad seja hoje lidíssimo, nem todos os que o leem o conhecem. Ainda anda pelo mundo a lenda de um Conrad, autor de “excelentes novelas marítimas”, espécie de literatura infantil de qualidade; até um crítico como George Moore ousou defini-lo como um sub-Henry James, perdido nos mares de Stevenson. E muitos só o leem para divertir-se com as descrições de regiões e gentes exóticas. É natural, aliás, que uma época de evasionismo e romances coloniais o tivesse compreendido assim. Conrad é, realmente, um grande poeta descritivo em prosa. As suas tempestades no alto-mar são tão impressionantes como as calmarias angustiosas. Conrad

nunca aprendeu a dominar com segurança absoluta a língua inglesa; mas isso não o impediu de realizar o seu programa – "My task is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see." Mas para quê? Conrad é um escritor muito sério, sério demais para satisfazer-se com a apresentação, por mais intensa que seja, do mundo e da vida como teatro de acontecimentos pitorescos. Qualquer interpretação "geográfica" não faz jus ao trabalho penoso, flaubertiano, do escritor que pretendeu realizar o que depois da sua morte ninguém mais poderia realizar. Com efeito, tratava-se de fixar o que ele mesmo viu e ouviu nos "sete mares" e nos portos sinistros da Malásia. Os dois primeiros romances, *Almayer's Folly* e *An Outeast of the Islands*, escreveu-os para recordar-se dos europeus malogrados e perdidos que encontrara entre os indígenas das Índias Holandesas. Não tinham desempenhado bem os seus papéis no teatro da vida. A obra-prima, nesse gênero, é a novela "The Heart of Darkness", o drama da perdição do europeu Kurtz entre pretos selvagens; o teatro da tragédia é, esta vez, o centro misterioso do Congo belga. Esse conceito de "teatro da vida" existe realmente em Conrad, mas não em sentido geográfico. Pensa-se antes no costume dos filósofos estoicos da Antiguidade, de comparar o mundo a um teatro e a vida do homem a um papel na peça cósmica. *The Nigger of the Narcissus*, *Lord Jim*, *Typhoon*, *The Shadow-Line* são os maiores dos romances nos quais expôs os seus personagens ao elemento inimigo, ao mar, para prová-los, examinar-lhes a conduta. O mar aparece tão grande, tão demoníaco, na obra de Conrad, tanto para justificar a derrota como para exaltar a vitória. Daí o aparente evasionismo: só na extrema insegurança, em face do elemento irracional, chega o homem a revelar a sua altura ou a sua fraqueza. São estes os momentos que contam: seja o naufrágio dramático em *Lord Jim*, seja a calmaria invencível em *The Shadow-Line*. Como objetivo da sua literatura declara Conrad "the perfection of individual conduct", condensando o seu credo na frase: "The temporal world rests on a few very simple ideas: so simple that they must be as old as the hills. It rest notably, among others, on the idea of Fidelity." Sem dúvida, aí fala o aristocrata polonês; mas tinha compreendido e definido melhor, em língua inglesa, os deveres simples e imutáveis de naturezas nobres do que o inglês Kipling, que ao seu lado parece um sargento. Trata-se do restabelecimento dos valores aristocráticos,

num mundo de vulgaridade; e foi por isso mesmo que Conrad se tornou marinheiro inglês, e escritor inglês, prestando a maior das homenagens à nação inglesa.

Deste modo, Conrad, que parece poeta descritivo do mar e dos elementos desenfreados, é na verdade um moralista, estudando a disciplina das relações humanas. Não era romântico. Aquelas "few very simple ideas" são as normas de conduta aristocrática; mas não são a lei do mundo. Conrad não é um Don Quixote. Encara com realismo os fatos – "truth to facts" parecia-lhe a suprema virtude do romancista. O mundo não é assim como ele sonhara; e Conrad não pensa em passar sob silêncio essa verdade. Em *The Secret Agent* e *Under Western Eyes* – é significativa a ausência do mar, nesses romances – opôs às virtudes aristocráticas a anarquia moral; também é significativo que para tanto se serviu dos recursos novelísticos dos russos que ele, admirador incondicional do romance francês, detestava. O mar também está ausente, ou antes, só desempenha função marginal na obra-prima de Conrad: *Nostromo*. É mais um romance "exótico" e o maior de todos: a república latino-americana de Costaguana é um mundo completo e o romance é o mais altamente organizado de toda a literatura inglesa, só comparável, nesse sentido, a *Madame Bovary*, e às últimas obras de Thomas Mann. O tema aparente são as revoluções e ditaduras naquele mundo turbulento; o sentido do tema é a oposição entre a anarquia e a uma ordem superior; mas o que importa é o coração do homem; a história é, mais uma vez, a da perdição de almas nobres expostas à influência corruptora de elementos hostis.

O mar não é, como se vê, o único elemento hostil; nem a anarquia. A vida inteira é uma floresta como aquela que devorou, em "the Heart of Darkness", a vida de Kurtz, da qual só notícias incompletas e menos fidedignas chegaram ao conhecimento do narrador, que não é o próprio Conrad, mas o capitão Marlow, o "narrador intermediário", que também aparece no mesmo papel no mais complexo dos seus romances, em *The Chance*. Sua intervenção foi um dever de honestidade literária. O próprio Conrad, ouvindo nos portos da Malásia e nas feitorias do Congo as histórias de náufragos e criminosos, nem sempre soube de tudo, devia combinar, adivinhar o resto – não era melhor ficar "fiel aos fatos?" Assim, Conrad abandonou a técnica do romancista onisciente. Adotou a narração indireta por meio de

vários narradores fictícios dos quais cada um conhece só uma parte da história total, narrando-a do seu ponto de vista – Henry James ofereceu modelos dessa técnica difícil; os fatos, em vez de serem narrados conforme a cronologia, revelaram-se na ordem da significação; mistérios de vidas sinistras, infelizes, infernais e sublimes que sem isso teriam caído no esquecimento. Assim revelam-se gradualmente os mistérios em *The Chance*, exemplo incomparável dessa técnica. Mas o grande realista Conrad não se entrega de todo a nenhuma técnica literária; continua "fiel aos fatos": pois, na verdade, nem todos os mistérios se revelam. No fundo continua – resíduos do romantismo do aristocrata polonês – o próprio mistério da condição humana, sepultado com algum náufrago fantástico, no fundo do mar; e decifrar o ruído das ondas em torno do mistério; isto o romancista inglês, já não onisciente, deixa ao Deus dos católicos poloneses.

Toda a literatura tradicionalista é uma reação contra o primitivismo que ameaça abolir os últimos restos de nobreza no mundo. Os personagens de Conrad desmentem os de Baroja e Hamsun. Os espiritualistas opõem a consciência da filosofia ocidental aos conceitos vagos dos tolstoianos e tagorianos. Claudel opõe o dogma da Igreja latina ao entusiasmo bárbaro de Whitman e às fantasias coletivistas do Unanimismo. Mas todos eles estão até certo ponto contaminados. As virtudes aristocráticas são, afinal, as virtudes de épocas mais primitivas; Claudel é e pretende ser um poeta "primitivo" – "ô monde nouveau à mes yeux"; e ao antirracionalismo e intuitivismo de Bergson suceder-se-á outra psicologia antirracionalista, abrindo os domínios da inteligência aos monstros do subconsciente. Os tradicionalistas, em vez de vencer o primitivismo, têm de enfrentar novos primitivismos, cada vez mais perigosos. Em Conrad, tão nobremente leal à Inglaterra, sente-se a oposição contra o nacionalismo, moral e intelectualmente primitivo, do imperialista Kipling. Claudel vê-se excluído do convívio dos outros grandes pós-simbolistas – Yeats, George – que não querem submeter-se ao dogma, preferindo inventar dogmas particulares, assumindo o papel do poeta primitivo, do vate poético-político, feiticeiro das palavras e profetas da nação – e do nacionalismo. Na França, aliás, esse "simbolismo mágico" não está representado na poesia, depois da aventura de Rimbaud; e isto talvez se explique pela relação, típica da área de cultura francesa, entre uma fase avançadíssima da evolução da linguagem literária e uma estrutura

econômica atrasada. Na língua da *clarté* não se faz mágica; só a psicanálise, importada da Europa central, abrirá caminho aos neorrimbaudianos e surrealistas.

A literatura imperialista na Inglaterra não é obra de aristocratas: é obra de jornalistas pequeno-burgueses e dos "service-classes", oficiais e funcionários da administração colonial. Identificam os interesses da sua classe com os interesses da nação; estão apaixonados pelo ideal "heroico", quer dizer, pelo imperialismo, porque lhes falta oportunidade ou até, em certos casos, capacidade para desempenhar o papel de heróis; trata-se de "compensações" e complexos de inferioridade. Henley era aleijado e Kipling nunca se restabeleceu de um trauma psíquico que sofreu na infância, educado longe dos pais por uma parente tirânica. Um malicioso acrescentaria: o inventor do "hero-worship" e doutrinário dos imperialistas, Carlyle, era impotente.

Em Henley[2864], aleijado que se perguntou com angústia –

"What have I done for you,
England, my England?…" –

a poesia patriótica está colorida pelo conhecimento íntimo da poesia francesa, da parnasiana. Mas o que é impassibilidade estoica em francês ainda cheira a eloquência em língua inglesa, como na famosa poesia *Invictus*:

"I am the master of my fate,
I am the captain of my soul."

Esse orgulho, formado pela disciplina da escola inglesa, encontrou expressão definitiva numa poesia de Newbolt[2865] que cada colegial inglês sabe de cor, *Clifton Chapel*. Newbolt passava por ser o grande poeta da "Admiralty"; até aparecer o poeta dos *Seven seas*, em que o orgulho da raça

e a disciplina da escola se juntaram às experiências coloniais para produzir o rude cântico do Império britânico.

Kipling[2866] parece apresentar-se como num autorretrato num poema do volume *Barrack-Room Ballads*, que imortalizou Tommy, o soldado inglês em serviço nas colônias:

> "My name is O'Kelly, I've heard the Revelly
> From Birr to Barelly, from Leeds to Lahore,
> Hong-Kong and Peshawur,
> Lucknow and Etawah,
> And fifty-five more all endin'in 'pore…"

Nestes versos está todo Kipling: o anglo-indiano, nascido mesmo na Índia; os soldados e funcionários vulgares entre as maravilhas de Mil e Uma Noites; e o ritmo irresistível. Esse ritmo é o elemento que dá significação poética às *Barrack-Room Ballads*, que, de resto, não seriam muito poéticas; pelo ritmo, os *songs* dos seus Tommies tornaram-se cantos nacionais dos ingleses dispersados nos Seven Seas para governar o mundo. São os mesmos, em todas as colônias, e é sempre a mesma vida: pequenas guarnições, repartições sonolentas, clubes e tênis, desprezo dos *natives*, às vezes uma aventura amorosa ou uma expedição primitiva, e, às vezes, a febre amarela e o bilhete de pêsames do comandante à mãe na Inglaterra longínqua – "But that is another story", assim terminam muitos dos contos de Kipling; mas com essas palavras quase já começa o conto seguinte, e todos eles em conjunto são a epopeia fragmentária do inglês colonial. Deste modo, um grande repórter, observador agudo dos fatos sem muita penetração psicológica, tornou-se o poeta do Império britânico. Kipling é, no entanto, um artista, se bem que só instintivo. Na arte de construir um conto é igual a Maupassant; e o cinismo lembra mais uma vez a Mérimée. Kipling é artista; mas nos contos não é poeta. Os *Jungle Books*, nos quais pretendeu transfigurar o seu "criticisme of life" (para falar com Arnold), podem ser os seus livros mais lidos, mais apreciados, mais admirados – não é certo se o merecem. É literatura infantil, sem que professores conscientes pudessem aprovar "a moral"

das histórias. Kipling era “heroico” a seu modo. O seu ideal era a disciplina do exército colonial, que garante o domínio da raça superior dos ingleses. “Loyalty” é o seu lema, bem diferente da “Fidelity”, de Conrad: é certa brutalidade que se julga heroica. É o feudalismo das classes médias, o futuro fascismo. Os *Sahibs* e Tommies só sabiam e talvez só pudessem agir assim; Kipling, o repórter, tinha que justificar a sua existência de meio-intelectual entre aqueles homens de ação. E, justificado pela sua arte e pelo imenso sucesso dela, Kipling julgou-se profeta da raça e do Império. Com os *Jungle Books* pretendeu contribuir ao restabelecimento das virtudes que criaram o domínio inglês sobre os sete mares, e no *Recessional* levantou uma voz autenticamente profética para advertir:

“Lo, all our pomp of yesterday
Is one with Nineveh and Tyre!
Judge of the Nation, spare us yet,
Lest we forget, lest we forget!”

Kipling impõe-se à sua época pela atitude de “professeur d’énergie” e pela arte que tem toda a frescura do “plein air”. Será sempre lido; alguns dos seus versos, alguns dos seus contos figurarão sempre entre as obras-primas dessa grande literatura inglesa que sobreviverá, conforme Macaulay, ao Império inglês, ao poder inglês e à própria ilha inglesa. No caso de Kipling, porém, considerando-se bem o conteúdo moral da sua doutrina e a garantia de liberdade que aquele poder representa para o mundo inteiro, será preferível sobreviver a ilha.

Em Kipling coexistem ideias confusas de “raça superior”, “eleição dos anglo-saxões por Deus”, o Império como “burden of the white man”; é um racismo primitivo de “a few very simple ideas”, sem a nobreza moral de Conrad e sem possibilidade de sistematização; o empirismo inglês até impede isso, assim como as leis inglesas continuam sem codificação. Já é algo mais forte a base doutrinária do imperialismo norte-americano, da era do presidente Theodore Roosevelt. Nota-se que o grande filósofo dessa era é William James[2867], cujo otimismo ativista “quand même” é um reflexo da

mentalidade dos pioneiros-democratas, já transformados em capitalistas e conquistadores de monopólios. Como teoria do comportamento, o pragmatismo de James revela analogias significativas com o espiritualismo de Bergson; James e Bergson eram os filósofos da burguesia do "equilíbrio" – da qual o irmão, Henry James, é o romancista – e os dois juntos forneceram a base filosófica do modernismo católico, quer dizer, do catolicismo transigente com o "equilíbrio". Por outro lado, o pragmatismo é a forma especificamente americana do positivismo. Como norma de "agir como se fosse assim...", tornar-se-á nos Estados Unidos, como Dewey, a filosofia da democracia progressista. Mas o mesmo pragmatismo e a mesma norma de agir poderão prestar serviços semelhantes aos nacionalistas franceses. O espírito francês exige mesmo a sistematização de ideias sentimentalmente descoordenadas. Sob os auspícios do positivismo reunir-se-ão elementos do catolicismo, contaminados pelo pragmatismo, e aqueles elementos racistas. Eis o caminho do neonacionalismo tradicionalista na França, de Barrès a Maurras.

O neonacionalismo francês – apelido que lhe convém para distingui-lo do nacionalismo democrático dos jacobinos – tem uma pré-história interessante[2868]; apenas, os "pré-historiadores" não deram a atenção devida à distinção entre raízes "racistas" e raízes institucionalistas, "científicas". As mais das vezes, é Rivarol apontado como o primeiro e mais importante dos precursores, o primeiro intelectual francês que assumiu uma atitude contra as ideias revolucionárias. O outro precursor seria De Maistre, não do próprio nacionalismo, mas do tradicionalismo, porque baseou a doutrina da contrarrevolução nos ensinamentos da Igreja. A teoria política de Rivarol pertence ao grupo das doutrinas conservadoras, do tipo daquela de Burke, teorias do solo e da raça com bases da constituição política e da evolução constitucional, excluindo-se as intervenções racionalistas e violentas, as revoluções. A doutrina nacionalista de Barrès é da mesma estirpe. De Maistre, porém, procurava um sistema filosófico que garantisse as instituições contra o arbítrio humano, e só encontrou sistema seguro na lei divina. A pré-história do neonacionalismo francês consiste nas fases consecutivas da combinação desses dois pensamentos, até a adoção do nacionalismo "racista" pelo tradicionalismo institucionalista, no sistema de Maurras.

A primeira fase da evolução é representada por Augusto Comte. Uma época de liberalismo indiscutido, Comte reconheceu[2869] que a Revolução francesa tinha destruído as corporações medievais sem substituí-las pela formação de outros agrupamentos sociais. Mas, "on ne détruit réellement que ce qu'on remplace". Para estudar a possibilidade da organização de novos grupos dentro da sociedade, Comte sugeriu a análise dos agrupamentos sociais existentes; nasceu assim a sociologia. Doutro lado, aquela descoberta implicou a atitude contrarrevolucionária de Comte; foi então que, pela primeira vez no século XIX, um grande intelectual francês se tornou contrarrevolucionário. Acompanha-o Renan[2870], escrevendo depois da catástrofe de 1870 a *Réforme intellectualle et morale*, demonstrando a possibilidade de um pensador ser radicalmente descrente e até anticristão e, no entanto, contrarrevolucionário. Até aí, o tradicionalismo político permaneceu no terreno das especulações filosóficas e reivindicações políticas. O problema muda de aspecto com a *Cité antique* (1864), de Fustel de Coulanges[2871], revelando a relação indissolúvel entre a constituição política e o culto religioso da cidade grega; demonstrando que a vida da "Cidade" se nutre de tradições espirituais e desaparece com elas; é nova advertência aos intelectuais. Às "instituições gregas"de Fustel de Coulanges correspondem as "instituições francesas" de Taine[2872]: o mal está nas próprias *Origines de la France contemporaine*. A teoria de Rivarol-Burke sobre o solo e a raça como fundamentos da evolução política transforma-se pelos estudos de Taine em fórmula científica, em mesologia; e a conclusão é francamente contrarrevolucionária. Não se compreendeu logo o sentido reacionário da obra de Taine. Bourget[2873] no *Disciple*, ainda o denunciou como corruptor moral da mocidade; só depois da *affaire* Dreyfus o romancista da aristocracia francesa descobrirá a harmonia perfeita entre o seu próprio tradicionalismo e a historiografia de Taine. Até aí, a evolução não produziu, porém, nenhum elemento suspeito de irracionalismo.

Ao comte Melchior de Vogüé[2874] ninguém atribuirá o papel de um reformador no reino das ideias. Mas a sua influência era grande. Desde que tinha revelado ao público francês os mistérios, aliás não muito bem compreendidos e interpretados, do romance russo, Vogüé passava nos ambientes literários por místico contaminado pelo espírito eslavo. Mas foi um

tradicionalista de tradições bem francesas; nem pode ser considerado reacionário só porque tinha criticado, no romance *Les morts qui parlent*, os costumes políticos da Terceira República. Embora aristocrata, era republicano moderado; embora católico, era espiritualista moderado. Preconizava a República conservadora, apoiada nas tradições aristocráticas do exército francês e nos ensinamentos da Igreja da França; e detestava sinceramente a arrogância dos cientistas e cientificistas, que receberam nesse momento um golpe inesperado e terrível: Brunetière[2875] saiu do terreno do tradicionalismo literário para proclamar o tradicionalismo religioso. No dia 1º. de janeiro de 1895, a *Revue des Deux Mondes* publicou um artigo sensacional de Brunetière: "Après une visite au Vatican", falando em "bancarrota da ciência" e em indispensabilidade da religião. A atitude de Brunetière é francamente pragmatista; sem crer, adota o credo como cimento moral da sociedade ameaçada, agindo "como se cresse". Como pragmatistas, "como se Dreyfus fosse culpado", agirão os antidreyfusards para "salvar o exército e a nação". Os literatos – "naturalisme mort" e o simbolismo irracionalista já poderoso – estão acostumados a ouvir vozes de clareza duvidosa. Pela primeira vez desde a Revolução, grande parte dos intelectuais franceses adere à Direita. Em 1899, fundam a associação "La Patrie Française", e Barrès anota no seu diário: "Tous les intellectuels ne sont pas d'un seul côté." Em breve, serão "de l'autre côté", e o próprio Barrès não é o último daqueles aos quais cabe o mérito – se é mérito – da grande mudança.

Maurice Barrès[2876] deixou riquíssimo documentário daquela época agitada na qual ele mesmo desempenhou papel importante: já famoso como escritor, tinha acompanhado os casos escandalosos de corrupção parlamentar; apoiara, como jornalista e deputado, a política de golpe do Estado do general Boulanger; foi figura de primeiro plano na época Dreyfus; depois levantou-se como orador parlamentar contra a separação de Estado e Igreja. Será o animador da revanche contra a Alemanha, até chegar o supremo dia da sua vida pública, entrando ele, em 1918, com as tropas francesas na Estrasburgo libertada. A obra imensa do jornalista Barrès acompanhou todos esses acontecimentos. Boulanger, Panamá e Dreyfus estão fixados nas *Scènes et doctrines du nationalisme*. De valor principalmente documentário são os três romances de "l'énergie nationale". O segundo, *L'appel au soldat*, e o terceiro, *Leurs figures*, são obras de jornalista, grandes reportagens

sobre o caso Boulanger e o caso Panamá. O primeiro romance do ciclo, *Les déracinés*, pretende ser um panorama balzaquiano da Terceira República; mas nem François Sturel, o provinciano desarraigado em Paris, nem Paul Bouteiller, professor de filosofia que envenena pelas suas doutrinas os alunos, são personagens vivos. São porta-vozes de discussões na Câmara dos Deputados e na imprensa. O prestígio literário de Barrès não foi consequência da sua atuação política; ao contrário, elegeu-se deputado de Paris porque já era escritor de grande prestígio. Mas o romance não era evidentemente o seu lado forte. Romances também se chamam as três obras que dedicou ao "Culte du moi"; não são mais romances do que *Amori et dolori sacrum*, *Le Voyage de Sparte* ou *Greco ou Le Secret de Tolède*. São coletâneas de descrições e viagens, ensaios sobre poetas, pintores, músicos, divagações sobre o amor e o anarquismo. Os nomes de Wagner e Nietzsche voltam sempre. Barrès está entre a *Revue wagnérienne* e a revista *Décadence*. É o maior prosador da época do simbolismo; nenhum artista do verso sabia escrever uma representação em Bayreuth, um pôr-de-sol em Toledo, o cheiro de decomposição nos canais noturnos de Veneza assim como os descreveu esse poeta em prosa. Dizem que reuniu, no seu estilo, o temperamento de Michelet e o colorido de Taine. Mas a única comparação possível é com Chateaubriand; o estilo de Barrès não tem menos cor e tem mais música. É o último requinte da prosa francesa, mas num gênero de prosa do qual nem Montaigne nem La Rochefoucould nem Voltaire teriam gostado. Barrés é neorromântico; é mesmo romântico "sans phrase". E se um traço característico do romantismo é a beleza do trecho isolado, do verso isolado, da frase isolada, em detrimento da construção arquitetônica do conjunto, então se explica o caráter fragmentário da obra de Barrès, que é uma grande coleção de trechos seletos, de peças antológicas.

Os inimigos do romantismo identificam aquela fraqueza construtiva como "decadência", num sentido amplo, intelectual, moral e artístico. Com efeito, as obras de Barrès forneceriam oportunidade para um estudo completo da decadência: sadismo cruel, diletantismo das sensações artísticas, simpatia para com tudo que é mórbido, uma curiosidade insaciável, sempre insatisfeita. Mas a inteligência de Barrès não ficou contaminada. E, por meio dessa inteligência, Barrès estava perfeitamente consciente do seu decadentismo e suas consequências; tão consciente quanto Taine estava

consciente da decadência da França. Chegou a identificar o caso pessoal com o caso coletivo. Desejava arraigar-se na França, e arraigar a França nas suas tradições. Partindo do cosmopolismo de Taine, viajou pela Alemanha, Espanha, Grécia, para descobrir, enfim, a França, aquela que ainda não estava *déracinée* pelo espírito cosmopolita de Paris: a província, e particularmente a sua província, a Lorena. Criou o regionalismo. Os frutos dessa criação não eram dos melhores. Fora da Provença, que desde Mistral já possuía a sua literatura própria, o regionalismo só deu romances de folhetim em jornais clericais e versos de propaganda política. Como literato requintado, Barrès não podia aprovar essa subliteratura; como homem público, tolerava-a, porque a propaganda regionalista forneceu ao seu diletantismo político trampolins e uma plataforma. Filho da sua época pragmatista, era capaz de pensar, falar e agir "como se...". A sua eleição para deputado, acontecimento sem consequências na história política, é no entanto uma data na história da literatura europeia: pela primeira vez, depois do romantismo, um poeta se torna chefe político. Mas a política de Barrès era mistura de arengas apaixonadas e profissões de fé hipócritas. Erigiu-se em defensor da Igreja à qual dedicou a obra-prima da sua eloquência, *La grande pitié des églises de France*; mas o seu catolicismo de artista sensível e céptico ficou fora do dogma e até fora do culto, enquanto este é mais do que um belo espetáculo. Barrès, grande artista, mas só artista epidérmico dos sentidos e dos nervos era, em tudo – diga-se, pragmatista. Não existe "filosofia de Barrès". Tudo é sentimento; e sentimento romântico. Mas esse romantistmo de Barrès nada tem a ver com o romantismo de Hugo. Por mais estranho que pareça, o romantismo de Barrès está perto do germânico. Seu "mito" paisagístico e racial, resumido no romance *La Colline inspirée*, chega a ser uma reminiscência do pré-romantismo ossiânico. Esse nacionalista profissional e germanófobo estava profundamente influenciado pelo pensamento alemão. Nos seus escritos antissemitas notam-se antecipações surpreendentes do nacional-socialismo; mas será mais exato dizer que Barrès tirou as últimas conclusões do arquivelho sentimento racista dos alemães, já antes de os alemães as tirarem. Uma dessas conclusões é a substituição do "culte du moi", individualista, pelo "cult des morts", nacionalista. Fora das consequências políticas, o "culte des morts" deu aos intelectuais franceses uma nova consciência do seu importante papel como

intermediários entre o passado e o futuro. Por isso, os intelectuais, sobretudo os jovens, aderiram à doutrina nacionalista. Durante duas gerações, Barrès era o mestre, o *régent* espiritual da França. Depois, passado e futuro se tinham separado até já não se encontrarem nem entenderem; e a memória de Barrès começou a empalidecer. Hoje, apesar de várias tentativas de ressuscitá-lo, já parece voz dum tempo belo e passado para sempre. Mas parecer assim – não será isto uma suprema ambição do romantismo?

Barrès era um mestre de sua época. Mas não um mestre incontestado. Além dos inimigos à esquerda, tinha-os também à direita. Os espiritualistas bergsonianos rejeitaram o seu racismo; os católicos, o seu pragmatismo. E entre os intelectuais em geral cresceu, em face da ameaça socialista, o receio de que o passado não pudesse garantir o futuro. O tradicionalismo à maneira de Bourget e Brunetière era negócio para os medalhões da *Revue des Deux Mondes*. Barrès ofereceu entusiasmo; mas não tinha que oferecer, apesar do seu abuso do termo, uma doutrina coerente, coisa de que o espírito francês sempre precisa. De uma doutrina e de um entusiasmo ao mesmo tempo dispunham, à esquerda de Barrès, os inimigos dos intelectuais, os sindicalistas de Sorel. Era preciso opor-lhes, à direita de Barrès, a mesma violência e "au esprit pour diriger le sabre", uma ciência política capaz de refutar e vencer a ciência marxista da esquerda.

Maurras[2877] não proclamou, como fizera Brunetière, a bancarrota da ciência. Ao contrário, propôs aos católicos e a todos os tradicionalistas a adoção das fórmulas exatas do positivismo de Comte; e assim prometeu garantias para o *Avenir de l'Intelligence*. Esse panfleto de Maurras é o mais conciso, mais bem formulado e eficiente dos seus escritos. Na tentativa de uma edição das suas obras completas, Maurras abriu com aquele panfleto antidemocrático o volume principal, intitulado *Romantisme et Révolution*. O título é muito literário, o que não deixa de ser estranho para uma obra que pretende produzir efeitos políticos. Mas é que Maurras aspira a mais do que resultados imediatos: sente a vocação das análises completas e teses definitivas. A democracia, governo da grande massa dos incultos e imbecis, é o inimigo da Inteligência. Para salvar a Inteligência e garantir-lhe o futuro, é preciso definir-lhe o papel na sociedade. Mas isso não é possível enquanto a vida pública se rege por sentimentos generosos e utópicos em vez de pensamentos realistas e realizáveis. A culpa é do romantismo, esse

romantismo generoso e utópico, que fez a revolução de 1848, mãe das barbáries socialistas; que fizera a revolução de 1830, mãe das corrupções parlamentares; que fez a revolução de 1789, mãe de todas as revoluções. Não é por acaso que essas três revoluções estão acompanhadas da abolição gradual do estilo especificamente francês em literatura e arte: do classicismo. O romantismo político é obra de estrangeiros ou traidores, maçons, protestantes, judeus; o romantismo literário é obra da mesma gente, encabeçada pelo estrangeiro protestante Rousseau. É a revolta dos "métèques", aliados aos plebeus nacionais contra a classe privilegiada, a aristocracia. Com a monarquia, também caiu a instituição da qual a monarquia fora a garantia: a aristocracia, quer dizer, a elite, o próprio conceito de elite – mas sem isso a Inteligência não tem papel na sociedade nem terá papel no futuro; e a França, país da Inteligência, estará perdida. Como salvar a França, desagregada pela democracia? Restituindo ao país a unidade política; e isto só é possível pela monarquia; com o rei voltam os aristocratas, e seguir-se-á todo o resto. O rei é o centro natural da nação hierarquicamente organizada. Por enquanto, porém, o rei está ausente; e a nação encontra-se na anarquia. Como substituir, provisoriamente, o rei? Substituindo-se a sua sabedoria política infalível, porque de origem divina, por uma teoria científica da política, infalível também, porque inspirada nos ensinamentos políticos da Igreja, que sobreviveu às monarquias e guarda o tesouro das experiências políticas de todos os séculos. Resulta uma "teoria científica da França"; e agora já só é preciso que essa ciência inspire o sabre, o exército para, em "action directe", restabelecer a monarquia. E a França e a Inteligência estarão salvas.

Se a teoria da *Action Française* tivesse permanecido fantasia de um esquisitão solitário, nem teria sido preciso resumi-la. Mas acontece que a mocidade, a Inteligência, a Igreja, o exército e a burguesia da França aderiram à doutrina de Maurras, engolindo o muito que lhes devia repugnar: a mocidade, o classicismo obsoleto: a Inteligência, o culto da Força física; a Igreja, o positivismo ateísta; o exército, a aliança de literatos pretensiosos; e a burguesia, o pseudo-aristocracismo desses jornalistas que em 1899 fundaram a *Action Française*, destinada a tornar-se poderosíssima na França e conquistar ao pensamento francês novas províncias na Bélgica, Itália, Espanha, América latina e até na América anglo-saxônica.

Em certos casos, a crítica literária costuma dizer que este ou aquele poeta é maior na sua prosa do que na sua poesia. Quanto ao prosador Maurras, o futuro poderia chegar a afirmar o contrário. O poeta de *Musique intérieure*, poeta neoclassicista, da "École romane", em estilo hermético e complicado, não é de primeira ordem, mas um poeta notável. Por outro lado, ninguém negará a beleza de certos períodos musicais em *Anthinéa* e a concisão das fórmulas no *Avenir de l'Intelligence*; mas a fama do prosador Maurras parece um exagero enorme da parte de admiradores exaltados. Não é possível comparar a arte estilística de Maurras com a de Barrès. Quanto a repetições intermináveis, verborragias nauseabundas, palavrões ordinários ninguém superou jamais o autor do diário artigo de fundo da *Action Française*. Esse autor de muitas páginas nobres não é uma alma nobre. Nem um pensador profundo. O mundo não deve ideias novas a Charles Maurras; só fórmulas brilhantes de algumas poucas ideias boas e numerosas ideias falsas. Maurras inspirou a muita gente uma desconfiança saudável contra o romantismo literário, sobretudo contra o romantismo francês; e restabeleceu a honra do classicismo. Mas cometeu, contra os românticos e em favor dos clássicos, verdadeiros crimes de *parti-pris*. E assim como o crítico literário, foi o crítico político. Mas a ideologia que ele propôs era pior do que os seus "crimes" na crítica literária; e engendrou crimes. Charles Maurras já estava julgado antes de ser julgado.

Os frutos não eram bons; mas eram muitos. Nunca um escritor de horizontes tão limitados pelo nacionalismo mais cego conseguiu tanta repercussão universal. Na própria França, grande parte da Inteligência aderiu realmente à *Action Française*, que deste modo não podia deixar de contar numerosos escritores notáveis entre os seus colaboradores. Mas muitos deles deviam a fama à publicidade barulhenta e insolente dos "camelots du roi', e o futuro terá de fazer revisões implacáveis. Sairá desse julgamento melhor do que muitos outros Léon Daudet[2878], filho do romancista realista, ele mesmo romancista naturalista, continuando a escrever, sem arrependimentos, no estilo do século que ele injuriou como "estúpido". O mérito contrário, o da maior serenidade entre os escritores da *Action Française*, salvará páginas de Jacques Bainville (1879/1936), historiador da *Histoire de trois générations*, *1815/1918* (1918). Os outros escritores nacionalitas realmente notáveis são quase todos apóstatas da *Action Française*: Louis

Dimier, humanista, autor de *Vingt ans d'Action Française* (1926), obra cheia de ódio contra o antigo mestre e amigo, análise de profunda penetração psicológica, um grande depoimento: o crítico Pierre Lasserre, inimigo furioso do *Romantisme français* (1907), vindo a converter-se depois a opiniões mais equilibradas; George Valois que pretendeu reconciliar a *Action Française* e o sindicalismo de Sorel, e acabou fascista. O resto, os que ficaram fiéis, é uma lástima. Entre os escritores da *Action Française* não surgiu nenhum gênio; mas havia, infelizmente, muitos talentos.

A repercussão internacional foi maior do que se poderia supor. Embora a *Action Française* tenha pretendido realizar uma doutrina especificamente latina, também conquistou adeptos entre os povos germânicos e até entre os eslavos católicos, na Polônia, onde Andrzej Niemojewski, o dramaturgo Adolf Nowaczynski e o crítico Zygmunt Wasilewski formaram um grupo de "nacionalistas integrais". Através da Bélgica francesa, onde o jornalista Fernand Neuville se tornou propagandista brilhante das ideias de Maurras, e da Bélgica flamenga, cujo movimento nacionalista foi todo maurrassiano, chegou a corrente à Holanda protestante: aderiu o notável poeta Jacques Bloem[2879], pós-simbolista de forma clássica. Na Inglaterra, a *via media* da Igreja anglicana oferece possibilidades de aproximar-se do pensamento católico; e Hulme[2880] deu esse passo através da filosofia de Bergson, dando a conhecer aos ingleses "the brilliant group of writers connected with L'Action Française". Hulme, que morreu cedo nos campos de batalha de Flandres, é uma figura de precursor e semeador de ideias. As suas poucas poesias, curtas e precisas assim como exigiram as suas convicções classicistas, foram divulgadas por seu amigo Ezra Pound, iniciando-se o movimento do Imagism, que é por sua vez precursor do modernismo poético na Inglaterra e na América anglo-saxônica. As ideias de Hulme com respeito a humanismo e cristianismo, ideias antipelagianas, exerceram forte influência sobre o americano anglicizado T. S. Eliot; e na própria América aquele classicismo antirromântico encontrou-se com a atitude parecida do crítico Irving Babbitt, cujo *Rousseau and Romanticism* (1919) foi um manifesto polêmico: manifesto do "New Humanism", classicista e asperamente reacionário.

Em terreno preparado pelo positivismo de Teófilo Braga, em Portugal, as ideias de Maurras encontraram um propagandista em Antônio

Sardinha[2881], poeta de ficção parnasiana e panfletário dos mais violentos. Fundou o movimento do "integralismo" contrarrevolucionário e católico, com fortes inclinações racistas. No Brasil, os movimentos da repercussão do maurrassianismo eram principalmente literários: literato foi Jackson de Figueiredo, influenciado pelo integralismo português, convertido ao catolicismo; o seu sucessor Tristão de Ataíde, partidário da sociologia católica, tornou-se mesmo o maior crítico literário do modernismo brasileiro. Espírito moderno, Ataíde abriu-se, mais tarde, à influência do catolicismo democrático de Maritain, mantendo o seu lugar de guia espiritual de parte considerável da inteligência brasileira.

A feição especial do catolicismo espanhol prevaleceu inicialmente sobre a influência francesa, produzindo até um poeta de considerável originalidade: o vasco Basterra[2882], solitário na sua geração, não só pelas convicções políticas e religiosas – era aristocrata e católico – mas também pelo estilo, inteiramente alheio às aspirações de 1898. No fundo, era um parnasiano. Mas o seu credo inspirou-lhe o entusiasmo grandiloquente pelo qual ultrapassou os limites do neoclassicismo, tornando-se poeta neobarroco; assim construiu a visão grandiosa do mundo latino, da Venezuela até a Romênia – tinha servido como diplomata espanhol nos dois países – com o Vaticano no centro e o Escorial como monumento do imperialismo religioso. Basterra foi um poeta singular, dificilmente acessível, que acabou na loucura. Celebrou-o Eugenio D'Ors[2883], o neoclassicista catalão, depois propagandista do Barroco, enfim representante literário oficial da Falange espanhola, cujo doutrinador, Erneste Giménez Cabalero, é um dos fundadores da Acción Española – o nome diz tudo. A revista do mesmo nome foi dirigida por Maeztu[2884], antigo revolucionário e propagandista da "Hispanidad" no novo mundo.

A América espanhola não precisava, aliás, da propaganda da "Hispanidad" para conhecer as ideias de Maurras; as relações do continente com a França sempre foram diretas e estavam, por volta de 1900, intensificadas pelo "modernismo" poético. A "filosofia" política na qual se apoiavam muitos ditadores e caudilhos hispano-americanos, foi o positivismo, isto é, a base da teoria de Maurras; e o problema inicial de Maurras, o "avenir de l'intellience", também era problema de importância vital para as elites

latino-americanas, mantendo-se precariamente em ambiente hostil, julgando-se Ariel em luta contra o Caliban materialista e democrático.

O positivismo foi na América espanhola de 1900 a ideologia de uma casta dirigente que introduziu economia e técnicas modernas sem ceder nada à democracia. Assim, no México, o positivista Gabino Barreda ofereceu a ideologia a Porfírio Díaz, ditador "científico". Vestígios positivistas ainda se encontram na obra do antidemocrata peruano Francisco García Calderón[2885] – mas este, francófilo, panlatinista, bergsoniano, já é discípulo de Rodó[2886], o filósofo do "modernismo", defensor do Ariel latino-tropical contra o feio Caliban norte-americano. Rodó é o Barrès da América espanhola; e nos outros barrèsistas americanos opera-se lentamente a transição para o maurrassianismo. As oligarquias indígenas, defendendo-se contra o imperialismo anglo-saxônico e contra a ameaça da revolução social, servem-se da elite afrancesada. É uma elite em declínio. O estilista dos *Idola Fori*, o colombiano Carlos Arturo Torres[2887], julgava-se liberal à maneira inglesa; mas já era bergsoniano, e as suas afirmações contra o espírito de revolução dos políticos profissionais antecipam a doutrina contrarrevolucionária. A aliança da reação política com o catolicismo – os contemporâneos de Rodó ainda foram livre-pensadores – já aparece no *scholar* peruano Victor Andrés Belaunde. Está então aberto o campo para a influência da *Action Française* que é, entre 1910 e 1930, o clima intelectual das elites hispano-americanas. Em vez de citar muitos nomes efêmeros basta lembrar o fascismo do poeta argentino Lugones[2888] e as atitudes d'annunzianas do poeta peruano Chocano[2889]. A influência de D'Annunzio, simbolista da mesma maneira como eram simbolistas os "modernistas" hispano-americanos, homens de grandes gestos poéticos-políticos como Barrés e fascistas mesmo "avant la lettre", é paralela à influência de Barrès; e D'Annunzio é, por sua vez, o Barrès da Itália.

D'Annunzio[2890] sempre foi uma natureza "plástica". Fora carducciano como Carducci e, depois, anticarducciano com os decadentistas afrancesados; celebrando com a mesma volúpia *Il Piacere* e *Il trionfo della Morte*. Imitou sempre; às vezes, nem desdenhou as vantagens do plágio. Durante muito tempo exibiu a falsa elegância de um Oscar Wilde italiano. Mas, em determinado momento, mudou de modelo: substituiu Wilde por Barrès.

Como o escritor francês, D'Annunzio elegeu-se deputado, sentando-se na Câmara na extrema direita, como nacionalista; não lhe custou nada, porém, tomar outra vez atitudes de socialista. O único conteúdo da sua ideologia política sempre foi o Poder. Daquela época é o seu drama *La Gloria*, antecipação surpreendente de personagens e acontecimentos do fascismo. A doutrina é de Nietzsche, embora de um Nietzsche bastante desfigurado. Nietzsche e Wagner são objeto de discussão, como num romance de Barrès, em *Il Fuoco*, a mais desagradável de todas as obras d'annunzianas, exploração literária da sua aventura amorosa com Eleonora Duse – mas justamente em *Il Fuoco* encontram-se aquelas descrições maravilhosas da Veneza noturna, as mais belas páginas de prosa que D'Annunzio escreveu. Em face daquelas atitudes é difícil aderir à opinião de Borgese, que não quis negar o verdadeiro "heroísmo" em D'Annunzio; escreveu isso, aliás, em 1909, antes das aventuras militares do poeta, que sobrevoará a capital inimiga Viena e conquistará a cidade de Fiume. Borgese talvez quisesse protestar contra a interpretação de D'Annunzio como mero esteticista insincero. A relativa sinceridade do poeta é dos nervos, ou antes de todos os sentidos –

"Molto al mio cuore son care
le cose che odo, que veggo...";

foram sinceras as expressões da volúpia embriagada e das angústias pânicas do exausto; e, encontrando as mesmas paixões e angústias na alma popular da sua terra, D'Annunzio tornou-se capaz de escrever *La Figlia di Jorio*, o impressionante drama poético das superstições nos Abruzos. O subtítulo reza: "Tragedia pastorale"; mas nada, nessa obra, lembra os artifícios da "favola pastorale"; e há nela, realmente, algo do espírito da tragédia grega. Então, D'Annunzio conseguiu cristalizar o espírito da paisagem italiana –

"Settembre, andiamo. È tempo di migrare.
Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori

lascian gli stazzi e vanno verso il mare...” –;

e revivificar o espírito das velhas cidades italianas, como nestes versos sobre o Campo Santo de Pisa:

“Ma il tuo segreto è forse tra i due neri
cipressi nati dal seno
della morte...”

Há muitos versos e poemas assim, que o próprio Croce, tão hostil ao “diletante de sensações”, admira nos quatro livros das *Laudi*, uma das grandes obras da poesia do século XX; prova do fato de que alguém pode ser homem corrupto e, ao mesmo tempo, poeta autêntico. “Corruptio optimi pesima.” O último dos quatro livros já está invadido pelo histerismo pseudo-heroico.

Entre os inúmeros poetas e poetastros d’annunzianos daquela época destaca-se o talento verbal de Govoni[2891], que, depois de começos esteticistas e decadentistas à maneira *crepuscolari*, encontrou o caminho para uma poesia luminosa, mediterrânea, d’annunziana sem poses falsas. Os seus melhores poemas são os de tristeza “crepuscolare”, dedicados à pobre vida provinciana; os mais significativos, porém, seriam os que empregam a nova arte de expressão para cantar a cidade moderna. Govoni encaminhara-se para o futurismo. Essa transição do d’annunzianismo ao futurismo – tantos outros poetas italianos da época a realizaram – é significativa: a literatura italiana, já possuindo um Barrès, procurava o seu Maurras.

Por uma ironia da história, esse caminho foi aberto pelo filósofo Benedetto Croce[2892], que fora um dos maiores adversários do Barrès italiano e seria, depois, o maior adversário dos muito pequenos Maurras italianos. Croce é, antes de tudo, um grande liberal. Começou combatendo duramente o marxismo, e terminou combatendo duramente o fascismo: é no terreno das atividades intelectuais o maior adversário dos antiliberalismos. Croce era espírito enciclopédico: filósofo e historiador, crítico literário e homem

de ação, e o maior conhecedor do passado e de todas as pedras da sua cidade de Nápoles. Antes de tudo, era espírito crítico. Não é acaso que se chamava *Critica* a revista que fundou em 1903, e através da qual exerceu influência incomensurável na Itália. Não há outro exemplo assim, de um único homem remodelar tão completamente a vida espiritual de uma nação inteira; chegou-se a falar em “ditadura do idealismo crociano”. De influência imediata foi, sobretudo, a crítica literária de Croce, revisão implacável de todos os valores do passado e contemporâneos. Revelou asperamente as fraquezas de Fogazzaro, Pascoli, D’Annunzio. Foi, muitas vezes, injusto. Sobretudo nos últimos anos de sua longa vida demonstrou incompreensão total de toda a poesia moderna, a partir de Baudelaire. Seu ideal era clássico, goethiano; admirava a poesia viril de Carducci. Submeteu todas as obras, inclusive a *Divina Commedia*, e os *Canti*, de Leopardi, a um processo de rigorosa separação dos elementos poéticos e não poéticos; a sua dialética hegeliana nem admitiu outro processo crítico. Redescobriu o grande e então meio esquecido precursor da crítica hegeliana na Itália, Francesco De Sanctis; e redescobriu, atrás dele, o maior filósofo italiano, Giambattista Vico. A teoria dos *ricorsi* foi então, por volta de 1910, de surpreendente atualidade: ideias semelhantes foram defendidas por George Sorel, que tinha muitos adeptos no sindicalismo italiano. O próprio Croce manteve, durante anos, correspondência intensa com o teórico do sindicalismo que será o precursor do fascismo.

Croce deu, certa vez, uma regra para se compreender o espírito de um sistema filosófico: para tanto, seria preciso verificar contra quem o filósofo se levantou polemicamente. Os objetos da polêmica de Croce foram o positivismo científico e o liberalismo de feição jurídico-abstrata. Essa polêmica de Croce purificou a vida intelectual italiana, afugentando muitos fantasmas. Mas, também, chamou e criou novos. A doutrina crociana da “arte como expressão” contribuiu para criar um “expressionismo” desenfreado e freneticamente subjetivista, precursor imediato do futurismo; o historicismo de Croce, desvalorizando as abstrações do liberalismo, contribuiu para preparar os caminhos da violência fascista. Mas o filósofo passou, depois, durante a vida inteira, combatendo seus falsos discípulos e opondo-se com a maior coragem cívica ao fascismo.

As gerações novas, de 1905 e 1910, receberam com entusiasmo os ensinamentos de Croce, que foi durante alguns anos o papa filosófico e literário da Itália. Mas não suportavam as limitações que o mestre – muito velho em comparação com eles – lhes pretendeu impor. Sobretudo o conservantismo de Croce em matéria de poesia lhes era insuportável: ao culto de Carducci opuseram o entusiasmo pela poesia modernista francesa que o mestre detestava. Insatisfeitos com o hegelianismo de Croce, descobriram Bergson, o pragmatismo, o modernismo católico – enfim toda a civilização europeia moderna da qual os italianos de então sabiam pouco. Acabou, enfim, a época algo provinciana do Risorgimento, comparável à época da Restauração espanhola; e a revista *Voce*, em Florença, iniciou um movimento de renovação e europeização que já foi muito bem comparado à obra da geração de 1898, na Espanha[2893]. *La Voce* foi fundada em 1908 por um grupo de intelectuais, na maior parte discípulos de Croce, que no início apoiou a revista: lá estavam reunidos os críticos Prezzolini, Papini e Borgese, os poetas Soffici e Palazzeschi, o historiador Gaetano Salvemini. A alma da revista, durante os sete anos mais importantes da sua existência, de 1908 a 1915, foi Prezzolini[2894], grande animador e europeizador, apesar de convicções cada vez mais nacionalistas que levaram, enfim, ao fascismo. Os poetas, Soffici, Palazzeschi, já representaram a corrente do modernismo francês. Espírito eminentemente destrutivo era o polemista Papini[2895]: chamava sua própria alma "sitibonda come un deserto"; e assim percorreu, ainda mais furibundo do que "sitibondo", todas as filosofias – em *Un uomo finito* descreveu esse caminho que o levou até à bancarrota espiritual – chegando ao antiintelectualismo mais violento. Tornou-se propagandista do imperialismo italiano do "nuovo nazionalismo", muito diferente do nacionalismo liberal e democrático do Risorgimento. Enfim, escapando à falência total, converteu-se ao catolicismo. A *Storia di Cristo* foi um sucesso internacional, do qual, diziam, o próprio Papini zombava na intimidade. "Se non è vero, è ben trovato." Esse vanguardista incurável foi sempre um grande mistificador; até seu catolicismo, de cuja sinceridade não se quer duvidar, serviu-lhe principalmente de instrumento de agressão. Esse florentino, escrevendo com rara perfeição a língua pura e deliciosa da sua cidade civilizadíssima, ficou sempre "sitibondo" como o habitante de um deserto africano.

A grande descoberta da *Voce* foi um escritor desconhecido ou ignorado, Alfredo Oriani[2896], que veio do século XIX, mas que a época do liberalismo não quisera admitir na literatura. Era um provinciano, sofrendo de complexo de inferioridade e graves ressentimentos, esgotando a sua imaginação em romances mal escritos, meio pornografia vulgar, meio análise psicológica penetrante. Encontrou os conflitos e ressentimentos da sua própria alma na alma da Itália, grande potência sem poder real, pobre, derrotada nos campos de batalha da Etiópia. Concebeu, conforme vagos conhecimentos da filosofia de Hegel, o imperialismo mediterrâneo como "missão histórica" da Itália moderna; e, para sufocar os socialistas e liberais que se oporiam a essa megalomania dispendiosa, inventou o conceito da "rivolta ideale", para fundar um Estado totalitário; chegou a predizer até os pormenores do fascismo, que venerava, depois, em Oriani o seu profeta. O sucesso póstumo de Oriani é sintoma de uma mudança na estrutura social da Itália: a burguesia liberal, velho estilo, é substituída pela nova burguesia industrial e imperialista. Mas o nacionalista Maurras nunca foi imperialista. Não existe um Maurras italiano. Do Barrés italiano, D'Annunzio, chegou-se, imediatamente, ao imperialismo de feição técnica, cuja expressão literária será o futurismo.

No princípio do século XX, uma vasta literatura de divulgação de conhecimentos técnicos é acompanhada por outra literatura de glorificação da técnica, prevendo progressos enormes e invenções transcendentais. O modelo dessa literatura encontrou-se nos "romances de antecipação", do francês Jules Verne[2897], literatura infantil, ingênua e simplista, logo superada pelos progressos alcançados na realidade. Da combinação, inventada por Verne, entre romance técnico e romance de aventuras, surgiu, por um lado, o romance policial, modernização do "romance gótico", e, por outro lado, o romance das utopias técnicas. Os contos policiais de Doyle[2898] são mais do que adaptações engenhosas da "tale of terror" ao ambiente técnico-científico da cidade moderna. São narrados com o melhor humor inglês e eternizam um ambiente: a Londres elegante dos tempos de Oscar Wilde, teatro de crimes trágicos ou tragicômicos. Além de criar um estilo para os repórteres, Doyle criou um personagem de imortalidade tão segura como Don Juan ou Don Quixote. Esse Sherlock Holmes desempenha um papel de significação social, ajudando de maneira tão deliciosa a polícia

incompetente no esclarecimento de crimes misteriosos. Naqueles anos, os atentados dos anarquistas assustaram a sociedade, revelando a incapacidade das autoridades de protegê-la contra a revolução latente. Sherlock Holmes, porém, sem preconceitos de ordem burocrática, emprega os requintes da técnica científica para descobrir os criminosos. A sociedade está a salvo. Deste modo, Doyle fez o contrário do que fez, ao mesmo tempo, Wells[2899], que empregou as "maravilhas da técnica" para ameaçar a ordem social estabelecida, prevendo transformações utópicas pela máquina. Mas Wells não é um Verne nem um Doyle, e sim muito mais: um escritor talvez não de primeira ordem, mas importante. *The Times Machine* e *The Invisible Man* foram escritos em competição com Verne e Stevenson; continua como leitura deliciosa, porque Wells é um escritor nato e um grande humorista. Na literatura inglesa não há outro romancista que revele tantas semelhanças com Dickens: *Love and Mr. Lewisham* e *The History of Mr. Polly*, não sendo da ordem das obras de arte transcendentais, são no entanto da melhor qualidade do romance inglês tradicional. Apenas, o criador dessa tradição, Fielding, é um grande aristocrata que zomba do mundo, e Wells um intelectual pequeno-burguês, indignado, revoltado e doutrinado pela Fabian Society, zombando da ordem social estabelecida, contra a qual lançou uma sátira das mais eficientes, *Tono-Bungay*. Assustou essa sociedade, lançando-lhe profecias de invenções técnicas de consequências revolucionárias, prevendo catástrofes cósmicas que são imagens de revoluções sociais: o "grand soir" do capitalismo, representado como "grand soir" do sistema solar. E, assim como a segunda metade do século XIX realizou os progressos profetizados por Jules Verne, assim a segunda metade do século XX parecia antecipar as catástrofes profetizadas por Wells. Wells não é um sonhador. Tem as suas convicções políticas cientificamente fundamentais; e, na mais ambiciosa das suas obras, *The World of William Clissold*, empreendeu esboçar um vasto panorama do mundo atual, do ponto de vista de um radical inglês. Desta vez, a sua técnica novelística, ainda muito vitoriana, não chegou a dominar o assunto. Mas é duvidoso se Wells aceitaria elogios de ordem literária. A arte pouco lhe importa. Pretende ser um jornalista eficiente em bases científicas. A eficiência é certa. A ciência de Wells já está, hoje, antiquada. Acha simples demais as coisas e considera teoricamente resolvidos todos os problemas, de modo que "The World of

Mr. Wells" seria uma maravilha e não o é, só porque certos obstáculos teimosos não querem ceder ao bom-senso inglês de Herbert George Wells. A base da sua técnica novelística vitoriana – Wells já tinha trinta e cinco anos de idade quando a rainha morreu – foi uma fé vitoriana no progresso, um otimismo muito à maneira de Dickens, se bem melhor informado. O socialismo de Wells é idealista e revisionista – é da época das reformas sociais do Ministério Asquith, do orçamento "revolucionário" de 1909, de Lloyd George, e da Fabian Society.

Em 1881, fundara Henry Hyndman a "Social Democratic Federation" que, ressuscitando a tradição revolucionária dos Chartists, assustou a sociedade inglesa. William Morris era dos primeiros membros, escrevendo canções ameaçadoras para serem cantadas em manifestações públicas. Mas a Ingaterra não é país de revoluções barulhentas. Um grupo de intelectuais reuniu-se em 1883 para estudar a doutrina socialista; e deram ao clube o nome de "Fabian society", lembrando o romano Fabius, aquele "que sabia esperar". Já em 1885 abandonaram definitivamente a ideia de revolução armada. Elaboraram nova doutrina, apresentando-a ao público num ciclo de conferências, que foram publicadas no volume *Fabian Essays in Socialism*[2900]. Os autores eram Bernard Shaw, Sidney Webb, William Clarke, Sydney Olivier, Graham Wallas e Annie Besant. No prefácio da reedição de 1908 dos *Fabian Essays*, o primeiro entre eles, Shaw, resumiu o programa: "Em 1885, a Fabian Society abandonou, acompanhada dos gritos dos revolucionários, a política das barricadas, para transformar uma derrota heroica em êxito prosaico. Determinamos, como fim dos nossos esforços, duas coisas bem definidas: 1) criar um programa parlamentar para um primeiro-ministro que se converteria ao socialismo assim como o primeiro-ministro conservador inglês Peel se convertera ao livre-câmbio; 2) tornar tão possível e cômodo para um inglês decente declarar-se socialista, como é possível e cômodo declarar-se conservador ou liberal." Em meio século de trabalho, a Fabian Society realizou esse programa "decente", quer dizer, revisionista, reformista. O nome de Marx só aparece ocasionalmente nos *Fabian Essays*; o da Internacional, nunca. Fala-se pouco dos sindicatos e muito da municipalização das "public utilities" como medida socialista de primeira importância; e exatamente assim, essa municipalização será

elogiada, quarenta anos depois dos *Fabians Essays*, em *The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism*, daquele mesmo Bernard Shaw.

Shaw[2901] nasceu no mesmo ano em que nasceu Oscar Wilde; tornou-se socialista, membro da Fabian Society; escreveu para o teatro, adotando a forma dramática de Ibsen. Eis os três fatos essenciais da sua vida literária. Pelo terceiro fato, pertence Shaw ao naturalismo. Pelo primeiro pertence ao movimento de renovação da literatura inglesa vitoriana. Pelo segundo, é o escritor do século XX, do qual é ou foi o dramaturgo mais representado. Da coincidência desses três fatos algo contraditórios decorre a insegurança da opinião pública e crítica sobre Shaw; para alguns, é um *wit*, um egoísta espirituoso que fez do *esprit*, nem sempre muito profundo, sua profissão; para mais outros, é um clássico do teatro moderno; para outros, um jornalista hábil, talvez mistificador. Deste modo, Shaw continua objeto de discussão. Mas convém assim ao autor que nada deseja senão discutir com o seu público.

Teatro de Ibsen quer dizer teatro burguês, e isso não pode ser a forma adequada para representar o pensamento socialista. Com efeito, Shaw não empregou a forma sem ironizá-la; resultaram comédias de *boulevard* com muito espírito satírico contra a sociedade, justamente como nas comédias de Wilde. Apenas, os personagens de Wilde dialogam sobre amor, heranças e gravatas, e os de Shaw sobre prostituição, expropriação dos capitalistas e economia coletivista. A forma, porém, não deixa de repercutir no conteúdo. As peças de Shaw transformam-se em crônicas dialogadas de um excelente jornalista, e os problemas discutidos parecem perder a seriedade. É assim que julga, em geral, a crítica literária na Inglaterra: Shaw, um jornalista espirituoso, cuja obra teatral ficou sem responsabilidade dramática. De outra maneira julga a crítica teatral inglesa: verifica que Shaw foi um reformador do teatro inglês: antes de Shaw, o teatro inglês só representava farsas ou dramalhões de última categoria; depois de Shaw, o teatro inglês é a tribuna na qual se discutem os problemas mais importantes da nação e da época, e isso porque Shaw sabia combinar o sério espírito dramático de Ibsen com os irresistíveis efeitos cênicos de Wilde. As suas comédias desempenham, em nosso tempo, a função que desempenharam na época as de Molière, dizendo altivamente a verdade ao rei e aos seus aristocratas; dizem a verdade ao capitalista e aos seus lacaios. A comédia de Shaw seria grande

teatro porque se baseia como todo grande teatro, num sistema de valores. Em Shaw aparecem esses valores através da caricatura dos não valores da sociedade burguesa. Eis um dos motivos por que Shaw insiste no desmascaramento do heroísmo: na sociedade burguesa não existe nem pode existir heroísmo. A contrademonstração é o heroísmo autêntico da pessoa que sabe libertar-se das convenções sociais – é o caso da *Saint Joan*.

Qual é, então, o sistema de valores que Shaw defende? Certamente o do socialismo, ao qual ele adaptou a maior criação do teatro burguês, o drama de Ibsen. Shaw teria criado nada menos do que o teatro do futuro, da sociedade sem classes; mas essa permanência, nem ele mesmo a deseja, satisfeito com as repercussões imediatas da propaganda dialogada. Shaw não pretende ser mais do que um grande propagandista; e seria preciso ser Shakespeare para escrever excelentes peças. E as obras de Shaw nem sempre são bem compreendidas, se o público se diverte em vez de sentir remorsos, a culpa não é do dramaturgo. Ou seria em parte sua? À obra de Shaw falta, como à de Wells, uma dimensão em profundidade. Não toma bastante a sério a vida porque é otimista; e nunca havia um grande teatro otimista. Esse otimismo é inerente ao socialismo reformista de 1900 e de 1910, que acreditava próxima a solução das questões sociais pela municipalização das "public utilities". Nesse pormenor, pequeno e não sem importância, é Shaw, o socialista "decente", um filho da época de antes de 1914. Nota-se que muitas causas que Shaw defendeu – o wagnerismo, o ibsenismo, a emancipação da mulher, o antipuritanismo, o pacifismo, etc. – perderam a atualidade; mas também já perderam a atualidade, sem que esse fato lhes diminuísse o efeito cênico e o valor literário. Foram grandes dramaturgos do seu tempo e, com isso, de todos os tempos. Shaw é homem da sua época; da transição entre o século XIX e o século XX. Esse fato fica evidente na sua técnica dramatúrgica. A dramaturgia de 1880 foi realista ou naturalista; a de 1920 é simbolista à maneira de Srindberg, Tchekhov, O'Neill. Mas a dramaturgia de Shaw já não é realista e ainda não é simbolista, nem é, muito menos, uma posível síntese: Shaw não acreditava ou não faz acreditar na realidade dos seus personagens e enredos, mas sem conferir-lhes irrealidade simbólica. Salva-se a inteligência do dramaturgo. Graças a essa inteligência sobrevivem peças como *Candida*, *Major*

Barbara, *The Doctor's Dilemma*, *Saint Joan*; mas, para citar as últimas palavras de Saint Joan: "... até quando?"

O socialismo otimista de Shaw é uma das grandes correntes literárias do século XX antes de 1914. Seu romancista é o dinamarquês Andersen-Nexö[2902], que criou a epopeia, ou, para falar no seu estilo, a saga do proletariado ocidental moderno. *Pelle Erobreren* (*Pelle, o Conquistador*) é a história do movimento socialista-sindicalista no princípio do século XX. O herói dessa história, Pelle, é realmente um herói: passa por todos os sofrimentos e humilhações da vida proletária para chegar, através de uma grande greve, à criação da cooperativa que resolverá, no seu setor dos sapateiros, a questão social. Tudo, nesse romance, é comovente e convincente, menos o desfecho otimista em que já não podemos acreditar. O próprio Andersen-Nexö parece ter perdido, depois, sua ingênua fé de 1910; aderiu ao comunismo. Mas à mentalidade otimista deveu o grande sucesso no mundo de antes de 1914. Quem escreveria com a mesma mentalidade e no mesmo estilo alguns anos mais tarde, já não encontraria a mesma ressonância internacional. Daí o sucesso muito limitado do norueguês Uppdal[2903]: seu romance cíclico *Dansen gjernom skuggeheimen* (*Dança no Mundo das Sombras*) é a história monumental do movimento socialista na Noruega: epopeia, em dimensões colossais, da vitória e do aburguesamento do proletariado de um país pequeno e próspero. A adoção do *landsmaal*, do dialeto norueguês, pelo escritor, condenou-lhe a obra a uma repercussão apenas regional, em violento desacordo com a megalomania esquizofrênica, na qual o genial e infeliz criador dessa obra soçobrou. Quem guardou o equilíbrio foi o sueco Koch[2904], cujo romance *Os Operários* começou uma nova época na literatura do seu país; depois, foi Koch o primeiro que teve a coragem de tocar nas relações entre o proletariado e o mundo do crime.

O otimismo social e técnico-científico é bem sintomático da euforia europeia entre 1900 e 1910. Esse credo dominava sobretudo as nações germânicas às quais coubera o papel principal na industrialização do mundo – ingleses, alemães, depois os americanos. No terreno da ficção, o tema aparece com frequência na literatura escandinava; científica e economicamente, os escandinavos participaram intensamente da industrialização, sem possibilidades, porém, de participação do poder político internacional – e isso abriu as perspectivas à ficção. À técnica moderna não se erigiu, por

enquanto, monumento literário maior do que a trilogia *Malm* (*Minério*) do sueco Didring[2905], epopeia da construção da estrada de ferro para explorar as minas de ferro no extremo norte da Suécia. O estilo dessa obra é a exaltação romântica de um asunto estritamente realista – união estilística do naturalismo e do simbolismo; e esse "realismo mágico" – o termo será popular por volta de 1925 – é o estilo criado pelo dinamarquês Johannes Vilhelm Jensen[2906]. A sua obra é grande e apresenta os aspectos mais variados. Jensen é natural da Jutlândia, da terra firme da Dinamarca, e aos camponeses robustos da sua terra dedicou os vários volumes dos *Himmerlandshistorier* (*Contos do Himmerland*), talvez os melhores contos rústicos do século. Mas Jensen não é de modo algum um escritor provinciano. Passou grande parte da sua vida em viagens na América e na Ásia, escreveu sobre paisagens e gente da Malásia as *Eksotiske Noveller* (*Novelas Exóticas*) e escreveu – o que já é mais surpreendente – alguns romances policiais de grande estilo sobre a vida norte-ameriana moderna, combinando o sensacionalismo e o interesse sociológico. Jensen foi, "avant la lettre", o primeiro "expressionista": com "realismo mágico" sabe engrandecer até o fantástico os seus assuntos realísticos. O romance histórico *Kongens Fald* (*A Queda do Rei*), sobre o destino trágico do rei Cristiano IV da Dinamarca, já excede o gênero pela força de transformar o personagem histórico em figura mitológica. Jensen até pretende criar mitos. A grande obra da sua vida é *Den lange Rejse* (*A Longa Viagem*), composto dos romances *Det tabte Land* (*A Terra Perdida*), *O Siclo Braeen* (*Montão de Neve*), *Norneg-aest* (*O Hóspede das Normas*), *Cimbrernes Tog* (*A Jornada dos Címbrios*), *Skibet* (*O Navio*), *Christoffer Columbus*: história mitologizada da humanidade germânica, desde os dias do homem das cavernas, através das grandes migrações, dos vikings, da Idade Média gótica – até a conquista do Novo Mundo que Jensen também atribui aos nórdicos. Na América moderna reconhece Jensen a realização do sonho gótico de chegar ao céu; o arranha-céu seria o sucessor legítimo da torre das catedrais góticas. A raça que realizou esse milagre, Jensen não a encontra em nenhuma parte tão pura, tão forte como entre os camponeses robustos da Jutlândia. As teorias de Jensen não podem exercer hoje muito fascínio: são fantásticas. Mas se as literaturas escandinavas não tivessem saído, depois de Ibsen e Strindberg,

da moda internacional, Jensen ficaria reconhecido como um dos grandes escritores do século XX.

Pálido reflexo da “Renascença gótica” de Jensen foi na Alemanha a “Renascença nórdica”, proclamada por um círculo de intelectuais provincianos do norte da Alemanha; Blunck[2907] tentou exprimir-lhes o entusiasmo artificial em baladas, romances históricos sobre o esplendor medieval de Hansa, e mais um ciclo de romances pré-históricos; só o nacional-socialismo foi capaz de considerar grande a obra de Blunck. O racismo que deve, aliás, a doutrina a um inglês germanizado, H. S. Chamberlain[2908], genro de Wagner e wagneriano fanático, discípulo de Gobineau. A sua obra *Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts* (*Os Fundamentos do Século XIX*), escrita com o saber enciclopédico de um diletante, é menos uma filosofia da história do que um enorme panfleto anticlerical e antissemita, fonte inesgotável de citações para Alfred Rosenberg e semelhantes ideólogos-propagandistas de Hitler.

Fica, porém, o fato: a ideologia da Alemanha racista nada tem a ver com Maurras; a Alemanha é quase o único país em que a doutrina da *Action Française* não exerceu influência alguma, menos em certos círculos católicos. Poderia ser citado Herman Hefele[2909], antigo modernista, crítico antirromântico, de vasta cultura e grande poder de evocação, mas sem repercussão alguma. Uma burguesia no velho estilo, que se apoiaria no tradicionalismo pragmatista de Maurras, já não existia na Alemanha, país da industrialização mais rápida. Com a boa raça e a boa técnica, os alemães esperavam conquistar o mundo; lamentaram muitas vezes a falta de um Kipling alemão. Em vez disso, lembraram-se sempre de Langbehn[2910], o “Rembrandt-Deutsche”, que advertira contra o artificialismo da civilização alemã, na qual o progresso artístico e moral não correspondia aos progressos materiais. A Alemanha industrializada era uma sociedade de capitalistas e operários, mas não uma comunidade nacional. Daí os grandes progressos técnico-econômicos e a falta de uma civilização. Os intelectuais, ligados à burguesia, não quiseram ouvir as propostas dos socialistas para modificar essa situação. Mas seria, talvez, possível remediar de outra maneira, menos revolucionária, a organização infeliz da nação? Naumann[2911], ex-pastor protestante, egresso da Igreja oficial porque esta não

admitiu as reformas sociais, fundara a "Associação nacional-social", partido cristão da esquerda, para "incorporar o proletariado ao progresso da nação" e criar deste modo uma verdadeira e completa comunidade nacional. Naumann era uma grande figura e – fenômeno raríssimo na Alemanha – um grande orador. Mas os seus esforços só contribuíram, involuntariamente, para fomentar o imperialismo, que foi interpretado como possibilidade de resolver a questão social na Alemanha; só grandes conquistas poderiam melhorar o padrão de vida do operariado alemão. E por uma ironia trágica da história herdaram os nacional-socialistas o nome da Associação nacional-social do esquerdista sincero Naumann. Só na Alemanha ocidental existia um resto da burguesia do velho estilo, de origem calvinista, e desse grupo saiu o sociólogo Max Weber[2912], capaz, talvez por isso, de descobrir o laço histórico entre o capitalismo e o calvinismo. A obra sociológica de Weber nasceu sob a intensa pressão psicológica de uma forte preocupação com os destinos políticos da Alemanha. Estudando o sistema latifundiário na Roma antiga, Weber pensou na resistência dos latifundiários prussianos contra reformas sociais; estudando os profetas do Velho Testamento, que advertiram contra a idolatria dos reis, Weber pensou na Inteligência alemã, sucumbindo ao poder da centralização burocrática; estudando as relações entre economia e religião, chegou Weber a descobrir a raiz da separação entre Sociedade e Comunidade; à Alemanha do Kaiser faltava o *charisma* religioso; em vez de um chefe profético, só tinha um déspota burocrático.

A expressão literária dessas dúvidas todas é muito menos impressionante. O racismo produziu só um Blunck; o primeiro "nacional-socialismo" só deu a oratória de Naumann. Mas pode-se também citar a "literatura imperialista" de Hans Grimm[2913], que passara muitos anos na colônia então alemã da África Sul-Ocidental (Namíbia). Em novelas de estilo duro e algo provinciano, lembrando Raabe, descreveu a vida difícil dos colonos alemães nos trópicos, antecipando a doutrina racista e imperialista que o levará a escrever, depois da guerra, o romance *Volk ohne Raum* (*Nação sem Espaço*), obra de propaganda do nacional-socialismo. "Novelas coloniais" como as de Grimm escreveram-se, então, muitas: seduziram mais do que um colegial alemão, naqueles anos antes de 1914, a fugir da escola e do ambiente policiado para procurar aventuras além do mar – um desses fugitivos, Ernst Jünger, será mais tarde o chefe do nacionalismo literário. A

juventude alemã, antes de 1914, era extremamente inquieta. Pretendeu emancipar-se da tutela dos adultos, fundando a associação "Wandervogel"[2914], na qual os estudantes da classe média levaram uma vida livre, de excursões, adorando a natureza primitiva como fizeram os jovens do "Sturm und Drang". O "Wandervogel" foi a escola de formação de muitos futuros nacional-socialistas. Mas nesses círculos agitados também se descobriu o sentido dionisíaco da poesia então quase esquecida de Hölderlin, ao mesmo tempo em que George e os seus discípulos descobriram o verdadeiro clássico Hölderlin. E havia mais outro ponto de contato: o homossexualismo, que desempenhou papel grande e funesto no "Wandervogel", tampouco estava desconhecido no "Círculo" de George.

Em 1905, publicando no volume *Zeitgenössische Dichter* (*Poemas Contemporâneos*), as suas traduções de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e outros simbolistas, Stefan George[2915] encerrou a fase propriamente simbolista da sua vida poética. Desapareceram os preciosismos musicais, os parques outonais e visões do Oriente e da Antiguidade; a forma dos poemas tornou-se mais rígida; a missão de cultura estética dos "Blaetter fuer die Kunst" recebeu novo conteúdo, mais definido, como se fosse mensagem religiosa. E George alegou, com efeito, ter recebido uma revelação divina. Por volta de 1906 morreu em Munique um adolescente que estava em relações com George. O poeta, glorificando-o nos poemas dedicados a "Maximin", conseguiu estabelecer uma espécie de culto ao defunto que teria sido a encarnação da Beleza –

"... der Leib vergottet und der Gott verleibt."

"Incarnação do deus", "divinização do corpo" – as expressões já são de um culto, de um rito. E não se trata de menos. O grupo de George fora, até então, um círculo de estetas, admirando o grande poeta e todos os grandes poetas capazes de conferir um novo sentido estético à civilização. Agora, tudo mudou: o grupo transformou-se em "Kreis", "Círculo" com maiúscula, espécie de ordem religiosa; os poetas e literatos "georgianos" agora são diáconos e acólitos, venerando a George como fundador de uma nova religião;

os grandes poetas, os magos da palavra, já não constituem senão um caso especial dos grandes homens, dos heróis, aos quais se dedica um culto mais do que carlyliano. Porque são só essas grandes figuras cuja existência dá sentido à História. O gênero humano só existe em função da existência de um Platão, Dante, Goethe e poucos outros, aos quais acrescentam o nome de Nietzsche, objeto de culto especial por ele descoberto o novo "hero-worship" e por ter redescoberto a divindade do corpo humano, esquecida desde os tempos dos gregos. Os "Blaetter fuer die Kunst" tiveram uma missão estética: despertar o sentido da verdadeira beleza. Agora, a beleza tornou-se carne, "ficando entre nós outros", e a nova tarefa do "Kreis" é mais ampla, é religiosa e política. O corpo morto da civilização atual será ressuscitado pela palavra mágica do mestre, e então o "Kreis" terá sido o núcleo de um novo "Reich", Império da Beleza grega sobre o fundamento da raça germânica. Nunca antes o conceito da "mensagem poética" foi extremamente levado a sério.

As modificações da poesia de George depois da "revelação de Maximin" explicam-se pela modificação do ideal artístico: centro da estética de George fora até então o conceito da música como representação da harmonia das esferas; agora é o conceito da estátua como representação do herói divinizado. A nova poesia de George é classicista, e isso determina-lhe a posição dentro da literatura europeia moderna: é a poesia mais clássica que se escreveu na Europa do século XX, com todas as qualidades e defeitos que essa definição inclui. É poesia de precisão absoluta, mas fria, nada goethiana, com forte tendência para tornar-se didática e epigramática. No volume *Der siebente Ring* (*O Sétimo Anel*), versos como – "Des sehers wort ist wenigen gemeinsam...", "Wer je die flamme umschritt...", "Wer schauen durfte bis hinab zum grund...", "Gottes pfad ist uns geweitet..." – são das criações mais perfeitas da poesia moderna, excluindo pela concisão as possibilidades de tradução; mas nem sempre são modelados conforme o espírito da língua alemã; são antes artifícios sutis e requintados, incapazes de exercer o poder mágico que a crítica oficial do "Kreis" lhes atribui. Falta-lhes a magia musical de toda grande poesia; aspiram antes à força mágica de fórmulas oculistas. Cada verso lembra o caráter artificial daquela ordem pseudorreligiosa. George não é nada místico; do seu modelo Hölderlin distingue-o o olhar firme, sem sonho, sobre as realidades desta vida. No

volume *Der Stern des Bundes* (*A Estrela da Companhia*), publicado em 1914, pouco antes da guerra, existem várias alusões a questões sociais e políticas, quase sempre pessimistas: a grande arte de George, grande e esotérica, é extramundana; não cabe na realidade. Daí as visões apocalípticas, das quais várias se verificaram imediatamente. Depois, no volume *Das Neue Reich* (*O Novo Império*), George evocou os horrores da guerra, as humilhações da derrota, os "tesouros secretos" da "Alemanha secreta", consolando os vencidos e profetizando-lhes a ressurreição nacional; profetizou o advento do "homem que quebrará as cadeias, restabelecerá a Ordem, castigará os desertores... renovando a disciplina, colocando o símbolo verdadeiro na bandeira da nação...", do "Novo Império": É uma profecia surpreendente, até literal, do nacional-socialismo. Mas, quando este chegou, George negou-lhe obediência, retirando-se para a Suíça e morrendo em solidão altiva. A "política" de George era a de um esteticista, quer dizer, fatalmente reacionária. Mas o seu sectarismo esotérico não tinha nada que ver com a demagogia vulgar que lhe roubou citações e símbolos para impressionar os intelectuais. E entre aqueles versos proféticos havia um que se recitava, depois de 1933, só em voz baixa; a profecia do fim da aventura pseudo-heroica, quando "não convirá jubilar, porque não haverá triunfo: apenas muitas derrotas sem dignidade":

> "Zu jubeln ziemt nicht. Kein triumph wird sein.
> Nur viele untergaenge ohne wuerde."

Também foi um verso profético.

O "Kreis", de George, desempenhava, entre 1900 e 1930, papel importantíssimo na história intelectual da Alemanha[2916]. Foi preciso transformar em realidade a magia poética; e assim o "simbolismo mágico" tornou-se influência social. Os discípulos conquistaram sistematicamente os lugares principais nas revistas literárias e em muitas casas editoras; depois de 1918, conquistaram, agindo como uma maçonaria, as cátedras de história literária nas Universidades alemãs. Exerceram influência imensa no sentido de elevar o nível da expressão verbal e da crítica, tornando-se mais digna a vida

literária. Depois, foram acusados de terem preparado, espiritualmente, o terreno para o nacional-socialismo, sobretudo entre os estudantes. A acusação não é de todo infundada; mas é preciso distinguir. O círculo dos "Blaetter fuer die Kunst", até 1899, nada tem a ver com a questão: os simbolistas vienenses Hoffmannsthal e Andrian separaram-se logo de George; os outros eram poetas de segunda e terceira categoria, sem repercussão; o melhor entre eles, Karl Wolfskehl, era judeu; e o filósofo do grupo, Ludwig Klages, anticristão violento, psicólogo nietzschiano e místico "órfico", foi solenemente excluído do "Círculo" por não querer participar do "culto divino" de Maximin. A verdadeira história do "Kreis" começa em 1906. A figura principal ao lado de George era Friedrich Gundolf[2917], intérprete profundo de Shakespeare, Goethe e Hölderlin, interpretados como "figuras" permanentes, "heróis" no sentido de George. Mas Gundolf era judeu, assim como vários outros membros do "Kreis" e justamente os eruditos mais sólidos entre eles: o historiador Friedrich Kantorowicz e Berthold Vallentin, o biógrafo de Winckelmann. Os nacional-socialistas entre os "georgianos" não eram, na maior parte, membros do "Kreis", mas apenas simpatizantes, adeptos de fora. É preciso excetuar Bertram[2918], autor de uma importante biografia de Nietzsche, autor de poesias agressivamente nacionalistas em versos de perfeita forma hölderliniana. Mas Bertram não foi coroado "Poet Laureate" do nacional-socialismo, que preferiu rimadores vulgares de eficiência propagandística. Em geral, pode-se afirmar que com a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, o papel do "Kreis" acabou. A maior parte dos "georgianos" preferiu emigrar; os últimos membros do "Kreis", envolvidos na conspiração anti-hitlerista de 20 de julho de 1944, morreram fuzilados ou enforcados.

A divulgação relativamente limitada da língua alemã e as dificuldades da tradução reduziram a repercussão internacional de George a contatos pessoais; e estes não sobreviveram aos conflitos inevitáveis com o mestre intolerante. Ficou fiel só o polonês Waclaw Rolicz-Lieder, que escreveu em língua alemã, mas não sem influenciar os simbolistas poloneses, dos quais sobretudo Staff é algo "georgiano". O amigo mais importante de George no estrangeiro, o holandês Albert Verwey[2919], rompeu as relações quando George começou a exigir disciplina. Tampouco se manteve o entendimento com o sueco Ekelund[2920], poeta classicista que preferiu ao esteticismo de

George o de Keats. Sem relações pessoais seguiu o exemplo do "Kreis" o poeta grego Sikelianos[2921], cujo classicismo dionísico de filho de uma das ilhas do mar jônico não tem nada de artificial. Enfim, o esloveno Župančič[2922] conseguiu realizar o ideal "georgiano" de uma poesia nacional, com o poeta no papel de líder espiritual da nação; mas, nesse caso, poeta e poesia serviam aos ideais democráticos. Influenciado por George também foi Balmont, o iniciador do simbolismo russo; e através de Balmont[2923] chegaram influências de George até Biely[2924], um dos poetas russos mais originais. As influências diretas de George sobre Biely podem ter sido insignificantes; as coincidências seriam tanto mais importantes para compreender a significação do "simbolismo mágico". Biely principiou com os quatro volumes de *Sinfonias*, poesia em prosa – o título lembra a Valle-Inclán, e como este será Biely um místico herético, embora sem o cinismo boêmio do poeta espanhol. A forma é, antes, a do George do tempo do preciosismo, e, assim como George, Biely também tende a libertar-se dessa herança francesa do simbolismo, aspirando a um classicismo quase grego; e enfim encontrar-se-á com Viatcheslav Ivanov, cuja poesia classicista e erudita é o que a literatura russa possui de mais "georgiano". Mas Biely foi só poeta experimental. A sua poesia é preparação e prelúdio da sua prosa. Na poesia fez a tentativa esquisita de traduzir a filosofia mística do seu primeiro mestre Soloviev em expressões de propósito coloquiais, como se fosse poeta naturalista. Logo, porém, descobriu um meio de realizar melhor em prosa a combinação do simbolismo com o naturalismo. Na ocasião do centenário de Gogol, em 1909, o poeta simbolista Briussov chama a atenção para o elemento fantástico em Gogol, que a tradição crítica sempre considerara como realista. Então, Biely descobriu as qualidades musicais e poéticas do estilo de Gogol; e no mesmo estilo escreveu o romance *A Pomba de Prata*, história de um intelectual moderno que se entrega às orgias místicas e sexuais de uma seita de camponeses russos. Foi como o símbolo das consequências do decadentismo. Biely voltou-se para a realidade social: no romance *Petersburgo* descreveu os dias de terrorismo da revolução de 1905. Mas já não era bem capaz de distinguir entre realidade e alucinação. A sua Petersburgo, como a de Gogol, é a "cidade artificial, construída por Pedro, o Grande, nos pântanos", e quiçá não foi realmente construída e tudo seria só uma visão dos intelectuais "petrinos" – e com efeito

a Petersburgo de Biely, com os seus palácios e igrejas, casas e ruas, grão-duques, revolucionários, cúpulas bizantinas e bombas de dinamite só é uma alucinação do herói, incapaz de realizar o ato revolucionário que o poria em comunicação com a realidade. Biely aplicou o mesmo processo novelístico à sua autobiografia romanceada *Kotik Letaiev*, cujas recordações de infância lembram visões proustianas. Biely tinha perdido o contato com a realidade dos outros. Recuperou-se ou, antes, pretendeu recuperar-se, submetendo-se a um dogma. Mas não podia ser o dogma da Igreja, nem sequer na interpretação mística de Soloviev. Devia ser uma nova religião, e Biely encontrou-a na Suíça, em Dornach, no santuário do teósofo Rudolf Steiner, cuja Ordem pseudorreligiosa é um *pendant* ocultista do "Kreis" de George.

A procura de uma nova religião, em George e Biely, é tanto mais estranha que os dois poetas se orgulhavam de descender de grandes tradições religiosas: George, da tradição católica da Alemanha ocidental; Biely, da tradição bizantina da Igreja russa. Duas tradições de fé sacramental, do "opus operatum". O que afastou esses dois poetas – e não só esses – da tradição ortodoxa, é a ligação, na Igreja, da fé sacramental a um dogma em que já não eram capazes de acreditar. Pretendiam usar, na poesia e na vida, a força transformadora do sacramento sem se submeter ao dogma – mas isso se chama magia. Evidentemente, não é magia no sentido primitivo da palavra, embora Biely e Yeats tivessem realmente aderido ao ocultismo. É uma magia moderna, com base filosófica, que pode ser definida como combinação de teoria platônica e atitude pragmatista. O primeiro decênio do século XX viu mesmo um eminente filósofo platônico-pragmatista, Santayana[2925]: platônico pelo esteticismo e pragmatista na ética. Santayana escreveu belos sonetos parnasianos. Mas é poeta sobretudo em sua prosa, às vezes romanticamente evocativa, outras vezes epigramaticamente espirituosa. É um esteta. Sua filosofia pode ser um cepticismo antimetafísico; mas esse descrente não deixa de sentir saudades do "belo" catolicismo dos seus antepassados espanhóis. Seus alunos na Universidade de Harvard costumavam dizer que "Santayana não acredita em Deus, mas acredita que Nossa Senhora é a mãe Dele".

O crítico americano Van Meter Ames, estudando o "aesthetic way of life" de Santayana, comparou-o, com muita felicidade, ao esteticismo de

Proust. A aproximação tem o valor de uma indicação histórica. Ainda não está esquecida a discussão entre os críticos ocidentais e, por outro lado, os escritores soviéticos, que pretenderam ter encontrado sentido politicamente reacionário na obra de Proust[2926]. Essa discussão confirma que Proust, homem do mundo de antes de 1914, pertence ao ambiente literário do "simbolismo mágico", cujos representantes – Rilke e Yeats, Valéry e D'Annunzio, George e Blok – foram quase todos denunciados como reacionários, ou, então, defendidos contra essa acusação[2927]. Hoje, essa discussão já perdeu muito em atualidade. Valéry foi niilista, mas não reacionário. O caso político de D'Annunzio foi reconhecido como incidente de significação efêmera. George foi justificado pelo destino posterior do seu "Círculo". Fica o caso de Yeats: sua obra é a mais rica da época pós-simbolista; e Yeats foi, realmente, na fase poeticamente mais significativa da sua vida, político reacionário, chegando a simpatizar com o fascismo.

Yeats[2928], tendo passado pelas influências do folclore irlandês, da teosofia de Swedenborg, das elegâncias da Londres decadente de 1890, da poesia de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Maeterlinck, já não era por volta de 1900 o simbolista da sua mocidade – era o mais rico, o mais completo dos poetas modernos de língua inglesa. Mas, mesmo então, ninguém podia adivinhar as evoluções posteriores do *Man Who Dreamed of Faeryland*: de todos os poetas ingleses de todos os tempos, nenhum possuía tanto poder de transformar-se permanentemente. A crítica despreza hoje as poesias folcloristas e decadentes, intensamente românticas, de sua primeira fase irlandesa. Mas é preciso admitir que seu decadentismo especificamente irlandês contribuiu para tornar-lhe a poesia pessoal, diferente; um caminho para sair do conformismo da poesia vitoriana. Chamaram a isso "simbolismo"; mas Yeats foi o único que sentiu a contradição insustentável entre uma poesia pessoal, a que todos aspiravam, e uma poesia simbolista – porque não podem ter validade geral símbolos de invenção pessoal e significação apenas particular. Símbolos autênticos só existem em função de crenças gerais, públicas, das quais são expressões permanentes. Por isso, todo católico medieval compreendeu os símbolos de Dante, enquanto os de Mallarmé constituem propriedade particular apenas de um grupo: dos admiradores e estudiosos de sua poesia. Para o próprio Mallarmé, o problema não existia: os seus chamados "símbolos" são alusões associativas de

conteúdo emocional; o hermetismo da expressão garante que se trate realmente de poesia pessoal. Yeats, porém, fazendo poesia pessoal, pretendeu ser compreendido. É poeta do século XX e já não do fim do século XIX, em que a poesia era considerada luxo de iniciados. Neste sentido tornou-se Yeats o primeiro poeta "moderno", justamente quando "escapou" para o *twilight* da lenda irlandesa: os símbolos deviam representar um conteúdo "público"; e Yeats, poeta dos círculos decadentistas de Londres e Paris, não conhecia outro conteúdo "público" que não as lendas que ouvira na infância e nas quais o povo irlandês ainda acredita. Essa poesia irlandesa ou pseudo-irlandesa não resistiu à prova da realidade quando Yeats tinha que dramatizá-la para o Abbey Theatre, em Dublin. Saíram peças maeterlinckianas, altamente poéticas, mas sem eficiência teatral. E Yeats sentia bem aquilo que aparece naqueles anos no título de um volume de versos seus: *Responsabilities*. Meteu-se na vida política, defendendo a liberdade de uma Irlanda romântica que só existia nos seus sonhos; foi cruelmente decepcionado pela mesquinhez dos seus patrícios, e começou a escrever poesia realista, satírica, de estilo diferentte, citando nomes de pessoas reais, em vez de fadas e bruxas:

"... All that delirium of he brave –
Romantic Ireland's dead and gone,
It's with O'Leary in the grave."

Era o tempo em que escreveu os versos *To a Friend whose work Has Come to Nothing*, dando ao amigo derrotado o conselho de exultar com a derrota em vez de lamentá-la:

"Be secret and ewult,
Because of all things known
That is most difficult."

É a transição para a "segunda fase" de Yeats, a da poesia ativista. A revolução de Páscoa de 1916, em Dublin, inspirou-lhe uma nova poesia, duplamente realista, satírica e polêmica – suprema tentativa de influenciar o mundo por meio de versos, cume e derrota do "simbolismo mágico"; porque os irlandeses combatentes não compreenderam essa poesia densíssima, e a revolução teria sucumbido com ou sem poesia.

No mesmo ano de 1916, Yeats casou, descobrindo que sua mulher era médium espírita, capaz de comunicar-lhe realidades superiores do que as da Irlanda. Na obra filosófica *A Vision*, Yeats expôs ao mundo surpreendido uma visão mística e fantástica do Cosmos e a História Universal, sistema eclético de mitos e símbolos célticos, indianos, gnósticos, e, quem sabe, outros, religião particular de um homem que quis absolutamente crer em alguma coisa e não foi capaz de crer em nada, senão em poesia. É certo que Yeats não era um místico autêntico. Mas assim como Gautier, era "un homme pour qui le monde visible existe", quer dizer, um parnasiano; assim era Yeats "a man for whom the invisible world exists", quer dizer, um poeta. As poesias espíritas de Yeats são as suas mais realistas – um título como *Presences* está bem justificado. Yeats experimenta e nota visões apocalípticas que excedem em poder e veracidade as profecias políticas de George:

"Things fall apart; the centre cannot hold"
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.
Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming!…"

A revelação que Yeats esperava não veio: mas a visão da anarquia, da maré de sangue, da falta de convicções autênticas e de paixão intensa das

piores, essa visão se realizou. O poeta procurou o porto seguro em "Sailing to Byzantium", o país dos "monuments of unageing intellect", de beleza platônica permanente, mas voltou com a resposta surpreendente –

"That is no counry for old men"

Lá não se canta, à vontade,

"...Of what is past, or passing, or to come";

é preciso escolher entre o passado e o futuro, entre o céu bizantino e a terra irlandesa. É o conflito de Donne – modelo de Yeats nos seus últimos anos – entre a cruz e a carne; e Yeats escolheu a terra, tornando-se senador da República de Eire e dedicando-se, assustando amigos e inimigos, a uma poesia personalíssima, de assuntos nunca antes tratados em poesia inglesa:

"...Love has pitched his mansion in
The place of excrement…",

e por isso os pessimistas acham, desde Sófocles e Calderón, que o "maior delito do homem é ter nascido", mas Yeats espera que

"... where the crime's commited
The crimes can be forget."

É a poesia erótica mais original de todos os tempos, a desse velho "poeta político". *The Man Who Dreamed of Faeryland* pretendeu, agora,

"To write for my own race
And for the reality";

a última poesia desse setuagenário assombroso compreende o Cosmos inteiro. Embaixo, gritam as vozes da Terra –

"I am of Ireland,
And the Holy Land of Ireland,
And times runs on, cried she.
Come out of charity
And dance with me in Ireland";

e em cima, *When You Are Old and Grey and Full of Sleep*, o poeta

"… hid his face amid a crowd of stars."

A poesia de Yeats coloca a crítica em face de vários problemas difíceis. É uma poesia realística – a mais realista do século XX; mas baseia-se em convicções místicas de cuja autenticidade e até sinceridade se pode duvidar; pois Yeats foi um esteticista que gostava de esconder-se atrás de máscaras fantásticas. É preciso acreditar na veracidade de *A Vision* para reconhecer o valor de poemas como "Sailing to Byzantium" ou "The Second Coming", baseados naquelas visões inacreditáveis. É, em face de uma poesia tão afirmativa, ainda legítima a atitude da "suspension of desbelief"? O problema existia sobretudo para a geração poética inglesa de 1930: confiando no julgamento crítico de T. S. Eliot que tinha reconhecido em Yeats "o maior poeta de língua inglesa deste século"; mas incapaz de aceitar as bases filosóficas, religiosas e políticas dessa poesia. Daí as discussões intermináveis, na Inglaterra e nos Estados Unidos. No continente europeu, Yeats continua considerado apenas como simbolista "céltico". Seu único discípulo em outro país parece o nobre poeta holandês Adriaan Roland-Holst[2929],

parente da grande poetisa socialista Henriette. É o único que se refere diretamente a Yeats como seu modelo, embora sem acompanhá-lo nas crenças místicas. Também é materialista; também é acristão ou anticristão. Mas toda a sua poesia é um lamento, nada decadente e sim de pureza cristalina, da substância espiritual do mundo que já acredita desaparecida.

A repercussão escassa de Yeats no estrangeiro é outro problema da crítica histórica. Pois poucos negam, mas quase todos afirmam que a poesia de Yeats foi fortemente influenciada pelo simbolismo francês[2930]. As relações íntimas do poeta com Paris e as numerosas alusões, na sua obra, a Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e, sobretudo, a Villiers de L'Isle Adam, parecem confirmar a tese da influência; por outro lado, verificou-se que os conhecimentos franceses de Yeats eram surpreendentemente superficiais, e que a melodia e os símbolos dos seus primeiros poemas já se baseiam só em experiências irlandesas. Na verdade, existem dois elementos na primeira poesia de Yeats: o elemento irlandês, o sonho do *Celtic Twilight*, menos primitivo do que se pensa, filtrado pelo ambiente dos círculos literários da cidade de Dublin; e o elemento francês, o sonho aristocrático de Villiers de L'Isle Adam. Mas este, celta como Yeats, é realmente evasionista, escapista: retirara-se para Axel's Castle, sem pretensões de modificar magicamente a Bretanha céltica ou o mundo. Villiers de L'Isle Adam não é o Yeats francês; tampouco desempenha essa função o revolucionário Rimbaud; e muito menos o mediterrâneo Valéry. Verifica-se que a poesia francesa, a mãe do simbolismo, não produziu nenhum grande representante do "simbolismo mágico".

No volume de ensaios críticos, *Axel's Castle*, que Edmund Wilson dedicou ao simbolismo mágico, aparece, porém, além de Villiers de L'Isle Adam, mais um nome francês: o de Proust; e este, ressuscitando o passado morto por meio de palavras mágicas, como um necromante, está bem na companhia. Wilson coloca-o, porém, ao lado de Joyce, e essa justaposição "Proust e Joyce" é tão frequente que se tornou lugar-comum na crítica. Com efeito, Proust e Joyce têm muito em comum: serviram-se da mesma "psicologia em profundidade" para destruir a arquitetura tradicional do romance; apareceram juntos num mundo de revolta aberta contra todas as tradições, Proust recebendo em 1919 o Prix Goncourt e Joyce publicando em 1922 *Ulysses*; conquistaram os mesmos admiradores e tinham

repercussões análogas. É difícil separá-los; e, no entanto, é preciso. Servindo-se de conceitos de Synge, no prefácio do *Playboy of the Western World*, Harry Levin[2931], definiu Joyce como síntese do naturalismo e do simbolismo. O primeiro decênio do século XX procurara essa síntese sem encontrá-la. O Joyce de *Dubliners*, volume publicado em 1914, ainda é naturalista. Os seus dublinenses são a mesma gente mesquinha pela qual Yeats se bateu e que o decepcionou. Mas Joyce ficou sempre dublinense, ao ponto de a sua *Odisseia* se passar nas ruas de Dublin em vez de no Mediterrâneo, que um simbolista teria preferido. Naquela mesma época, em 1907, sai o volume de poesias de Joyce: *Chamber Music*. Poesia tradicionalíssima, "Georgian poetry", sem qualquer ponto de contato com a poesia de vanguarda de Paris naqueles mesmos anos. Nada, nessa poesia, anuncia a revolta de 1920, que encontrará em *Ulysses* a sua Bíblia. O "verdadeiro" Joyce é mesmo homem de 1920. Proust, porém, é homem de 1896, ano em que publicou *Les Plaisirs et les Jours*, com prefácio de Anatole France. Não é possível separar essa primeira fase de Proust da segunda em que escreveu *À la recherche du temps perdu*. Possuímos agora, em publicação póstuma, a primeira versão do grande ciclo, os três volumes do romance *Jean Santeuil*, escritos naquela fase esteticista de Proust; baseando-se nesse fato, o crítico americano Cocking demonstra a unidade de toda a obra proustiana, produto de uma evolução sem solução de continuidade. Já antes havia Thibaudet demonstrado[2932] que Proust, por mais inovadora que pareça sua técnica novelística, se enquadra bem na tradição francesa: seus antepassados literários são Montaigne, o moralista, e Saint-Simon, o cronista de uma sociedade decadente. Poderia acrescentar o então último elo dessa tradição, a poesia simbolista: pois Proust constrói os grandes blocos de que seu "roman-fleuve" se compõe, como se fossem grandes poemas; e a base de cada um desses poemas sempre é um sonho, esse elemento fundamental da poesia simbolista. Enquanto Joyce, no colégio dos jesuítas, em Dublin, estudava filosofia escolástica, Proust já devia ter conhecido os elementos da filosofia de Bergson. Da Inglaterra veio-lhe a influência de Ruskin, do qual, em 1906, traduziu uma obra; e Ruskin é o preceptor da poesia pré-rafaelita, historicamente ligada ao simbolismo francês. Influência viva foi a do conde Robert de Montesquiou, amigo íntimo de Proust, aristocrata decadente e poeta simbolista de 1890. Daquela mesma

época é o romance *Les lauriers sont coupés*, de Édouard Dujardin[2933], o primeiro romance em que se empregou o recurso do "monólogo interior"; ninguém, então, deu importância a esta obra; mas Proust podia conhecê-la, enquanto Joyce provavelmente a ignorava. A "psicologia em profundidade", o mais importante elemento comum de Proust e Joyce, já começara a minar o mundo tradicional do romance quando Joyce ainda era naturalista. Em 1922, Joyce afigura-se aos críticos discípulo de Freud que só então se tornava conhecido do mundo. Proust é, antes, contemporâneo de outra psicologia nova[2934] que se baseava em elementos do romantismo, do pré-simbolismo. Entre Proust e essa nova psicologia, Bergson serve de intermediário; Edouard von Hartman, o primeiro filósofo do subconsciente, fora leitura preferida de Laforgue, Dujardin e daquele amigo Montesquiou; Joyce não tem nada com isso, mas pertence ao mundo do jovem Yeats. Freud[2935] é antes contemporâneo de Proust que de Joyce; a sua *Interpretação dos Sonhos* é de 1900. Quando Proust, por volta de 1920, se tornou famoso, já se notou nele o pouco conhecimento da psicanálise. Quer dizer: Proust é homem da época na qual a nova psicologia apenas estava "no ar"; ele respirava essa atmosfera. Joyce é homem da época na qual a psicanálise conquistou o mundo; conhece-a pelos livros, pelo estudo. Pelos antecedentes é Proust um homem de 1900. Pela repercussão é Joyce um homem de 1920.

O *pendant* de Proust na época antes de 1914 não é Joyce, e sim Italo Svevo[2936]. Era mais velho do que Proust, e antecipou-se a Joyce por mais de vinte anos. Mas quando Larbaud o descobriu, em 1923, já era um pouco tarde. De Svevo existe um conto burlesco, história de um pobre provinciano, diletante das letras, mistificado por amigos maliciosos, fazendo-o crer em sucessos literários imaginários; a desilusão é desastrosa. Esta é mais ou menos a história do próprio Svevo, comerciante na cidade completamente aliterária de Trieste, publicando livros sem encontrar repercussão alguma; mas Svevo, mais estoico do que o herói do seu conto, providenciou o uso dos exemplares de *Una vita* e *Senilità* como papel de embrulho, e fechou na gaveta, por trinta anos, sua obra-prima *La Coscienza di Zeno*, entrando – como Valéry – numa época de silêncio. Tornou-se comerciante bastante rico, e ficou sempre, no foro íntimo, o pobre diletante das letras, figura meio humorística entre diretores de banco e armadores de

navios. Era humorista secreto, zombando de si mesmo e dos outros, analisando com crueldade sádica e emoção mal dominada as almas provincianas, com nuanças e minúcias que anteciparam a psicanálise do seu então patrício, o austríaco Freud. *La Coscienza di Zeno* é a obra novelística capital do século da psicanálise, da qual o triste herói do romance é o Don Quixote. Svevo é, quase, um caso como Hopkins. A sua volta à atividade literária, depois de uma pausa de muitos anos, deve-se ao encontro com Joyce, então pobre professor de inglês em Trieste, cidade que, naquele tempo, não existia na literatura. Joyce[2937] escreverá o romance de Dublin, cidade tão parecida, comercial, mesquinha, devassa, hipocritamente católica; mas não o escreverá no estilo naturalista dos *Dubliners*, nem no estilo simbolista de Proust, e sim numa síntese desses dois estilos que é produto da "análise psicanalítica" da realidade, no estilo da vanguarda, que já fora, por antecipação, o estilo de Svevo. O Joyce de *Chamber Music*, poeta "georgiano", devia morrer para ressuscitar o Joyce da vanguarda de 1920. Mas, então, Proust já era um homem agonizante, terminando penosamente sua obra que a guerra interrompera.

"Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la déstruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, sans fléchir, sur leur gouttelette presque inpalpable, l'édifice immense du souvenir." Eis o programa que Marcel Proust[2938] realizou, construindo "l'edifice immense" de *À la recherche du temps perdu*. Thibaudet chamou-lhe "o Saint-Simon da sociedade de 1890", definição que lembra imediatamente várias analogias: o nervosismo do estilo, o vigor da caracterização dos personagens, a minúcia nas descrições das cerimônias mais insignificantes, o panorama dum "grand monde" que se decompõe, seja a aristocracia da época de Luís XIV, sejam os últimos rebentos dessa mesma aristocracia, ligados à burguesia judaica de Paris, assustada pelo caso Dreyfus. A definição de Thibaudet também sugere a mais frequente das censuras que se lançaram contra Proust: a do esnobismo. Saint-Simon era esnobe. Adorava a sua própria árvore genealógica, justamente porque a aristocracia ia perdendo certos privilégios, assim como o semijudeu Proust adorava a permissão de frequentar os salões aristocráticos, justamente porque esse "grand monde" ia perdendo o poder político e a base

econômica. As reações psicológicas são, no entanto, opostas. Saint-Simon inspira-se no ódio contra os *parvenus*. Desenha com traços rápidos, nervosos, retratos que mais do que um leitor já comparou às caricaturas de Daumier. Proust inspira-se na admiração das elegâncias incomparáveis de cavaleiros que não têm a mesma admiração por ele. Dizem que foi míope, chegando a revelar, no microscópio estilístico, a "histologia das coisas"; outros acentuam a sua abulia de homens inadaptados, quase tão "chaplinesco", nos salões parisienses, como o seu contemporâneo Svevo nos escritórios de Trieste; assim como um sujeito que receia tropeçar em obstáculos inesperados, Proust olha para tudo com a mesma meticulosidade, as maneiras de vestir, de comer, de conversar, tecendo de todos esses pormenores um tapete colorido e decorativo dos costumes da sua época – um crítico malicioso comparou *À la recherche du temps perdu* à *Astrée*: romance pastoral, de pastores muito elegantes de 1900. Evidentemente, o esnobismo de Proust é diferente do esnobismo de Saint-Simon. É mais humilde. Enfeita os convidados em vez de denegrir os intrusos. Tem algo da admiração submissa do cronista mundano dum grande jornal, admitido na "sociedade" para elogiá-la. Às vezes, as festas e reuniões parecem vistas da perspectiva do lacaio que espera na porta. Então, não faltam as observações maliciosas que não se poderiam imprimir no jornal, e o *gossip* cruel dos criados que veem a gente também quando veste trajes menos solenes. Proust não suprime essas notas marginais. Léon Pierre-Quint considera-o grande humorista, e Edmund Wilson descobre-lhe expressões de indignação do judeu contra as fronteiras impermeáveis da hierarquia social. A obra de Proust, descrevendo a história da alta sociedade francesa entre 1880 e 1910, seria o panorama da luta de classes entre a aristocracia e a burguesia. Mas Proust, armado da imparcialidade do artista autêntico, seria um novo Cervantes, idealizando poeticamente a velha sociedade e satirizando-a ao mesmo tempo: sátira realista, arte clássica no sentido de Boileau. Se fosse preciso compará-lo a um contemporâneo seu, seria Henry James, satirizando a incultura dos milionários americanos em face dos aristocratas europeus, admirando no entanto, quase secretamente, a maior vitalidade dos seus patrícios. Parecem-se, também, as técnicas complicadas dos dois romancistas. E assim como James, que, morrendo em 1916, no momento mais perigoso da guerra, acreditava chegado o fim da civilização, assim seria a

dissolução da técnica novelística tradicional por Proust um reflexo do fim de uma sociedade e de um mundo. Já vale a pena, antes de perder tudo, olhar pela última vez com ternura e miopia todas as coisas e coisinhas que constituíam o encanto da vida, antes de despedir-se para sempre. E deste modo o esnobe Proust transforma-se em testemunha do "grand soir" da sociedade, o romance pastoral em documento apocalíptico.

O esnobe e o revoltado, o cronista mundano e o sociólogo das transições, são interpretações unilaterais. Proust não era, de maneira alguma, *bien pensant*, defensor da ordem estabelecida. Quando escreveu *À la recherche du temps perdu*, aquela sociedade já não existia, ou, se existisse, o doente, fechado no seu quarto de dormir durante tantos anos, já não podia frequentá-la. Estava satisfeito com os vestígios que ela tinha deixado na sua memória, porque lhe permitiriam reconstruí-la. E Benjamin Cremieux observa muito bem que nem reconstruiu aquela sociedade e sim só a imagem dela na sua própria alma, sendo o único herói do ciclo o próprio Marcel Proust, revelando o egoísmo enorme que é uma das qualidades características do artista. O assunto do ciclo não é a "société perdue", e sim o "temps perdu": a realidade que o artista devia perder para realizar, em compensação, a obra. O meio dessa conquista é a famosa psicologia proustiana: é o que parece revolucionário na sua literatura. "Exploração em profundidade da memória associativa" e outras definições semelhantes pretendem explicar a técnica psicológica de Proust; mas, apesar dos inúmeros estudos mais ou menos penetrantes que se escreveram sobre esse assunto será preciso admitir que aquele método não é tão terrivelmente revolucionário como parecia aos leitores de 1919. No fundo, é psicologia associacionista. Proust adotou doutrinas e sugestões de Bergson; mas não chegou às interpretações da psicanálise. Será possível alegar a novidade desses processos enquanto aplicados ao romance; mas só o tradicionalismo ferrenho dos romancistas franceses explica certos sustos dos primeiros leitores. Há elementos novos na psicologia associacionista de Proust, mas não é isso que importa. A "revolução" reside antes na composição e no estilo: no abandono completo da ordem cronológica, substituindo-se o "temps fixé' dos relógios pela "durée mobile" da memória bergsoniana; daí a composição da obra, constituída de certo número de grandes blocos, dos quais cada um é iluminado por um "flash de insight". E o estilo, complicado e sinuoso, que

mais acentua a confusão intencional do que a esconde. Já se notou que se trata da confusão própria do sonho. Os críticos sensatos sempre protestaram contra a mania das *clefs*, contra a curiosidade que pretende identificar com pessoas da realidade vivida a princesa de Guermantes e madame Verdurin, o escritor Bergotte, o músico Vinteuil, o pintor Elstir, a atriz Berma, Swann, Charlus – todos esses personagens parecem tão firmemente caracterizados porque são tão inesquecíveis como os "dejà vus" do sonho; para não falar de Albertine que é mesmo um sonho, irresponsável, fugitiva, sombra de uma morta que nunca viveu. Apenas, os sonhos de Proust não foram realmente sonhados. São sonhos artificiais (sem sentido pejorativo), sonhos deliberadamente imaginados, e neste ponto – na transformação imediata do sonho em obra de arte – é Proust realmente um psicólogo "moderníssimo". Todos os personagens de *À la recherche du temps perdu* são projeções da alma do artista Proust que sonha; e, como sempre acontece no sonho, aparecem entre os desejos e receios personificados os "resíduos do dia anterior", quer dizer, restos memorados do único mundo real que o pobre doente conhecera nos "anos anteriores". Eis o mundo mundano de Marcel Proust. Evidentemente, não podia descrevê-lo com a clareza parnasiana de Anatole France nem com a precisão burocrática de Zola. Descreveu-o como Edmond e Jules de Goncourt, os seus precursores, tinham descrito em pleno Segundo Império a sociedade aristocrática do Rococó, no mesmo estilo, complicado, mas com poder muito maior de evocação e sugestão. É o primeiro romancista autenticamente simbolista. Mas não o simbolismo de 1890, dos dias em que Proust frequentava a "alta sociedade", e sim o simbolismo de 1910, dos dias quando Proust inventou uma "alta sociedade": o "simbolismo mágico".

Sobre Proust houve, em certo momento, uma grande discussão entre os escritores ocidentais e os russos[2939]. De um lado, acentuou-se o caráter revolucionário da sua técnica: minando os fundamentos do romance tradicional, que foi meio de expressão soberano da sociedade burguesa, ele teria, no terreno das ideias, contribuído para a ruína dessa sociedade. Do lado dos críticos comunistas lembrou-se, porém, o "assunto reacionário" ou "bizantino" da sua obra; afirmou-se uma tendência contrarrevolucionária em Proust, revelada pela "transfiguração mágica do passado". É uma discussão há muito tempo encerrada. O próprio Ehrenburg, ex-inimigo de Proust, já

se retratou. Mas quanto ao estilo "mágico", os russos tinham razão. É que dispunham de experiências próprias com respeito à significação do simbolismo mágico: o "bizantinismo" dos simbolistas russos aparecera mesmo vestido à bizantina.

O simbolismo russo revelara sempre inclinação para fantasias exóticas; e a influência de Soloviev, revivificando o interesse na liturgia e na mística da Igreja ortodoxa, deu a esse exotismo um forte colorido bizantino, que aparece, em tonalidades diferentes, nas especulações religiosas de Merechkovski[2940] e na poesia preciosista de Kusmin[2941]. A Europa ocidental viu reflexos desse bizantinismo artístico quando Serge Diaghilev apareceu, em 1909, em Paris, apresentando os famosos bailados russos. Os intelectuais e artistas russos, depois da derrota da revolução de 1905, foram "sailing to Byzantium", para citar Yeats; e nem sempre esse bizantinismo russo foi mero pretexto de "bizantinismo" reacionário. Folclore e costumes da Rússia conservaram muita coisa bizantina, assim como a arquitetura; e o "bizantinismo", que era sinônimo de mau gosto na Europa, podia produzir efeitos realmente artísticos na Rússia. O grande artista Remisov[2942] é capaz de "transfigurar magicamente" o passado e até a realidade atual da Rússia. Os seus romances parecem-se algo com os de Sollogub: acumula crimes hediondos, prostituição, doenças, miséria incrível dos "cortiços" de Petersburgo, às vezes com "arrière-pensées" religiosas que fazem pensar na "doutrina do sofrimento" de Dostoievski. Apenas, é muito diferente o estilo. Remisov descobrira o então meio esquecido Lesskov, em quem aprendeu o emprego da linguagem popular, a gíria, os dialetos, as expressões saborosas. Tornou-se colecionador assíduo de contos de fadas, lendas, histórias populares, resíduos de mitos, canções de crianças, literatura das feiras. Começou a acreditar, à maneira de Yeats, na verdade simbólica das crenças eslavo-bizantinas do povo russo; tornou-se, como Yeats, um explorador dos seus próprios sonhos, misturando-os com resíduos de observação da realidade, chegando a uma fusão muito mais natural e intensa dos dois planos do que Biely, conseguindo efeitos fantásticos que o tornam um dos escritores modernos mais admirados na Rússia, mesmo depois que abandonara o país por não poder conformar-se com o comunismo. Mas está certo que a "transfiguração mágica" do passado e folclore russos têm fundo político.

A tendência bizantina do simbolismo russo está em relações íntimas com a derrota da revolução de 1905[2943]. Começou-se a duvidar da eficiência dos métodos revolucionários e da própria doutrina revolucionária. Foi então que o famoso terrorista Savinkov[2944], assassino do ministro Plehwe e do grão-duque Sérgio, publicou sob o pseudônimo "Ropchin" o romance *O Cavalo Amarelo*, história de um terrorista, que percebeu que o assassínio se lhe tornou um hábito e que já está assassinando sem pensar em motivos políticos; a única saída é, então, o suicídio. Foi a declaração de falência do partido terrorista, dos "social-revolucionários"; Savinkov acabou, dois decênios mais tarde, como conspirador contra os comunistas. Os raciocínios, no seu romance, foram evidentemente inspirados pela doutrina da "não resistência" de Tolstoi. Mas o tolstoianismo, na Rússia, já se tornara espécie de religião dos menos cultos. A Inteligência estava impressionada pelos argumentos antitolstoianos de Soloviev[2945], em *Três Conversações*: o credo pacifista e humanitário não seria capaz de reformar as almas, o que é condição preliminar da reforma do mundo. O "bizantinismo" de Soloviev, revivificação das doutrinas místicas da Igreja ortodoxa, atraiu e converteu até alguns antigos marxistas, desiludidos pelo malogro da revolução. Em vez dos debates econômicos houve discussões teológicas. Foram os ex-marxistas Struve, Berdiaiev, Simon Frank, Gerchensohn, Kistiakovski, que, em 1909, se reuniram para a edição de um volume de ensaios, *Vieki* (*Marcos*): não se tratava apenas de marcar as fronteiras entre a fé e o ateísmo, mas também entre a verdadeira fé da ortodoxia e a fé oficial do tzarismo. Daí se pedir a separação da Igreja russa do Estado para eliminar as suspeitas políticas contra a Igreja e possibilitar-lhe a conquista e a reforma das almas; porque a vida íntima da alma seria mais importante do que a vida política.

Gorki respondeu com panfletos vigorosos contra os intelectuais, responsabilizando-os pelo enfraquecimento do ímpeto revolucionário. Começa, então, a última fase do naturalismo russo, representada pelo primeiro grande escritor proletário da Rússia; mas o próprio naturalismo gorkiano já admitiu elementos do simbolismo; e o resultado foi uma espécie de conversão do "simbolismo mágico" na Rússia, transformando-se em poesia apocalíptico-revolucionária; conversão da qual a carreira literária de Blok dá testemunho.

A primeira influência do simbolismo na tradicional "literatura de acusação" nota-se no estilo impressionista de Andreiev[2946]; coisa nova e surpreendente para os leitores europeus que ignoravam a poesia simbolista russa. Na própria Rússia, Andreiev foi bastante apreciado pelos círculos da esquerda, que fizeram, então, só questão de eficiência propagandística; mas abandonaram-no quando a sua atitude política se tornou duvidosa. Qualidades artísticas ninguém lhe nega, aliás; apenas foram prejudicadas pelo sensacionalismo, tão evidente como em Artzibachev[2947], cujo romance *Sanin* teve um momento de fama europeia. Já não se lê hoje essa história de excessos sexuais entre estudantes revolucionários e ex-revolucionários, sintomas de cansaço mental e moral depois da derrota de 1905. O estilo de Artzibachev não é propriamente impressionista porque não é propriamente um estilo; as referências a Nietzsche lembram a atmosfera literária da época, rica em poesia e pobre no terreno da ficção.

A ficção realista-naturalista é a grande tradição da literatura russa do século XIX. O esgotamento dessa tradição entre 1890 e 1900, refletindo-se nas últimas obras propagandísticas de Tolstoi e no decadentismo de Tchekhov, antecipa quase profeticamente o fracasso da revolução de 1905, que foi o termo de um século de agitação revolucionária e de "literatura de acusação". Os intelectuais já não tomaram parte decisiva naquela revolução; tornaram-se poetas, simbolistas; e publicarão, poucos anos depois, os *Marcos*. É a separação definitiva entre o naturalismo "nacional" e o simbolismo "estrangeiro", adjetivos que se justificam, embora o naturalismo russo tenha sempre imitado modelos europeus e o simbolismo russo se tenha vestido de trajes bizantino-eslavos. A inversão desse processo, criando com instrumentos estilísticos do simbolismo um naturalismo todo nacional, é a obra de Gorki[2948]. Não lhe convém título menor do que o de salvador da literatura russa, que, sem a sua atuação, mal teria sobrevivido à tempestade da revolução seguinte. Os antecedentes de Gorki, tão conhecidos como a sua obra, não deixaram esperar tanto: mais tarde, ele mesmo chamou ironicamente "as minhas Universidades" àqueles anos de ajudante de cozinheiro nos navios do Volga, jardineiro, padeiro, vendedor de frutas, ferroviário, anos de vagabundagem do *bosyak*, em cuja inquietação se confundem o destino do proletário sem lar e o instinto nomádico do eslavo. Quando Gorki apareceu em público com os contos e

esboços que evocam e descrevem o que ele viu e experimentou naqueles anos, foi em primeira linha a novidade exótica dos assuntos e ambientes que interessava, chamando para o jovem proletário a atenção da Rússia e logo a do mundo inteiro. “Bosyak”, “Volga”, “Asilo Noturno” – até então, ninguém sabia bem o que era isso. Desde então, essas palavras pertencem à “cultura geral”, fazem parte do patrimônio literário da humanidade. Deste modo, cumpriu-se, mais uma vez, a missão do naturalismo: a descoberta de novos ambientes, a ampliação do horizonte literário além das fronteiras da tradição epigônica. O estilo de Gorki, simples e direto, parecia tipicamente naturalista; contudo, era diferente. Teria sido um estilo de repórter; mas Tchekhov também escreveu a maior parte da sua obra para jornais; e o estilo do jovem Gorki é o de Tchekhov. A definição não é negativa, ao contrário; pretende afirmar que o “decadentismo” de Tchekhov, invadindo os restos do naturalismo russo, serviu a Gorki para apurar-lhe a sensibilidade estilística. A técnica dramatúrgica do *Asilo Noturno* é a dos dramas de Tchekhov. Um título como *Homens Passados* é tchekhoviano. É intensamente tchekhoviano um conto como “Tédio”, em que a monotonia da vida provinciana produz todos os horrores, o martírio dos fracos e o esgotamento dos fortes. Gorki dá um passo para além de Tchekhov; no conto “Centelhas Azuis”, a descrição da estepe bessarabiana, não longe da embocadura do Danúbio, da atmosfera nevoenta na qual se perde a voz da velha Isergil e dos seus contos de fadas e recordações dolorosas, é uma das obras-primas do simbolismo russo. Continuando assim, na imobilidade da província e da estepe, Gorki teria criado algo como o Oblomov do proletariado. Mas o efeito foi, de início, o contrário. Contam que as primeiras novelas de Gorki tinham sucesso sensacional, foram esperadas nas revistas e livrarias como se fossem importantes notícias políticas; e era isso mesmo. Conta-se o mesmo com respeito aos fascículos em que se venderam os romances de Dickens; e Gorki cumpriu para as camadas baixas do povo russo a mesma missão que Dickens cumprira, com os recursos diferentes do sentimentalismo humorístico, para as classes médias da Inglaterra. Uma massa humana, que até então só fora considerada fundamento imóvel da hierarquia social, revelou-se em movimento e agitação; o nomadismo do jovem Gorki é expressão disso. O homem russo, sofredor passivo desde os começos da grande literatura realista, ainda sofredor passivo em Tchekhov, torna-se, em

Gorki, ativo. É o fim definitivo dos "homens inúteis", dos "homens supérfluos" de Puchkin, Turgeniev e Gontcharov, representantes da "literatura dos senhores rurais". Mas também já não é a literatura desesperadamente passiva dos Uspenski e Rechetnikov, "narodniki" pequenos-burgueses, nem do intelectual pequeno-burguês Tchekhov. Gorki é o primeiro proletário autêntico da literatura russa. A massa dos *bas-fonds* movimenta-se. Movimentos assim costumam produzir uma literatura pré-romântica, e o Gorki da primeira fase é realmente pré-romântico, o que explica as afinidades estilísticas com o simbolismo. Como todos os pré-românticos, Gorki é um primitivista, enquadrando-se bem no movimento primitivista e populista do princípio do século; mas com certas diferenças significativas. Está longe da brutalidade individualista de Hamsun. Ao contrário, defende o "código de honra", bastante rigoroso, dos "vagabundos", como se revela em *Vinte Seis Homens e Uma Moça* e *Caim e Artem*. Defende algo com os "few very simple ideas" de Conrad. Em "Varenka Olessova", um dos seus melhores contos, defende uma moça contra as ansiedades sexuais do jovem intelectual, embora sentindo plenamente com este. Neste conto há algo do masoquismo dos sofredores de Dostoievski, e muito do antissexualismo rigoroso de Tolstoi. Gorki nunca será um Artzibachev. Mas à influência de Tolstoi, que ficou sempre forte dentro do primitivismo de Gorki, junta-se outra, cuja discussão serve, mais uma vez, para distinguir Gorki do primitivismo europeu. O homem primitivo da Rússia, imóvel até então, começa, na obra de Gorki, a movimentar-se, a agir. Mas agir com consciência dos fins. O "vagabundo" Gorki não tem nada do ativismo sem finalidade do primitivista Baroja e dos seus conspiradores e aventureiros profissionais, "le vagabondage pour le vagabondage". Sabe "por quê" e "para quê"; tornase-á marxista; e não só na teoria. Gorki tomou parte ativa, em lugar destacado, na revolução de 1905. E depois do malogro dessa revolução, não desesperava; escreveu o grande romance da revolução, *A Mãe*, em que as ideias marxistas se servem da forma novelística de Tolstoi. Do ponto de vista de uma crítica rigorosamente literária, não é uma obra-prima; mas é uma das obras de maior importância histórica da literatura russa.

A Mãe saiu imediatamente antes dos *Marcos*. É a obra de oposição aos intelectuais, então "sailing to Byzantium". O aluno de *As Minhas Universidades* opõe-se aos discípulos da Universidade, lançando-lhes a acusação

terrível dos Bárbaros. Peças como *Os pequenos-burgueses* e *Os inimigos* eram verdadeiras declarações de guerra.

As obras dessa segunda fase de Gorki são mais fracas que as anteriores; e todos os críticos hostis à orientação política de Gorki não deixaram de afirmar o esgotamento das suas capacidades literárias e a esterilidade literária do marxismo. A evolução posterior de Gorki não confirmou, porém, essas censuras. Os volumes da autobiografia não são inferiores aos primeiros contos, sobretudo *Infância* e *As Minhas Universidades*. O quarto volume, com as recordações sobre Tolstoi e Lênine, revela inteligência penetrante e poder irresistível de evocação. Uma grande obra de evocação do passado é, enfim, um dos últimos romances de Gorki, *A Obra dos Artamanov*, no qual vive para sempre o mundo antigo do Volga, pecando e sofrendo, até às vésperas da revolução definitiva. A aparente fraqueza literária da chamada "segunda fase" de Gorki tem, pois, outro sentido. De propósito, Gorki renunciou às qualidades artísticas em favor da eficiência propagandística. Era só uma fase passageira da sua vida literária. A última obra novelística de Gorki, o grande ciclo de romances *A Vida de Klim Samgin*, vasto panorama da Rússia entre 1880 e 1920, já não é, como *A Mãe*, obra de propaganda: é uma obra de arte, cheia de pormenores significativos; as evidentes fraquezas de composição dessa obra ambiciosa não podem ser interpretadas como defeitos de literatura propagandística nem como sinais de envelhecimento prematuro; o grande contista Gorki nunca se sentiu totalmente à vontade na técnica do romance. Sua força não é de natureza épica, mas evocativa.

A verificação de influências simbolistas no estilo de Gorki não deve ser exagerada. Quando hoje lhe comparamos o estilo com o dos neorrealistas italianos de 1945, notamos imediatamente que Gorki é "'moderno": seu realismo não é o realismo tradicional da grande literatura russa do século XIX. É preciso distinguir entre o que Gorki fez e o que quis fazer. Não foi um proletário meio bárbaro, assim como certos críticos comunistas o retrataram, inspirado como por milagre. Contra essa lenda é preciso afirmar a arte consciente de Gorki, autodidata, mas homem de alta inteligência e, enfim, de vasta cultura. Querendo fotografar a realidade ou querendo fazer propaganda política, não realizou inteiramente esses propósitos, porque era artista. Sobretudo, quando só quis reproduzir o que tinha visto e

experimentado – nas recordações da infância e da mocidade, nas lembranças de grandes personalidades que tinha encontrado: Tolstoi, Tchekhov, Lênine – sabe selecionar os detalhes significativos com a segurança infalível de um Flaubert; e sabe revelar, atrás da superfície da coisa vista, aquilo que não se vê, o inefável, os “realiora”. Só em determinados momentos de sua vida, depois de 1905, e em 1918, desistiu voluntariamente da sua arte para dedicar-se, de corpo e alma, àquilo que lhe importava mais.

Não foi decisão meramente pessoal. Foi como uma tempestade, alterando a direção do “trend”, ao ponto de arrastar o maior poeta do “simbolismo mágico” na Rússia, Blok, fazendo-o escrever *A Catástrofe do Humanismo* e *Rússia e a Inteligentzia*; obras que o realista Gorki teria assinado.

Alexander Blok[2949] é um dos maiores poetas de todos os tempos. Nem as dificuldades do idioma e a pouca traduzibilidade de poesia em geral e de poesia simbolista em particular podiam limitar à Rússia o conhecimento da sua obra. É que Blok, russo típico na expressão, no sentimento e nos assuntos, é ao mesmo tempo um poeta universal e europeu. Pertence ao grupo dos grandes “simbolistas mágicos”, de George e Rilke, e revela sobretudo analogias surpreendentes com Yeats, na capacidade de transformar-se, partindo de um neorromantismo mais musical do que místico e criando uma poesia de realismo místico. Blok distingue-se, enfim, dos outros “simbolistas mágicos” pela atitude política: chegou a aderir à revolução. E nisso também revela a dignidade simbólica da sua vida. Começou como simbolista russo: o novo estilo poético da língua russa, criado por Balmont e Briussov, forneceu a Blok os meios de expressão, palavras densas de sentido, cheias de alusões ao mundo “realior” que Soloviev profetizara. Blok, naqueles dias, acreditava literalmente nas revelações místicas dos monges e teólogos-leigos da Igreja oriental. No centro dessa doutrina mística, não impecavelmente ortodoxa aliás, estava a figura da Sofia, da Sabedoria Divina, como de uma quarta pessoa da Divindade, entre a Madona e a Gretchen, em *Fausto*; o verso goethiano

> “Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan!”

era o lema muito citado de Blok e de outros simbolistas russos. Blok acreditava seriamente na existência celeste da Bela Dama; e Biely fortaleceu-o na esperança de vê-la, um dia, descer para a Terra. Só assim se explica a teimosia com a qual Blok dedicou os anos todos da sua mocidade ao culto poético da Bela Dama, já então com aquela ambiguidade de expressão, característica da sua poesia, de modo que o leitor nunca sabe com certeza de quem se trata: da virgem celeste dos pré-rafaelitas ingleses (que influíram em Blok) ou duma mulher muito terrestre, fisicamente amada, ou do Espírito Santo da poesia, ou então da Rússia, camponesa de rosto coberto pelo lenço e que se revelará de maneira a embriagar ou apavorar o amante. Assim como Biely, Blok não distinguiu bem o plano da realidade e o plano da visão, muito em favor da sua poesia e muito em detrimento das suas esperanças. Quanto ao plano da visão, a bela Dama não desceu; quanto ao plano da realidade, a camponesa mística revelou o rosto, o da revolução de 1905 e do terrorismo de opressão tzarista que a seguiu. Nessa desilusão nasceu a nova poesia de Blok, a sua, já fora dos preciosismos do simbolismo russo. A poesia dessa primeira fase fora "bizantina" e de intensa musicalidade: o poeta cantou as festas e as procissões da igreja russa com os ritmos insinuantes da música dos ciganos, à qual costumava escutar, naqueles anos, durante noites inteiras. Agora, Blok voltou de Bizâncio e encontrou uma Rússia diferente dos seus sonhos: subúrbios sujos, bordéis nauseabundos, atmosfera noturna e pesada, e no ar a expectativa de um acontecimento apocalíptico. Eis o tema da segunda fase da poesia de Blok, poesia de desespero absoluto, mas não em versos tristes e melancólicos como o faria um decadentista. Esse "segundo estilo" de Blok parece-se muito com a segunda fase de Yeats, pelo realismo direto da expressão quase fotográfica; mas sempre deixam transparecer uma outra realidade "mais real". O poeta fala de mistérios e angústias terríveis em palavras "coloquiais", às vezes vulgares, até ordinárias; não recua em face de verdade alguma: A Bela Dama desceu para a Terra, e apareceu-lhe num restaurante de ciganos como prostituta. Certas poesias dessa época, como a famosa estrofe sobre um canal suburbano de Petersburgo no inverno, respiram atmosfera sinistra, parecem anunciar o suicídio.

Mas Blok não se suicidou. Escreveu o poema *No Campo de Kulikov*o e *Os Citos*, poesias que pelo menos parecem muito nacionalistas. O

nacionalismo de Blok tem, no entanto, outra significação do que o dos "bizantinos" capazes de servir à política pan-eslavista do governo do tzar. *No Campo de Kulikovo* também se manifesta, em 1908, o receio apocalíptico de uma derrota terrível: "A hora chegou. É o tempo de rezar." E as esperanças proféticas de Blok aparecem no poema "Nova América": renega a poesia das cúpulas bizantinas, dos ícones e dos turíbulos, tão caros aos simbolistas, para fazer declarações de amor a uma nova Bela Dama, a Rússia industrializada, "americanizada", do futuro. A linha da evolução de Blok não é uma linha reta; anda entre sístoles e diástoles, entre tentativas de mago, de forçar a descida da Beleza celeste e outras tentativas, de entregar-se de corpo e alma aos elementos desenfreados da tempestade. Entre a Sofia e a Revolução, essas duas encarnações do "Espírito Santo da Poesia", Blok não sabia bem distinguir; e dessa ambiguidade característica nasceu – depois da revolução de 1917 – o maior dos seus poemas: "Os Doze", a marcha de doze soldados revolucionários pelas ruas noturnas da cidade apavorada, cometendo crimes horrorosos e, no entanto, marchando para a redenção do mundo; atrás, o mundo burguês, "o rabo entre as pernas, como um cão sem abrigo", e, em frente, "Nosso Senhor Jesus Cristo coroado de rosas e estrelas". Esse verso final de "Os Doze" assustou os críticos; até hoje não chegaram a pôr-se de acordo: pretendeu profetizar o fim da revolução sangrenta em humildade perante o Cristo? Em todo caso, o "Cristo" de Blok não é o de Tolstoi nem o da Igreja ortodoxa e muito menos o Redentor da igreja latina; é algo como uma divindade que revela através de horrores atrozes seu amor infinito, perdoando a todos e tudo. É um símbolo em meio da realidade mais dura. Trata-se de um poema realista em versos simbolistas. Blok não pretendeu afirmar nada, mas aludir a fatos reais de significação simbólica. O mais significativo desses fatos, em "Os Doze", é o episódio de Kátia: a bela prostituta que todos amaram, e cujo assassínio é, no entanto, um alívio: o fim das orgias sexuais é como um despertar de sonhos nebulosos, tornando os camaradas livres para a ação revolucionária. Está, por outro lado, estabelecido que Blok, conforme a sua formação literária e flosófica, não podia falar senão em símbolos religiosos. Foi por isso mesmo, talvez – aí existem só conjecturas – que Blok, depois de ter escrito "Os Doze", encerrou sua atividade poética. Publicou ainda dois volumes de prosa, libelos vigorosos contra o "falso humanismo" dos

intelectuais e contra a *Intelligentzia* reacionária. Frases e páginas inteiras desses livros parecem-se intimamente com frases e páginas de Gorki, apesar da imensa diferença dos estilos pessoais; Blok, partindo de Biely, chegara a Gorki; depois morreu com estoicismo digno, na agonia terrível em meio da agonia da sua cidade, assim como Biely a descreveu em páginas inesquecíveis.

O caso de Blok – a transformação do simbolismo mágico em poesia revolucionária – é um caso russo; um Yeats ou um George nunca chegariam a tanto. Mas não é só um caso russo. Os acontecimentos que o produziram e acompanharam atingiram toda a Europa oriental e não só esta. A revolução russa de 1905 é o fato decisivo na vida de Blok; e tinha fortes repercussões no estrangeiro. Ao êxito inicial da revolução russa ligam-se até o movimento agrarista no Oeste dos Estados Unidos, as reformas democráticas na Inglaterra, os distúrbios anarquistas na Espanha e no sul da França. Consequência imediata daquela revolução foi a instituição do sufrágio universal na Áustria. Mas na outra parte do Império dos Habsburgos, na Hungria, a aristocracia latifundiária resistiu às reformas pedidas pela pequena-burguesia democrática, por meio dos operários socialistas e das nacionalidades eslovaca, romena e sérvia que constituíam, juntas, a maioria da população do reino governado pela raça húngara, magyar. Para manter a ordem estabelecida, a *gentry* serviu-se de um pseudoparlamentarismo, parecido com o da restauração espanhola, respirando-se no país o mesmo ar provinciano. Agora, sob o impacto da revolução russa de 1905, surgiu na Hungria mais um daqueles movimentos de renovação nacional por meio de uma "europeização", movimento do tipo da "generación de 1898" na Espanha e da *Voce* na Itália. Os escritores avançados reuniram-se, em 1908, em torno de uma revista de nome significativo: *Nyugat*, quer dizer, *Ocidente*. Dirigiu-a o crítico combativo Hugo Beigelsberg, mais conhecido sob o pseudônimo "Ignotus", espécie de Brandes húngaro; financiou-a um judeu rico de tendências democráticas, o barão Hatvani; colaboraram jovens poetas e romancistas de gostos muito diversos, o "poeta doctus" Babits e o neonaturalista Móricz e muitos outros, unidos pela oposição ao espírito provinciano e atrasado do país. A Hungria deve a eles uma renovação literária completa; e a um pequeno grupo entre eles a preparação da revolução democrática de 1918, que logo se transformará em revolução comunista.

Ao grupo de *Nyugat* pertenciam escritores das mais diferentes ideologias: do conservador Babits até o revolucionário Ady. Ideologia nenhuma se podia atribuir ao fino poeta Kosztolányi[2950], discípulo dos simbolistas franceses, cantor de infinitas tristezas na solidão da grande cidade. Nos romances, especialmente em *Edes Anna*, nota-se certa veia dostoievskiana. Um escritor como Kosztolányi só é possível em ambiente literário altamente culto e requintado. Mas o ambiente social da Hungria de 1910 era diferente: feudal e comercial. E contra essa aliança de “sangue e ouro” rebelou-se aquele grupo de espíritos autenticamente revolucionários.

A esse grupo pertenceu Ady[2951], que não conseguiu a fama internacional de Petöfi, mas que parece, no entanto, ter sido o poeta máximo dos húngaros. Fora um jornalista provinciano, filho pródigo da *gentry* dirigente, vindo a tornar-se democrata; depois, apóstata da poesia tradicional, tornando-se simbolista; enfim, apóstata do simbolismo, como Blok, para tornar-se socialista. O leitor estrangeiro notará na música do verso de Ady a influência francesa, sobretudo de Verlaine; depois, a influência de Baudelaire, no horror de certos aspectos da vida moderna e no “satanismo” violento do “Hino da Negação”; enfim, a de Rimbaud; mas aí a crítica húngara se opõe às comparações. Está certo que Ady, poeta revoltado, não se parece com ninguém mais do que com Rimbaud; mas este era europeu, revoltado contra a civilização europeia; e Ady, era filho de um povo oriental, superficialmente europeizado; até em sua linguagem de poeta moderno e, até certo ponto, afrancesado, encontra a crítica húngara resíduos arcaicos, do “subsolo” da raça; o que tem inspirado interpretações “racistas” e reacionárias desse poeta revoltado. Na verdade, sua revolta devia ter significação diferente. Um espírito tão radical como o de Ady só admitiu uma alternativa: ou europeização completa, ou então deseuropeização completa. A deseuropeização não estava nas cogitações de Ady, que também era radical em política; mas estava no seu subconsciente racial, criando uma poesia inteiramente original, cheia de resíduos de velhos mitos esquecidos, do animismo primitivo. Através de negações blasfemas chegou Ady a uma poesia religiosa de suprema originalidade que lhe forneceu as imagens apocalípticas para simbolizar a guerra e a revolução. Poesia intensamente romântica, mas todo diferente do romantismo húngaro que fora imitação dos romantismos francês e alemão; de modo que os críticos conseguiram,

só por meio de artifícios, encontrar precursores de Ady na história literária da Hungria, como o poeta pessimista Vajda. A poesia de Ady parecia aos conservadores um desafio à memória do poeta e herói nacional Petöfi; e o próprio primeiro-ministro, conde Tisza, representante supremo da aristocracia latifundiária e nacionalista, pegou na pena para escrever contra o blasfemador. Ady respondeu com violência; iniciava-se a luta épica entre o poeta e o estadista que durou até a derrota militar da Hungria, em 1918, a revolução e o assassinato do primeiro-ministro; Ady morreu poucos dias antes de estourar a revolução comunista.

Nem Blok nem Ady, por mais avançados que tenham parecido aos contemporâneos, eram "modernistas", no sentido do "modernismo" poético de Apollinaire; aquele modernismo iconoclasta que, por volta de 1910, já se preparava em capitais de civilização muito mais antiga do que Petersburgo e Budapeste: em Paris e Florença, como também em Nova Iorque.

"Esta não é a revolução que eu esperava": esta frase muito citada teria, então, sentido literário; mas também tem, apesar de tudo, sentido político, o da desilusão de sempre dos intelectuais em face da revolução que prepararam. Muitos dos intelectuais russos teriam repetido aquela frase em 1917; podiam repeti-la na Europa central, depois de 1918, embora por motivos diferentes; e, depois de 1922 e 1923, a queixa já se levantou na Itália, na Alemanha e em toda a parte. Seria possível afirmar que as ideias do século XIX, das quais aqueles intelectuais provieram, não eram capazes de aplicação aos problemas sociais do século XX. No terreno da literatura, os estilos tradicionais tampouco eram capazes de servir a fins revolucionários. São testemunhos dessa situação escritores como Pérez de Ayala e Heinrich Mann, dois representantes típicos da *Intelligentzia* europeia, democrática.

Pérez de Ayala[2952] é, entre os romancistas europeus do século XX, o maior estilista; e se o estilo fosse a qualidade predominante na arte novelística – o que não acontece – Pérez de Ayala seria um dos maiores romancistas de todos os tempos. Em vez disso, só é um dos mais sutis, dos mais inteligentes. Dura e seca é sua poesia. Não há motivos para desprezá-la; a poesia reflexiva não é inferior a outros gêneros. Mas nota-se o tradicionalismo do poeta. É um intelectual sem a paixão intelectual de um Unamuno; a sobriedade da sua natureza, sempre autocrítica, preservou-o das

exuberâncias verbais e sentimentais do "modernismo" hispano-americano; mas tampouco era possível o passo mais adiante, para o modernismo poético europeu. Pérez de Ayala é homem de formação inglesa, um dos espanhóis mais europeizados da época. Mas a sua Europa não é a de 1920, nem sequer a de 1910; antes a de 1890, ou, mais exatamente: a Europa de um "espanhol de 1898". Pérez de Ayala é mais moço do que os grandes chefes do movimento de autocrítica pessimista da Espanha; mas ficou invariavelmente fiel aos seus ideais, só modificados pelo liberalismo de Pérez Galdós que ele tomou como guia, enquanto os outros desprezavam o grande precursor. Um romance à maneira das obras de combate anticlerical de Galdós é *A. M. D. G.*, denunciando as práticas de educação dos jesuítas; a paixão algo juvenil das recordações autobiográficas do autor prejudica a obra, que adquiriu novo interesse quando os críticos começaram a compará-la com outras obras de tema idêntico, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de Joyce – a comparação sistemática das duas obras iria longe, pela necessidade de analisar elementos formais que são mais que formais. O homem de 98, com toda sua agudeza intelectual, aparece em *Troteras y danzaderas*, crítica cruel da Espanha que só teria dado "troteras y danzaderas" à civilização europeia; crítica do ponto de vista de uma boêmia madrilenha, altamente intelectualizada, e ao mesmo tempo crítica dessa boêmia madrilenha e ainda algo provinciana, do ponto de vista de um espanhol altamente europeizado. Considerado como obra de ficção em sentido tradicional, é *Troteras y danzaderas* o melhor romance de Pérez de Ayala, cheio de vida e de paixão humana. Sente-se a escola de Pérez Galdós. Apenas, a tese é injusta. A Espanha também deu alguma outra coisa à civilização europeia além de "troteras y danzaderas", e o velho mestre Galdós nunca teria concordado com aquela tese. Pérez de Ayala, e isso revela a sua probidade intelectual realmente exemplar, corrigiu-se a si mesmo. Escreveu *Belarmino y Apolonio*. É a crítica mais atroz que a civilização espanhola já sofreu, personificada como está em dois sapateiros lamentavelmente empobrecidos, um deles julgando-se filósofo porque se dedica aos verbalismos mais absurdos, e o outro julgando-se poeta porque glorificando a vida banalíssima de província, em tragédias pomposas. Mas, desta vez, Pérez de Ayala fica imparcial como o seu mestre. Deixa chover os seus sarcasmos sobre clericais e republicanos igualmente. Como lhe aconselhou Dom Amaranto, o delicioso

"sábio de seis pesetas" do "Prólogo", vê de dois lados a Rua Ruera, o palco em que se passa essa tragicomédia espanhola: uma vez com amontoado de velhas casas anti-higiênicas, passíveis de substituição imediata por habitações modernas, e outra vez como panorama da Espanha antiga, mística e artística, indestrutível. Assim, resultou uma obra de valor simbólico, monumento que uma grande inteligência erigiu ao seu grande país. Tem o único defeito, grave aliás, de carecer de calor humano. Os romances posteriores, embora sempre tratando problemas vitais da Espanha, são como cristais: perfeitos e sem vida. Em vez de desenvolver, "modernizar", a sua poesia, entrou na Academia. O autor de *A. M. D. G*. era incapaz de dar o passo que levou Joyce, de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, à dissolução de forma novelística em *Ulysses*.

O caminho inverso foi o de Heinrich Mann[2953], e o caso é tanto mais importante porque se trata do tipo perfeito de um intelectual radical, burguês democrático do século XIX, vivendo em pleno século XX, representante de certa *Intellegentzia* europeia de 1910 e ainda de 1920 – pelo menos retratou-o assim seu "frère ennemi" Thomas Mann, nas *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Considerações de Um Apolítico*), no tempo em que Thomas ainda era conservador prussiano. O ponto de partida de Heinrich Mann era de um esteta impaciente: da Alemanha insuportável do Kaiser fugiu para o mundo colorido do Mediterrâneo, imaginando uma Itália d'annunziana, em contraste vivo com a cidadezinha alemã na qual o herói lamentável de *Professor Unrat* martiriza os colegiais e cai em duvidosas aventuras eróticas. Com esse seu melhor romance, cujo enredo e personagens o mundo lá fora conheceu pelo filme *O Anjo Azul*, Mann pertence ao mundo de "troteras y danzaderas" da Alemanha, à *Intelligentzia*-boêmia de 1900 e 1910. Foram motivos estéticos que o irritaram inicialmente contra o mau gosto da arte e do estilo de viver na Alemanha do Kaiser Guilherme II. Aquele romance *Professor Unrat* já é uma caricatura daumieresca do "homem alemão" típico. Caricaturais, também, são os três romances, escritos durante a primeira guerra mundial, nos quais Heinrich Mann esboçou um panorama da sociedade feudal, militarista e burguesa em agonia: *Der Untertan* (*O Súdito*), *Die Armen* (*Os Pobres*), *Der Kopf* (*A Cabeça*). Depois, quanto mais avançou politicamente para a esquerda, tanto mais retrocedeu literariamente: *Die grosse Sache* (*O Grande Negócio*) retrata a

sociedade da República de então, Heinrich Mann já não tinha contato. Ficou, porém, corajosamente fiel à atitude oposicionista, até o fim da vida no exílio. Sobreviverá como vigoroso panfletário político.

O progresso literário, por volta de 1900, só tinha um caminho aberto para a revolta da vanguarda por volta de 1910: através da boêmia. Será este, também, o caminho da literatura norte-americana.

Apesar dos esforços de Howells e poucos outros, a literatura norte-americana do fim do século XIX continuou perfeitamente obra da realidade do país. No tempo da criação dos grandes trustes e da guerra imperialista contra a Espanha, nos tempos mais agitados da Bolsa de Chicago e das jornadas democráticas, de Bryan no Middle West agrário, a literatura norte-americana continuou limitada aos círculos de Boston, que cultivaram a "genteel tradition" novo-inglesa, já mumificada. Mark Twain foi considerado palhaço. Henry James estava, havia muito, expatriado para a Inglaterra. O puritanismo, ainda dominando a opinião pública, impediu a formação de uma boêmia que poderia ser, como em outros países, o núcleo de uma futura revolução literária.

Quem deu o sinal para a revolta foi o próprio imperialismo econômico-político. Em 1898, sob a presidência de MacKinley e o triunfo da "Gilded Age", os Estados Unidos, em guerra contra a Espanha, conquistaram Cuba e as Filipinas; prometeram libertá-las; mas ocuparam-nas por tempo indefinido. Foi então que se levantou a primeira voz de oposição. Em 1900 publicou Moody[2954] o nobre poema "An Ode in Time of Hesitation", seguido pela ode "On a soldier Fallen in the Philippines":

"Blindness we may forgive, but baseness we will smite…",

disse o poeta, lembrando em meio dos "hurras" dos patrioteiros os "sounds of ignoble battle". A crítica falou em "Chénier americano", comparando-lhe a coragem à do satírico dos *Jambes*. O estilo dessa sátira moderna era tão classicista como o dos melhores *scholar poets* de Cambridge, Massachusetts. Pode-se afirmar que falta toda relação entre essa poesia oposicionista de 1900 e a poesia modernista de Masters, de 1915, porque a voz de Moody

era a de um intelectual isolado. Os recursos poéticos de Moody nunca lhe teriam permitido outra posição do que o protesto moral do não conformista. Algo como o Moody da prosa, com qualidades artísticas bem menores, seria Winston Churchill[2955], que se tornara famoso com três romances históricos sobre momentos decisivos na evolução dos Estados Unidos. Como não conformista, Churchill escreveu *The Inside of the Cup*, história de um pastor liberal numa comunidade de protestantes ortodoxos; e o mesmo não conformismo levou-o a apoiar a política antitrustista e anticorrupcionista do presidente Theodore Roosevelt, em romances que foram chamados "sociológicos", porque atacaram, com conhecimentos de causa, as relações entre as assembleias legislativas e as grandes companhias. O realismo moderado e a composição bastante hábil desses romances não chegam a esconder a admiração secreta, involuntária, do escritor pelos grandes piratas econômicos; Churchill foi um realista pós-romântico, não um renovador, mas um epígono.

Uma oposição mais séria começa no "Middle Border", nas grandes regiões agrárias do Oeste, gravemente prejudicadas pelos proibitivos direitos alfandegários do *bill* MacKinley. O democrata Bryan, natureza de apóstolo, é o chefe dos agrários revoltados nas campanhas eleitorais de 1896 e 1900; evocava a memória do grande democrata sulino Jefferson, que lutara contra Hamilton e os capitalistas de Nova Iorque[2956]. Na literatura, o precursor do "populismo" fora Edgar Watson Howe[2957], o primeiro realista americano, autor da *Story of a Country Town*. Defende as pequenas cidades agrárias do Middle Border; então em 1882, Howe ainda explica a miséria no Oeste pelas condições de vida dos pioneiros. Deveu-se a Turner[2958] compreensão melhor da significação histórica do momento em que o território inteiro dos Estados Unidos estava economicamente ocupado: então, o individualismo indômito do pioneiro no Oeste perdeu o sentido; e começou a luta de classe dos agrários contra a sobrevivência do mesmo individualismo desenfreado nos capitalistas das grandes cidades, de Nova Iorque e Chicago. Também perdeu o sentido o romântico "romance da fronteira da civilização", o *Far-West* da tradição de Cooper e Bret Harte; surge o romance "agrário". No princípio ainda foi romance rústico, transfiguração saudosista e idílica do passado, de feição vitoriana, assim como o cultivou Willa Cather[2959]; artista

conservadora e nobre, cheia de simpatia para com as vítimas mais infelizes, as mulheres e os novos imigrantes europeus; Willa Cather é mesmo uma escritora meio europeia; elemento significativo de sua arte é o catolicismo, que então ainda passava por ser a religião "menos americana". Americano autêntico da "fronteira agrária" é Garland[2960], "populista", homem pouco culto, hostil à imitação de modelos franceses ou ingleses pelos realistas e naturalistas, excitado e perturbado pela dourina meio socialista de *Progress and Poverty*, de Henry George. *Crumbling Idols* chamou Garland a um volume de ensaios, e esse título define bem o zelo iconoclasta dos seus primeiros romances que Parrington caracterizou como histórias do "man in a state of nature, with exalted social responsabilities". Muitos anos mais tarde, esse Rousseau americano continuou e terminou a sua formidável autobiografa, a saga do Middle Border; mas a crítica aproveita até hoje os evidentes defeitos literários de Garland para não lhe levar a sério a oposição sincera. Preferem elogiar Roelvaag[2961], que é um caso singular na literatura americana: esse norueguês, nascido na ilha de Donna, perto do círculo ártico, chegou só com vinte anos de idade nos Estados Unidos, e em língua norueguesa escreveu os romances trágicos da imigração, traduzidos depois para o inglês: *Giants in the Earth*, *The Boat of Longing*.

No mesmo ambiente – o da imigração norueguesa no Middle West dos Estados Unidos – surgira, uma geração antes, o sociólogo Veblen[2962]; a sua obra principal, *The Theory of the Leisure Class* já se publicara em 1899, mas ficou durante anos propriedade exclusiva de uma seita de jovens admiradores, alunos e discípulos do professor esquisitão, que Veblen era. Quando, porém, a *Theory of the Leisure Class* chegou a chamar a atenção de círculos mais amplos, produziu o efeito de uma bomba de anarquista; o que Veblen também foi, aliás. Sua sociologia só pode ser por equívoco chamada socialista; é o grito de revolta de um homem primitivo contra as atitudes desumanas e o luxo ostensivo (a "conspicous consumption") da burguesia. Tem força de um libelo satírico; e nota-se que a sátira atinge não somente o luxo bárbaro dos novos-ricos americanos, mas também qualquer tentativa de introduzir nos Estados Unidos padrões mais altos de cultura. Algo comparável a Nekrassov e à "literatura de acusação" russa, Veblen não admite poesia nem arte nem nada de parecido enquanto há problemas sociais para resolver. De Veblen, a oposição passou, através do marxismo

temporário de Beard[2963], para o agrarismo de Parrington[2964], em que se nota aquela mesma hostilidade vebleniana contra as formas superiores de cultura: nos capítulos literários da sua grande história do pensamento americano, Parrington revela incompreensão hostil de fenômenos como Poe e Henry James, que lhe parecem "fora da realidade americana". Como crítico literário, não é competente. A importância histórica de Parrington reside na sistematização da oposição agrária. A sua conversão ao neojeffersonianismo coincide mais ou menos com a publicidade da *Spoon River Anthology* de Masters[2965], ponto de encontro da revolta contra o capitalismo urbano com a poesia modernista. Mas, então, o movimento populista já não é só primitivista. Ainda em Howe e Garland, a aldeia e a pequena cidade do Middle West têm algo de um idílio, perturbado pelas forças econômicas de fora. Agora, a consciência dos fatos e o conhecimento das teorias sociológicas já não permitem essa atitude. Zona Gale[2966], que ainda em 1908 cantara o elogio do idílico *Friendship Village*, denunciará em *Miss Lulu Bett* o ambiente mesquinho, de recalques puritanos, da pequena cidade americana como culpado de neuroses. Daí há só um passo para a literatura psicanalítica de Sherwood Anderson.

Uma visão mais larga da realidade americana já não permitiu preocupar-se unilateralmente com a questão agrária. O passo para a crítica social da cidade já fora dado pelo talento de precursor de Henry Blake Fuller[2967], filho da rude e meio selvagem Chicago de 1890. Mas foi um "civilized Chicagoan", conforme a expressão de um crítico; um literato afrancesado. Na Europa conhecera Zola; e tornar-se o Zola de Chicago foi sua ambição. Realizou obra de pioneiro, de importância histórica, mas sem capacidade de sair do romantismo da visão; e o romantismo inato de Frank Norris[2968] só demonstrou, mais uma vez, que a fórmula europeia do naturalismo não era suficiente para resolver o problema literário proposto aos romancistas americanos.

Essa solução encontrou-se numa espécie de naturalismo indígena: o assunto de Zola, visto através do temperamento de um americano rural. Só assim foi possível eliminar o realismo moderado e conformista da "genteel tradition". Eis a posição histórica de Theodore Dreiser[2969]. Os começos da sua difícil carreira literária estavam marcados pela indignação das

"associações contra a divulgação de livros imorais" e pela covardia dos editores; durante dez anos, Dreiser não podia publicar nada. Foram os anos em que Vizetelly, o tradutor inglês de Zola, foi nos Estados Unidos perseguido pela polícia. Uma crítica superficial pensava só em Zola, ao encontrar em Dreiser descrições meticulosas do ambiente social e sobretudo as famosas "cenas sexuais". Mas seria, com efeito, muito interessante uma comparação sistemática entre Zola e Dreiser; por exemplo, entre *Sister Carrie* e *Nana*. Os naturalismos do francês e do americano têm, igualmente, raízes românticas; daí a superficialidade da análise sociológica e o gosto dos efeitos melodramáticos. As analogias são muitas. Mas não existe, na obra de Zola, *pendant* de *An American Tragedy*. E este fato basta para indicar o resultado da comparação: a diferença reside principalmente na atitude moral. Dreiser é tão moralista como Zola, mas chega a outras conclusões. O francês acusa, indignado, uma sociedade corrupta; o americano, em face do mesmo fenômeno, chega a duvidar da existência de leis morais nas quais se poderá estribar a condenação. Zola é um pequeno-burguês irritado contra os vícios dos grandes, cuja corrupção observa, em Paris, de perto. Dreiser é um proletário rural, curioso de verificar os meios pelos quais se vence no grande mundo das finanças e da arte; mas encontra em Chicago e Nova Iorque nada mais que pequenas infâmias e grandes estupidezes, uma vida grosseira sem grandeza, na qual vence nem Deus nem o Diabo mas o indivíduo menos escrupuloso, causando as tragédias sem grandeza dos outros indivíduos. Por um momento pensa-se no realismo trágico de George Eliot, uma Eliot masculina sem reticências. Mas Dreiser não é um intelectual; é homem primitivo. Não tem nada da grande arte de George Eliot; mas sua ingenuidade de homem rural é mais autêntica do que a de novelista da vida rural inglesa. Às vezes, o leitor se lembra de Hardy; e com efeito, com nenhum escritor europeu o autor de *Jennie Gerhardt* e da *An American Tragedy* se parece mais do que com o autor de *Tess of the D'Urbervilles* e *Jude the Obscure*. A sua visão da vida é a de uma luta desesperada sem sentido, de desfecho fatalmente trágico. Dreiser é agnóstico e niilista; pede perdão e "pity" pelos homens, irresponsáveis, no fundo, criaturas às quais o destino prescreveu o caminho da glória ou do crime. Não há nisso nada de predestinacionismo puritano. Antes certo realismo prático de um americano que se encontra surpreendentemente com Nietzsche, substituindo o

dualismo entre Bem e Mal pelo dualismo entre Forte e Fraco. Se tudo, neste Universo, é absurdo, o romancista perderia o fio, submergindo em fatos sem significação – se não houvessem os indivíduos fortes que se elevam pelo sucesso. E Dreiser, que sentira "pity" para com as vítimas, não dissimula a admiração que lhe inspira o grande financista Frank Cowperwood, o herói de *The Financier* e *The Titan*. Deste modo, o socialista Dreiser erigiu um grande monumento – não ao capitalismo, mas ao capitalista americano. Mas é Dreiser socialista? Os documentos do seu socialismo, *Looks at Russia* (1928) e *Tragic America* (1913), são posteriores aos grandes romances; e mais tarde revelará, surpreendentemente, tendências reacionárias. Mesmo aproximando-se do socialismo, Dreiser não abandonou o pessimismo, mas substituiu o niilismo por uma visão maniqueia do mundo – Deus também é o culpado em *The Hand of the Potter*, drama naturalista da perversão sexual inata. A mais hardyana das obras de Dreiser é a última: *An American Tragedy*. Vinte anos antes, Dreiser fora alvo dos moralistas enfurecidos; agora, sua obra-prima foi recebida com respeito geral. A mudança não era só da opinião pública. Dreiser também mudara. O leitor não americano reconhecerá a forte dose de puritanismo tipicamente americano na Justiça implacável que vinga o crime de Clyde Griffiths; explicam-se assim as minúcias da investigação policial e dos debates judiciários que enchem metade da obra. Mas há mais outro motivo para isso: a curiosidade e o sensacionalismo do repórter. Dreiser foi e ficou sempre repórter. *An American Tragedy* não seria mais do que o caso judicial de um indivíduo criminoso, se não fosse uma reportagem minuciosamente documentada; com efeito, grande parte do romance é transcrição, às vezes literal, dos documentos do famoso "Chester Gillette-Grace Brown-murder case" de 1907. Assim revela-se como documento incontestável das consequências do individualismo americano dentro do sistema do capitalismo americano – grandiosa acusação contra um sistema social e moral. E à objeção de que nem todos aqueles individualistas, triunfadores ou vítimas do sistema, acabam como assassinos, Dreiser responderia: – mas podiam acabar assim, e ninguém de vós outros é capaz e dizer com certeza por que não acabou assim. Reside nisso mesmo a generalidade simbólica e às vezes angustiosa das obras de arte.

"Obras de arte" é, aliás, maneira de dizer. Dreiser não é somente o pior estilista, o "menos escritor" de toda a literatura americana moderna. Assim

como escreve mal, também não sabe pensar direito. Até o seu realismo-naturalismo está sujeito a dúvidas; sua visão do mundo é tão superficial e estreita como a de Veblen e Parrington, excluindo da realidade tudo que não é acessível à observação de um repórter[2970]. E, às vezes, esse repórter chega a ser mal informado: desconhece as correntes de ideias no mundo lá fora; nos últimos anos de sua vida, Dreiser, julgando-se ainda comunista, manifestou ideias francamente reacionárias, até fascistas. O prestígio literário de Dreiser caiu muito depois de sua morte. No entanto, a atuação de Dreiser como pioneiro do novo realismo americano conserva-lhe, até hoje, muitos admiradores. Esses admiradores serão os primeiros a protestar contra a qualificação dos seus romances como grandes obras de arte. Preferem defini-los como documentos da vida americana. Já protestaram contra a definição "Homero de Chicago", e preferem a outra definição "Victor Hugo sem arte". Em vez de "Victor Hugo" dir-se-ia melhor "outro Whitman, também deslumbrado pela realidade americana, mas pessimista"; e o "sem arte" refere-se, além do estilo pesado e *gauche* de Dreiser, ao seu método novelístico de apresentar só e exclusivamente materiais que a própria realidade lhe fornecera. Só assim, pela veracidade absoluta, justifica-se-lhe a existência da literatura. Mas não consegue evitar a deformação pela paixão reformista e por certo sentimentalismo. Pensa-se no relativo valor literário de *Les Misérables*. Talvez o futuro chegue a considerar Dreiser como grande romancista fora ou à margem da literatura.

A grandeza relativa de Dreiser aprecia-se melhor pela comparação com dois romancistas de atitudes algo parecidas que chegaram à notoriedade durante os dez anos do seu silêncio meio forçado, meio voluntário: Sinclair e London. Upton Sinclair[2971], repórter como Dreiser, não tem nada da meticulosidade pesada daquele ascendente de alemães; é um americano típico, comunicativo, efusivo, entusiasmado, cheio de boa vontade e zelo de converter a gente, um missionário viajante, pregando, em vez do credo dos metodistas ou batistas, o credo humanitário, ontem o dos tolstoianos, hoje o dos socialistas. Para preparar as conversões em massa, é preciso denunciar, antes, os pecados coletivos: a sujeira nos frigoríficos de Chicago, os salários miseráveis dos mineiros de Colorado, a corrupção dos politiqueiros pelos reis do petróleo, o crime dos juízes de Massachusets, condenando os inocentes Sacco e Vanzetti. A grande utilidade social de obras como *The*

Jungle e *King Coal* mede-se pela indignação que provocaram nas "classes conservadoras". Com *The Jungle* começou uma grande campanha de purificação, primeiro nos matadouros de Chicago, depois em todos os negócios particulares e públicos. Então, o presidente Theodore Roosevelt, citando uma expressão de Bunyan, no *Pilgrim's Progress*, falou em "muckrakers"; advertiu publicamente contra o perigo de "to stop raking the muck" (Discurso de 14 de abril de 1906). Mas o movimento já estava forte demais[2972]. Seu propagandista principal era Lincoln Steffens, que tinha revelado em *The Shame of the Cities* (1904) a corrupção nas administrações municipais; em sua revista *MacClure's Magazine* foi lançado o romancista David Graham Phillips (1867/1911), grande inimigo das forças ocultas de Wall Street (*The Deluge*, 1905). Mas o mais lido dos "muckrakers" foi Upton Sinclair, ele mesmo um personagem de *Pilgrim's Progress*, peregrinando pelo "Valley do Fear" dos grandes trustes para chegar à "Celestial City" da democracia econômica. Upton Sinclair foi homem de coragem indomável, documentando-se como um grande repórter e lutando como um Don Quixote. Sua obra mais pungente talvez seja o panfleto *The Brass Cherck,* contra a venalidade da imprensa norte-americana. Em todo o caso, seus panfletos sem disfarce novelístico são preferíveis aos próprios romances, em que a tendência esmaga o resto: são obras sem arte alguma, sem psicologia nem realismo verdadeiros, embora eficientes como literatura propagandística. Dotado de imaginação melodramática e romanesca, Upton Sinclair preparou o caminho do gênero do romance de aventuras, de tendência socialista. Romances romanescos assim são as obras de Jack London[2973], escritor proletário, cuja melhor obra é a autobiografia *Martin Eden*; mas só é preciso compará-lo com Gorki para descobrir a pouca autenticidade do escritor; a sinceridade pessoal do homem Jack London não seria circunstância atenuante. Um temperamento fogoso, quase d'annunziano, mais destinado ao nietzscheanismo do que ao socialismo, London foi adorado como "romancista do mar", na época de Conrad, e como "novelista do socialismo", na época de Gorki. O público, devorando os livros de London, proporcionou-lhe os lucros régios de um Blasco Ibáñez. A vida de London desmentiu-lhe a literatura.

Todo esse progressismo americano de 1905 estava destinado a acabar com ou sem advertências oficiais, pela fraqueza da sua ideologia, mistura

mal digerida de socialismo, anarquismo, pessimismo, agrarismo, ideias de Jefferson, Whitman e Henry George, combinadas com os discursos meio apocalípticos, meio interessados de Bryan e de tantos apóstolos e *reformers* que o solo dos Estados Unidos produz com fertilidade assombrosa. O fim da jornada só podia ser o cepticismo dos idealistas; e nisso Theodore Roosevelt não encontrou motivo para advertências. Robinson[2974], chamado "o poeta do cepticismo americano", até gozava da proteção pessoal do presidente. "Richard Cory" é o mais famoso e talvez o mais característico dos seus poemas, a história do *gentleman* que todos na cidade conheceram sem saber da fome espiritual que lhe minou a vida brilhante e vazia –

"... So on we worked, and waited for the light,
And went without the meat, and cursed the bread;
And Richard Cory, one calm summer night,
We home and put a bullet through his head."

Robinson escreveu muitos poemas assim, "dramatis personae" à maneira de Browning, mas sem o otimismo do grande renascentista inglês. Denunciou a vida americana, as frustrações dolorosas, e sabia guardar a compostura de um estoico. Por isso, os contemporâneos consideravam a sua poesia como muito avançada, enquanto a crítica moderna nota antes o sentimentalismo anedótico desse último poeta vitoriano. O Robinson da prosa seria Robert Herrick[2975], romancista de técnica tradicional, embora partidário do radicalismo, inimigo de todas as formas da corrupção política, social, moral e intelectual – demonstrou até a coragem de denunciar a idolatria dedicada à mulher americana. Herrick, que acabou num pessimismo apocalíptico, é diferente de quase todos os outros escritores daquela época: é universitário, intelectual. Entra em cena a *Intelligentzia* americana.

"To muckrake" é, no primeiro decênio do século XIX, uma profissão literária especificamente norte-americana. Na Europa do mesmo tempo não se encontrariam analogias. Encontra-se uma na América latina: um grande romancista, dedicado à sátira social contra um ambiente incompreensivo. É o brasileiro Lima Barreto[2976]. A aproximação tem o valor de salvar do

isolamento completo essa figura singular, sem companheiros na literatura latino-americana da sua época. Mas as diferenças são, evidentemente, marcadas. Lima Barreto é, como seus contemporâneos nos Estados Unidos, um repórter letrado; é, como eles, socialista de temperamento anarquista; é um revoltado contra a ditadura literária do parnasianismo acadêmico, que corresponde, no caso, à "genteel tradition" norte-americana. Mas os Upton Sinclair e os Jack London não têm nada do humorismo corrosivo do mulato brasileiro; não criaram, em toda a sua vasta atividade, nenhuma obra tão espirituosa e tão humana, como *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Chicago e Nova Iorque não são comparáveis ao Rio de Janeiro semicolonial de 1910, ao qual Lima Barreto erigiu, em *Vida e Morte de Gonzaga de Sá*, um monumento. Enfim, o romancista brasileiro deve parte das suas qualidades àquilo que foi a desgraça da sua vida: a boêmia. Lima Barreto é precursor do modernismo brasileiro que se revoltará em 1922, no ano da morte do romancista.

Pois a boêmia é, no princípio do século XX, o núcleo inicial das revoltas literárias. À boêmia de Nova Iorque também caberá o papel de precursora.

Em Greenwich Village, bairro de artistas e estudantes em Nova Iorque, estabeleceu-se a boêmia americana, proclamando a pretensão de inaugurar uma Renascença da civilização americana[2977]. Trata-se do último dos movimentos de europeização à maneira de "generación de 1898" e da *Voce*. As forças libertadoras da arte e da literatura da Europa ajudariam a matar o provincialismo puritano de Boston e Cambridge e o das aldeias e cidades do Middle West. Havia alguns europeus em Greenwich Village; e havia muitos americanos europeizados, bem informados; já conheciam Croce, Bergson e até Freud. Como autoridade foi considerado o crítico musical Uneker[2978], apóstolo de Ibsen, Strindberg, Gorki, Shaw, Debussy, opondo-se fervorosamente aos ídolos vitorianos; um título como *Iconoclasts* define o homem. Seu romance *Painted Veils* é um panorama fiel daqueles dias, entre revoluções literárias, orgias sexuais e visões místicas. Houve um surto editorial. Joel Spingarn, discípulo de Benedetto Croce, ensinava "Renascença". Isadora Duncan dançava "Renascença". A poetisa da "Renascença Americana" era uma colegial, Edna St. Vincent Millay[2979], tornando-se famosa, em 1911, com dezenove anos de idade, pela publicação do poema

"Renascence"; sonetista pagã-romântica, eloquente como um Keats menor, feminino, estimada também porque sabia acompanhar os sentimentos da época, levantando a voz, em *Justice Denied in Massachusetts*, contra o assassínio legal de Sacco e Vanzetti. Só não sentimos hoje a "modernidade" da sua poesia – mas então a impressão era diferente: "She gave voice to a new freedom, a new equality, the right of the woman to be as inconstant in love as the man..." – poesia da adolescência. Muito disso só era teoria e sonho, irrealizável no ambiente americano de então, como demonstrou bem o processo contra *Jurgen*, o romance rabelaisiano de Cabell[2980], o escritor mais característico daquela Renascença meio entusiástica, meio falsa. Um americano moderno, céptico, satisfaz aos seus desejos antipuritanos, inventando um mundo romanesco, fantástico, uma Idade Média aristocrática e lasciva: isso é Cabell. Numa série interminável de romances trata dos feitos de Don Manuel em Poictesme, país dos antepassados medievais dos burgueses da cidade de Lichfield no Estado de Virgínia – como se duas fotografias fossem copiadas uma em cima da outra. Alguns críticos – os que foram jovens quando Cabell apareceu – continuam elogiando-o como um dos maiores poetas em prosa de todos os tempos; outros desprezam-lhe o "subsimbolista" que misturou Stevenson e Anatole France; mas outros condenam-no como o mais covarde dos esteticistas e evasionistas em tempo de revolução social; "sub judice lis est". Críticos mais serenos abrem mão daquela série para guardar *Jurgen*, espécime suficiente da arte apreciável mas limitada de Cabell. Mas o livro tem importância histórica: a vitória que se conseguiu no processo contra a obra "obscena" significou a emancipação da literatura americana.

America's Coming of Age, assim definiu a situação, em 1915, o crítico Van Wyck Brooks, então ainda o mais decidido dos europeizantes, biógrafo do expatriado Henry James e do mal compreendido Mark Twain; vanguardista que, depois, em face de novos modernismos, recuou para uma posição meio conservadora, meio nacionalista. "America's Coming of Age" a frase tinha vários sentidos, entre outros o de que acabara a época do individualismo econômico dos pioneiros, iniciando a era das lutas de classe. Em 1911, Piet Vlag fundou a revista socialista *Masses*, da qual se dizia que as massas não a leram porque o socialismo ideologicamente pouco seguro dos colaboradores se dirigiu antes aos boêmios sofisticados. É a revista para

a qual o grande jornalista John Reed[2981] escreveu a célebre reportagem *Dez dias que abalaram o mundo*, sobre a revolução bolchevista de 1917. Nesse ambiente de um jornalismo de vanguarda surgiu a figura de Bourne[2982], o "literaty radical", malogrado antes de se lhe abrir o caminho – da revolução política, dizem alguns; da revolução literária, dizem outros. Quem lhe continuará o trabalho, talvez em outro sentido do que Bourne pensara, foi Mencken[2983], o "literary radical" dos anos de 1920. E do mesmo jornalismo de vanguarda sairá Sinclair Lewis para a cruzada da demolição satírica do provincialismo americano.

Todos esses partidários da "Renascença" de Greenwich Village criticaram a América, comparando-a com a Europa; Spingarn, Van Wyck Brooks, Bourne, Mencken conheciam bem a França, Inglaterra, Alemanha, Itália, a Europa de Croce, Nietzsche, Roland, Wilde, Shaw, a Europa da vanguarda de 1900; estiveram em Paris, com Gertrud Stein[2984], a futura "mãe da emigração literária", ou então mudar-se-ão para Paris, como Margaret Anderson, fundadora da *Little Review* e futura editora de Joyce. Doutro lado, há embaixadores da vanguarda francesa em Greenwich Village: o pintor francês Marcel Duchamp e o pintor Francis Picabia, e estes dois últimos encontrar-se-ão entre os fundadores de Dada. Uma revolução – "outra do que a que eu esperava" – está em marcha.

2710 K. Mannheim: *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus.* Leiden, 1935.

2711 J. Petersen: "Das Problem der Generation". (In: *Philosphie der Literaturwissenschaft* (ed. por E. Ermatinger, Berlin, 1930.)

A. Thibaudet: "L'idée de la génération". (In: *Réflexions sur la littérature.* Paris, 1938.)

H. Peyre: *Les générations littéraires.* Paris, 1948.

2712 P. Salinas: "El concepto de generación literaria aplicado a la de 98". (In: *Literatura Española Sigilo XX.* México, 1941.)

2713 K. Mannheim: "Das Problem der Generationen". (In: *Koelner Vierteljahrshefte fuer Soziologie,* VII, 2/3, 1928.)

2714 W. H. Auden: "Criticism in a Mass Society". (In: *The Intent of the Critic,* edit. por D. A. Stauffer. Princeton, 1941.)

2715 William Henry Hudson, 1841-1922.
Green Mansions (1904); *Far Away and Long Ago* (1918).
R. E. Haymaker: *From Pampas to Hedgerows and Downs. A Study of William Henry Hudson*. New York, 1956.

2716 Lafcadio Hearn, 1850-1904.
Glimpses of Unfamiliar Japan (1894); *Kokoro* (1896), etc.
V. Mc Williams: *Lafcadio Hearn*. Boston, 1946.

2717 Waclaw Sieroszewski, 1858-1945.
Contos Siberianos (1903); *Contos Chineses* (1903); *Benjowski* (1916), etc.
K. Czachowski: *Waclaw Sieroszewski. A Vida e a obra*. Warszawa, 1938.

2718 Richard Jefferies, 1848-1887.
The Game-Keeper at Home (1878); *Wild Life in a Southern County* (1879); *Story of my Heart* (1883).
C. I. Masseck: *Richard Jefferies*. Paris, 1913.

2719 Jacinto Benavente, 1866-1954.
La comida de las fieras (1898); *Lo cursi* (1901); *La noche del sábado* (1903); *El dragón de fuego* (1903) *Rosas de otoño* (1905); *Los intereses creados* (1907); *Señora ama* (1908); *La fuerza bruta* (1908); *La escuela de las princesas* (1909); *El principe que todo lo aprendió en los libros* (1909); *La malquerida* (1913); *La ciudad alegre y confiada* (1916); *El mal que nos hacen* (1917); *Para el cielo y los altares* (1928); etc.
F. de Onís: *Jacinto Benavente. Estudio literario*. New York, 1923.
A. Lázaro: *Jacinto Benavente. De su vida y su obra*. Madrid, 1925.

2720 Angel Guimerá, 1847-1924.
Gala Placidia (1879); *La festa del blat* (1895); *Terra Baixa* (1896), etc.
J. Givanel: *El teatro de Guimerá*. Barcelona, 1909.

2721 Ferencz Molnár, 1878-1952.
Os garotos da Rua Paulo (1907); *O Diabo* (1907); *Liliom* (1909), etc.
A. Schöpflin: *Escritores húngaros*. Budapest, 1919.

2722 Ed. Wilson: *Axel's Castle. A Study in the imaginative literature of 1870-1930*. 2ª. ed. New York, 1943.
C. M. Bowra: *The Heritage of Symbolism*. London, 1943.

2723 Cf. "O simbolismo", nota 2547.

2724 Jules Tellier, 1863-1889.
Les brumes (1883); *Reliques* (1890).

H. Charasson: *Jules Tellier.* Paris, 1922.

2725 Raymond de la Tailhède, 1867-1918.
De la Metamorphose des Fontanes (1895); *Le Deuxième Livre des Odes* (1922).

2726 Robert de Montesquiou, 1855-1921.
Hortensias bleus (1896); *Les Paons* (1896); *Prières de tous* (1902).
E. de Clermont-Tonnerre: *Robert de Montesquiou et Marcel Proust.* Paris, 1925.

2727 Cf. “O simbolismo”, nota 2550.

2728 Fernand Gregh, 1883-1960.
La beauté de vivre (1900); *Les clartés humaines* (1904); *La Chaîne éternelle* (1910).

2729 Jean Royère, 1871-1956.
Soeur de Narcisse nue (1907); *Quiétude* (1920).

2730 Paul Valéry, 1871-1945.
La jeune Parque (1917); *Odes* (1920); *Le Cimetière marin* (1920); *Charmes* (1922); *Narcisse* (1926); *Poésies* (1931); – *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895); *La soirée avec M. Teste* (1896); *La crise de l’esprit* (1919); *Eupalinos ou l’architecte* (1921); *Variété* (1924); *Carnet B 1910* (1924); *L’Ame et la Danse (*1925); *Variété II* (1929); *Regards sur le monde actuel* (1931); *Sémiramis* (1934); *Variété III* (1936); *Variété IV* (1938).
A. Thibaudet: *Paul Valéry.* Paris, 1923.
J. Prévost: *La pensée de Paul Valéry.* Paris, 1926.
F. Porché: *Paul Valéry et la poésie pure.* Paris, 1926.
P. Souday: *Paul Valéry.* Paris, 1927.
Fr. Lefèvre: *Entretiens avec Paul Valéry.* 2ª. ed. Paris, 1930.
A. Capasso: *Conclusioni su Valéry.* Genova, 1934.
H. Fabureau: *Paul Valéry.* Paris, 1937.
E. Noulet: *Paul Valéry.* Paris, 1938.
L. Bolle: *Paul Valéry.* Fribourg, 1944.
G. Cohen: *Essai d’explication du Cimetière marin.* Paris, 1946.
M. Bémol: *Paul Valéry.* Paris, 1949.
J. Hytier: *La poètique de Valéry.* Paris, 1953.
N. Suclyng: *Paul Valéry and the Civilized Mind.* Oxford, 1954.
F. E. Sutcliffe: *La pensée de Paul Valéry.* Paris, 1955.
R. Mallet: *André Gide – Paul Valéry. Correspondance, 1890-1942.* Paris, 1955.

2731 Francisco Villaespesa, 1877-1935.
Intimidades (1898); *Tristitae rerum* (1906); *Las horas que pasan* (1909); *Libro de los sonetos* (1913), etc.

Teatro: *El Alcázar de las Perlas* (1911); *Doña María de Padilla* (1913), etc.
F. de Onís: "Francisco Villaespesa y el modernismo". (In: *Revista Hispánica moderna*, III, 1936/1937.)

2732 Juan Ramón Jiménez, 1881-1958.
Arias tristes (1903); *Jardines lejanos* (1904); *Elegías puras* (1908); *Las hojas verdes* (1909); *Soledad sonora* (1911); *Labirinto* (1913); *Sonetos Espirituales* (1917); *Poesías escogidas* (1917); *Diario de un poeta recién casado* (1917); *Eternidades* (1918); *Piedra y cielo* (1919); *Segunda antologia poética* (1920); *Belleza* (1923); *Unidad* (1925); *Sucesión* (1932); *Presentes* (1933); *Canción* (1936); *Canciones de la nueva luz* (1939); *Animal de fondo* (1949).
E. Neddermann: *Die Symbolistischen Stilelemente im Werk von Juan Ramón Jiménez.* Hamburg, 1935.
E. Diez Canedo: *Juan Ramón en su obra.* México, 1944.
G. Figueira: *Juan Ramón Jiménez*, *Poeta de lo inefable.* Buenos Aires, 1944.
J. Ortiz: *Juan Ramón Jiménez.* México, 1950.
G. Palau de Neme: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez.* Madrid, 1957.

2733 Cf. "O simbolismo", nota 2589.

2734 Guerau de Liost (pseudônimo de Jaume Bofill i Mates), 1878-1933.
La muntanya d'ametistes (1908); *La ciutat d'ivori* (1918).

2735 Josep María López Picó, 1886-1959.
Epigrammata (1914); *Ofrena* (1915); *Absencias paternales* (1919); *El meu pare i jo* (1920); *El retorn* (1921); *Popularitats* (1922); *Les enyorances del mon* (1923); *Cinc poemes* (1924); *Elegia* (1925); *Jubileu* (1926); *Invocació secular* (1926); *L'oci de la paraula* (1927); *Meditación in jaculatories* (1928); *Temes* (1928); *Carnet de ruta* (1919); *Salutaciones d'arribada* (1929); *Represa de la primera ofrena* (1930); *Epitalami* (1931); *Antología Lírica* (1931), etc.
M. de Montoliu: *Breviari critic.* Barcelona, 1926, 1929, 1931.

2736 Josep Carner, 1884-1970.
La paraula en el vent (1914); *Bella terra, bella gent* (1918); *El cor quiet* (1925); *Nabi* (1941).
J. Folguera: *Los noves valors de la poesia catalana.* Barcelona, 1919.
J. M. Miqueli Vergés: *Prólogo de "Nabi".* Buenos Aires, 1941.

2737 Eugenio D'Ors, 1882-1954.
La ben plantada (1912); *Nuevo Glosario* (1920); *Oceanografía del tedio* (1921) etc., etc.
J. L. L. Aranguren: *La filosofía de Eugenio D'Ors.* Madrid, 1948.

2738 Cf. "O simbolismo", nota 2701.

2739 Paul Ernst, 1866-1933.
Demetrios (1905); *Canossa* (1908); *Brunhild* (1909); *Ninon de Lenclos* (1910); *Ariadne auf Naxos* (1912); *Der heilige Crispin* (1913); *Preussengeist* (1915), etc.
A. Potthoff: *Paul Ernst.* Muenchen, 1935.

2740 Cf. "O simbolismo", nota 2618.

2741 Wladislaw Reymont, 1868-1925.
Terra de Promissão (1899); *Aurora* (1902); *Os Camponeses* (1904/1909); *1794* (1913/1928).
J. Lorentowicz: *Ladislas Reymont. Essai sur son oeuvre.* Paris, 1915.
A. Schoell: *Les paysans de Reymont.* Paris, 1925.
W. Falkowski: *Wladislaw Reymont.* 2ª. ed. Warszawa, 1929.

2742 Rudolf Borchardt, 1877-1945.
Prosa (1920); *Der Durant* (1920); *Die halbgerettete Seele* (1920); *Vermischte Gedischte* (1924), etc.
H. Hennecke: *Rudolf Borchardt.* Wiesbaden, 1954.

2743 Albrecht Schäffer, 1885-1950.
Helianth (1912); *Josef Montfort* (1918); *Elli* (1919); *Der goettliche Dulder* (1920); *Parzival* (1922); *Ruhland* (1937).

2744 Viatcheslav Ivanovitch Ivanov, 1866-1949.
Tantalo (1905); *Cor ardens* (1912); *Prometheus* (1912), etc.

2745 Mihály Babits, 1883-1941.
Folhas de Coroa de Íris (1909); *Laodameia* (1910); *Príncipe, o Inverno pode chegar* (1911); Tradução da *Divina Comédia* (1911/1923); *Recitativ* (1916); *Vale de Inquietação* (1920); *Castelos de Cartas* (1924); *Ilha e Mar* (1925); *Filhos da Morte* (1927); *Versos* (1928).
A. Schöplin: "Mihály Babits". (In: *Escritores húngaros.* Budapest, 1916.)
Homenagem a Babits. (Número especial da revista *Nyugat,* abril de 1924.)

2746 William Ellery Leonard, 1876-1944.
Two Lives (1925); *A Son of Earth* (1928).

2747 Peter Cornelis Boutens, 1870-1943.
Stemmen (1907); *Carmina* (1912); *Lentemaann* (1916); *Liederen van Isoude* (1919); *Strofen uit de nalatenschap van Andries de Hoghe* (1919); *Zomerwolken* (1922); *Hollandsche. Kvatrijnen* (1932).
A. Reichling: "Het platonische denken bij P. C. Boutens." (In: *Studien*, CII, 1925).
D. A. M. Biennendijk. *Een protest tegen de tijd.* Amsterdam, 1945.

2748 Jan Hendrik Leopold, 1865-1925.
Verzen (1913); *Cheops* (1915); *Verzen* (1926).
A. Roland-Holst: *Over den dichter Leopold.* Maastricht, 1926.

2749 Mikhail Alexeievitch Kusmin, 1877-1928.
Canções Alexandrinas (1906); *Redes* (1908); *José Carinhoso* (1909).

2750 Rainer Maria Rilke, 1875-1926. (Cf. “O simbolismo”, nota 2640.)
Larenopfer (1896); *Traumgekrönt* (1897); *Mir zur Feier* (1900); *Buch der Bilder* (1902); *Stundenbuch* (1903); *Neue Gedichte I* (1907); *Neue Gedichte II* (1908); *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910); *Sonette an Orpheus* (1923); *Duineser Elegien* (1923); *Spaete Gedichte* (1935).
R. Faesi: *Rainer Maria Rilke.* 2ª. ed. Wien, 1922.
G. Buchheit: *Rainer Maria Rilke.* Zuerich, 1928.
F. Dehn: *Rainer Maria Rilke und sein Werk.* Leipzig, 1934.
F. Klatt: *Rainer Maria Rilke.* Berlin, 1936.
H. Caemmerer: *Rainer Maria Rilke’s Duineser Elegien.* Stuttgart, 1937.
H. E. Holthusen: *Rilke’s Sonette on Orpheus.* Muenchen, 1937.
M. Betz: *Rilke vivant.* Paris, 1938.
S. Vestdijk: *Rilke als barokkunstenaar.* Amsterdam, 1938.
E. M. Butler: *Rainer Maria Rilke.* Cambridge, 1941.
D. Bassermann: *Der spaete Rilke.* Muenchen, 1947.
R. Guardini: *Zu Rainer Maria Rilke’s Deutung des Dasiens.* Godesberg, 1948.
O. F. Bollnow: *Rilke.* Stuttgart, 1951.
E. Heller: *The Disinherited Mind. Essays in Modern German Literature.* London, 1952.
J. F. Angeloz: *Rilke.* Paris, 1952.
P. Demetz: *René Rilke’s Prager Jahre.* Duesseldorf, 1953.
H. W. Belmore: *Rilke’s Craftmanship.* Oxford, 1954.
E. Buddeberg: *Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie.* Stuttgart, 1954.
E. Simenauer: *Rainer Maria Rilke. Legende und Mythus.* Bern, 1954.
N. Fuerst: *Phase of Rilke.* Indianapolis, 1958.

2751 E. Goldstuecker: *Ueber die Prager Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts.* Dortmund, 1965.

2752 Otto Stoessl, 1875-1937.
Sonjas letzter Name (1908); *Egon und Danitza* (1910); *Unterwelt* (1915); *Haus Erath* (1920); *Sonnenmelodie* (1923), etc.
K. Riedler: *Otto Stossl.* Wien, 1939.

2753 Georges de Porto-Riche, 1849-1930.
La chance de Françoise (1888); *L’Amoureuse* (1891); *Le passé* (1897); *Le vieil homme* (1911); *Le marchand d’estampes* (1917).
H. Charasson: *M. de Porto-Riche.* Paris, 1932.

H. Burgmans: *Georges de Porto-Riche.* Paris, 1934.

2754 Roberto Bracco, 1862-1943.
L'Infedele (1894); *Il frutto acerbo* (1904); *Il piccolo santo* (1909).
B. Croce: "Roberto Bracco". (In: *La Letteratura della nuova Italia.* Vol. VI. Bari, 1945.)

2755 Cf. nota 2938.

2756 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2489.

2757 Sergei Nikolaievitch Sergeiev-Zenski, 1876-1945.
Babaiev (1907)*; Transfiguração* (1923); *O Caminho para Sebastopol* (1939-1940).

2758 Arnold Bennett, 1867-1931.
Anne of the Five Towns (1902); *Tales of the Five Towns* (1905); *The Old Wives Tale* (1908)*; The Clayhanger Family* (1910/1915); *These Twain* (1915); *Riceyman Steps* (1923), etc., etc.
G. West: *The Problem of Arnold Bennett.* London, 1932.
J. B. Simons: *Arnold Bennett and His Novels.* London, 1936.
G. Lafourcade: *Arnold Bennett.* London, 1939.
W. Allen: *Arnold Bennett.* London, 1948.
R. Pound: *Arnold Bennett. A Biography.* London, 1952.
V. Sanna: *Arnold Bennett e i romanzi delle Cinque Città.* Firenze, 1953.

2759 John Davys Beresford, 1893-1947.
Jacob Stahl (1911); *A Candidate for Truth* (1912); *The House in Demetrius Road* (1913); *The Invisible Event* (1915).

2760 William Somerset Maugham, 1874-1965.
Of Human Bondage (1915); *The Moon and Sixpence* (1919); *The Trembling of a Leaf* (1921); *The Painted Veil* (1925); *Cakes and Ale* (1930); *Six Stories written in the First Person Singular* (1931); *The Round Dozen* (1940); etc., etc.
P. Dottin: *William Somerset Maugham et ses romans.* Paris, 1928.
S. Guery: *La philosophie de Somerset Maugham.* Paris, 1933.
D. Mac Carthy: *William Somerset Maugham, the English Maupassant. An Apprecciation.* London. 1934.
R. A. Cordell: *William Somerset Maugham.* Edinburgh, 1937.
R. Aldington: *W. Somerset Maugham. An Apprecciation.* New York, 1939.
J. Brophy: *Somerset Maugham.* London, 1952.
R. Cordell: *Somerset Maugham.* London, 1961.

2761 Henry Handel Richardson, 1870-1946.

Maurice Guest (1908); *The Fortunes of Richard Mahony (Australia Felix,* 1917; *The way Home,* 1925; *Ultima Thule,* 1929).
N. Palmer: *Henry Handel Richardson.* London, 1915.
L. J. Gilson: *Henry Handel Richardson and Some of Her Sources.* Melbourne, 1955.

2762 Roger Martin Du Gard, 1881-1958.
Devenir! (1909)*; Jean Barois* (1913); *Les Thibault (Le cahier gris,* 1922; *Le pénitencier,* 1922; *La belle saison,* 1923; *La consultation,* 1928; *Sorellina,*1928; *La mort du père,* 1929; *L'eté 14,* 1936; *Epilogue,* 1940); *Confidence africaine* (1931); *Un taciturne* (1932).
R. Lalou: *Roger Martin Du Gard.* Paris, 1937.
A. Rousseaux: "Roger Martin Du Gard". (In: *Littérature du XXe siècle.* Paris, 1938.)
H. C. Rice: *Roger Martin Du Gard and the World of the Tribaults.* New York, 1941.
J. Brenner: *Roger Martin Du Gard.* Paris, 1961.
D. Boak: *Roger Martin Du Gard.* London, 1963.

2763 Thomas Mann, 1875-1955.
Die Buddenbrooks (1901); *Tristan* (1903); *Königliche Hoheit (*1909); *Der Tod in Venedig* (1913); *Tonio Kröger* (1914); *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918); *Der Zauberberg* (1924); *Joseph und seine Brueder* (*Die Geschichten Jaakobs.* 1933; *Der junge Joseph,* 1934; *Joseph in Aegypten,* 1936; *Joseph, der Ernaehrer.* 1944); *Doktor Faustus* (1947); *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954).
M. Havenstein: *Thomas Mann.* Berlin, 1927.
H. Slochower: *Thomas Mann's Joseph Story.* New York, 1938.
I. G. Brennan: *Thomas Mann's World.* New York, 1942.
F. Lion: *Thomas Mann. Leben und Werk.* Zuerich, 1946.
J. Fougère: *Thomas Mann ou la séduction de la mort.* Paris, 1948.
G. Lukacs: *Thomas Mann.* Berlin, 1949.
Hans Mayer: *Thomas Mann. Werk und Entwicklung.* Berlin, 1950.
P. P. Sajave: *Réalité sociale et idéologie religieuse dans les romans de Thomas Mann.* Strasbourg, 1955.
R. Hinton Thomas: *Thomas Mann. The Mediation of Art.* Oxford, 1956.

2764 Sigfrid Siwertz, 1882-1970.
De Selambs (1914/1920); *Det stora varuhuset* (1926).
S. Stolpe: *Sigfrid Siwertz.* Stockholm, 1933.

2765 John Galsworthy, 1867-1933.
The Island Pharisees (1904); *Fraternity* (1909); *The Patrician* (1911); *The Dark Flower* (1913); *Forsyte Saga* (*The Man of Property,* 1906; *Indian Summer of a Forsyte,* 1917; *In Chancery,* 1920; *To Let,* 1921); *A Modern Comedy* (*The White Monkey,* 1924; *The Silver Spoon,* 1926; *Swan Song,* 1928); *The End of the Chapter* (*Maid in Waiting,* 1931; *Flowering Wilderness,* 1932; *Over the River,* 1933); – Teatro: *The Silver Box* (1906); *Strife* (1909); *Justice* (1910); *The fugitive* (1913); *Loyalties* (1922); *Windows* (1922); *The Show* (1925); *Escape* (1926), etc.

L. Schalit: *John Galsworthy. A Survey.* London, 1929.
N. Croman: *John Galsworthy. A Study in Continuity and Contrast.* Cambridge, Mass., 1933.
H. V. Marrots: *The Life and Letters of John Galsworthy.* New York, 1936.
G. Jahahashi: *Studies in The Works of John Galsworthy.* Tokyo, 1955.

2766 George Duhamel, 1884-1966.
Vie et aventures de Salavin (1920-1932); *Chronique des Pasquier* (1933-1942).
D. Denuit: *Georges Duhamel.* Bruxelles, 1933.

2767 A. Charpentier: *Histoire de l'affaire Dreyfus.* Paris, 1934.

2768 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3083.

2769 Romain Rolland, 1866-1944.
Théâtre de la Révolution (*Danton,* 1901; *Le 14 Juillet,* 1902; *Les loups,* 1909; *Le Jeu de l'amour et de la mort,* 1925; *Pâques fleuries,* 1926); – *Jean-Christophe* (*L'aube,* 1904; *Le matin,* 1904; *L'adolescent,* 1905: *La révolte,* 1907; *La foire sur la place,* 1908; *Antoinette,* 1908; *Dans la maison,* 1909; *Les amies,* 1910; *Le buisson ardent,* 1912; *La nouvelle journée,* 1912); *Colas Breugnon* (1919); *Clérambault* (1920); *L'âme enchantée* (*Annette el Sylvie,* 1922; *L'été,* 1924; *Mère et fils,* 1927; *L'annonciatrice,* 1933). – *Beethoven* (1903); *Michel-Ange* (1906); *Tolstoi* (1911); *Mahatma Gandhi* (1924); – *Au-dessus de la mêlée* (1915); *15 ans de combat* (1935), etc.
Chr. Sénéchal: *Romain Rolland.* Paris, 1934.
A. R. Levy: *L'idéalisme de Romain Rolland.* Paris, 1946.
M. Descotes: *Romain Rolland.* Paris, 1948.

2770 Jakob Wassermann, 1873-1934.
Die Juden von Zirndorf (1897); *Geschichte der jungen Renate Fuchs* (1900); *Caspar Hauser* (1908); *Die Masken Erwin Reiners* (1910); *Der goldene Spiegel* (1911); *Das Gaensemaennchen* (1915); *Christian Wahnschaffe* (1919); *Der Wendekreis* (*Der unbekannte Gast,* 1920; *Oberlins drei Stufen,* 1922; *Uerike Woytich,* 1923; *Faber oder Die verlorenen Jahre,* 1924); *Laudin und die Seinen* (1925); *Der Aufruhr um den Junker Ernst* (1926); *Der Fall Maurizius* (1928).
S. Bing: *Jakob Wasermann.* 2ª. ed. Berlin, 1933.
M. Karlweis: *Jakob Wassermann.* Wien, 1935.
J. C. Brankenagel: *The Writings of Jakob Wassermann.* Boston, 1942.

2771 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2499.

2772 Cf. "O simbolismo", nota 2692.

2773 Johan Bojer, 1872-1959.

Et Folketog (1896); *Hellig Olaf* (1897); *Troens Magt* (1903); *Liv* (1911); *Fangen som sang* (1913); *Den store Hunger* (1916); *Verdens Ansigt* (1917); *Dyrendal* (1919); *Den sidste Viking* (1921); *Vor egen Stamme* (1924); *Det nye Tempel* (1927); *Folk ved Sjoeen* (1931); *Kongens karler* (1938), etc.
C. Gard: *Johan Bojer*. Kjoebenhavn, 1918.
P. G. La Chesnais: *Johan Bojer*. Paris, 1930.

2774 Rabindranath Tagore, 1861-1941.
Gitanjali (1912); *The Crescent Moon* (1913); *The Gardener* (1913); *Fruit Gathering* (1916); – Teatro: *Chitra* (1913); *The King of the Dark Chamber* (1914); – Romance: *The Home and the World* (1919).
E. J. Thompson: *Rabindranath Tagore, Poet and Dramatist.* Oxford, 1926 (2ª. ed., 1948).
E. Rhys: *Rabindranath Tagore.* New York, 1935.
M. Sykes: *Rabindranath Tagore,* London, 1943.

2775 D. Daiches: "Georgian Poetry". (In: *Poetry and the Modern World.* 2ª. ed. Chicago, 1941.)

2776 Cf. "Literatura burguesa", nota 2123.

2777 William Henry Davies, 1871-1940.
The Soul's Destroyer (1905); *Nature Poems and Others* (1908); *The Hour of Magic and Other Poems* (1922). – *The Autobiography of a Super-Tramp* (1908).
J. Moult: *William Henry Davies.* Toronto, 1934.

2778 Wilfred Wilson Gibson, 1878-1962.
Stonefolds (1907); *Daily Bread* (1910); *Thoroughfares* (1914), etc.

2779 Gordon Bottomley, 1874-1948.
Poems of Thirty Years (1925).

2780 Walter De la Mare, 1873-1956.
Song of Childhood (1902); *The Listeners* (1912); *Peacock Pie* (1913); *Motley* (1918); *The Veil* (1921); *The Fleeting* (1933); *Memory* (1938); *Time Passes* (1942); – *The Return* (1910); *Memoirs of a Midget* (1912), etc.
R. L. Mégroz: *Walter De la Mare, a Biographical and Critical Study.* London, 1924.
F. Reid: *Walter de la Mare, a Critical Study.* London, 1929.
H. Ch. Duffin: *Walter De La Mare. A Study of His Poetry.* London, 1949.

2781 James Elroy Flecker, 1884-1915.
Edição (com introdução por J. Squire), London, 1935.

2782 John Masefield, 1878-1967.

Salt-Water Ballads (1902); *Ballads and Poems* (1910); *The Everlasting Mercy* (1911); *The Daffodil Fields* (1913); *Reynard the Fox* (1919), etc.
W. H. Hamilton: *John Masefield.* London, 1922.
M. Spark: *John Masefield.* London, 1953.

2783 Robert Frost, 1875-1963.
A Boy's Will (1913); *North of Boston* (1914); *Montain Interval* (1916); *New Hampshire* (1923); *West-Running Brook* (1928); *The Love Striker* (1933); *A Further Range* (1936); *The Witness Tree* (1942); *A Masque of Reason* (1945); *A Masque of Mercy* (1947).
S. Cox: *Robert Frost, Original Ordinary man.* New York, 1929.
C. Ford: *The Less Traveled Road, a Study of Robert Frost.* New York, 1935.
R. Thornton: *Recognition of Robert Frost.* New York, 1937.
L. Thompson: *Fire and Ice. The art and Tought of Robert Frost.* New York, 1942.

2784 Francis Jammes, 1868-1938.
De l'Angelus de l'Aube à l'Angelus du Soir (1898); *Quatorze prières* (1898); *Le Deuil des Primevères* (1901); *Le Triomphe de la Vie* (1902); *Clairières dans le Ciel* (1906); *Les Géorgiques chrétiennes* (1911/1912); *Quatrains* (1923/1925); — *Clara d'Ellébeuse* (1899); *Le Roman du Lièvre* (1903), etc.
E. Pilon: *Francis Jammes et le sentiment de la nature.* Paris, 1908.
A. de Bersaucourt: *Francis Jammes, poète chrétien.* Paris, 1910.
R. Mallet: *Francis Jammes*. Paris, 1950.
J. P. Inda: *Francis Jammes. Du faune au patriarche.* Paris, 1952.

2785 Comtesse Mathieu de Noialles, 1876-1933.
Le couer innombrable (1910); *L'ombre des Jours* (1902); *Les Eblouissements* (1907); *Les Vivants et les Morts* (1913); *Les Forces éternelles* (1920); *Poème de l'Amour* (1924); *L'Honneur de souffrir* (1927).
G.-A. Masson: *La Comtesse de Noailles. Son oeuvre.* Paris, 1922.
J. Larnac: *La Comtesse de Noailles, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1931.
Ch. Du Bos: La *Comtesse de Noailles et le climat du génie.* Paris, 1950.

2786 Cf. "O simbolismo", nota 2672.

2787 Cf. "O simbolismo", nota 2597.

2788 Olav Bull, 1883-1933.
Digte (1909); *Nye Digte* (1913); *Stjernerne* (1924); *Ignis ardens* (1932).

2789 Thöger Larsen, 1875-1928.
Jord (1904); *Undvalgte Digte* (1917).
C. Christensen: *Thöger Larsen.* Lemvig, 1945.

2790 Gustaf Ullman, 1881-1945.
Vaestkust (1903); *Silverljuset* (1920).

2791 Anders Oesterling, 1884-1981.
Valda dikter (1913); *Idyllernas bok* (1917); *De sju straengarna* (1922); *Nya valda dikter* (1934); *Livets vaerde* (1940).
F. Böök: *Resa kding svenska Parnassen.* Stockholm, 1926.

2792 Kai Hoffmann, 1874-1949.
Liljer i Moerket (1899); *Blaa Strande* (1911); *Hav og Rum* (1913); *Blaanende Danmark* (1919); *Not og Dog* (1923).
C. Stub Joergensen: *Kai Hoffmann.* Kjoebenhavn, 1944.

2793 Waldemar Roerdam, 1872-1946.
Dansk Tunge (1901); *Gudrun Dyre* (1902); *Ved Midsommertid* (1903); *Under aaben Himmel* (1908); *Luft og Land* (1910); *Vi og vort Faedreland* (1911); *Den gamle Praestegaard* (1917); *Koebstad-Idyllen* (1918); *Lens Hvas til Ulfborg* (1923); *Fugleviser* (1924); *Klokkerner* (1926).
Chr. Rinestad: *Fra Stuckenberg til Seedorf.* Vol. II. Kjoebenhavn, 1923.

2794 John Freeman, 1880-1929.
Twenty Poems (1909); *Fifty Poems* (1911); *Presage of Victory* (1916).

2795 Rupert Brooke, 1887-1915.
Poems (1911); *1914 and Other Poems* (1915); *Collected Poems* (1915).
E. H. Marsh: *Rupert Brooke.* London, 1918.
A. J. A. Stringer: *The Red Wine of Youth. A Life of Rupert Brooke.* London, 1948.

2796 Edward Morgan Forster, 1879-1970.
Where Angels Fear to Tread (1905); *The Longest Journey* (1907); *A Room with a View* (1908); *Howards End* (1910); *The Celestial Omnibus* (1911); *A Passage to India* (1924).
R. Macaulay: *The Writings of Edward Morgan Forster.* New York, 1938.
I. Trilling: *E. M. Forster.* London, 1944.
J. K. Johnstone: *The Bloomsbury Group.* New York, 1954.

2797 Cf. “O simbolismo”, nota 2660.

2798 Cf. “O simbolismo”, nota 2663

2799 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2197.

2800 Cf. “O simbolismo”. Nota 2648.

2801 Cf. "O simbolismo", nota 2647.

2802 Francisco Giner de los Ríos, 1839-1915.
Resumen de filosofía del derecho (1898); *Estudios y fragmentos sobre la teoria de la persona social* (1899).
R. Altamira y Crevea: *Giner de los Ríos, educador.* Valencia, 1915.
R. Urrutia e G. Morrente: *Don Francisco Giner de los Ríos. Su vida y sus obras.* Madrid, 1918.

2803 Azorín: "La generación de 1898". (In: *Clásicos y modernos.* Madrid, 1913.)

2804 Joaquín Costa, 1846-1911.
Reconstitución y europeización de Espanã (1900); *La crisis política de Espanã* (1901), etc.
M. Ciges Aparicio: *Joaquín Costa.* Madrid, 1930.

2805 Cf. nota 2952.

2806 Cf. "Tendências contemporâneas – um esboço", nota 3281.

2807 Cf. "O simbolismo", nota 2672.

2808 Gabriel Miró, 1879-1930.
Figuras de la Pasión del Señor (1916); *Nuestro Padre San Daniel* (1921); *El obispo leproso* (1925); *Años y leguas* (1928).
J. Gil Albert: *Gabriel Miró, el escritor y el hombre.* Valencia, 1931.
J. Guardiola Ortiz: *Biografía íntima de Gabriel Miró.* Madrid, 1935.
M. de Mayo: *Gabriel Miró, 1879-1930. Vida y obra.* Madrid, 1936.
F. Meregalli: *Gabriel Miró.* Milano, 1949.
Clem. Miró: *Estudios sobre Gabriel Miró.* Buenos Aires, 1951.

2809 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2261.

2810 Miguel de Unamuno, 1864-1937. (Cf. "O simbolismo", nota 2664.)
Paz en la guerra (1897); *Amor y pedagogía* (1920); *En torno al casticismo* (1902); *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905); *Poesía* (1907); *Rosario de sonetos líricos* (1911); *Por tierras de Portugal y de España* (1911); *Soliloquios y conversaciones* (1912); *Contra esto y aquello* (1912); *Del sentimento trágico de la vida* (1913); *Niebla* (1914); *Ensayos* (1916/1919); *Abel Sánchez* (1917); *El Cristo de Velázquez* (1920); *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920); *La tia Tula* (1921); *Andanzas y visiones españolas* (1922); *Como se hace una novela* (1927); *Romancero del destierro* (1928); *San Manuel Bueno, martir* (1933), etc.
M. Romera Navarro: *Unamuno, novelista. Poeta, ensayista.* Madrid, 1928.

C. González Ruano: *Vida, pensamiento y aventura de Unamuno.* Madrid, 1930.
A. Wills: *España y Unamuno.* New York, 1938.
J. Marías: *Miguel de Unamuno.* Madrid, 1943.
J. Grau: *Unamuno y la España de su tiempo.* Buenos Aires, 1943.
J. B. Trend: *Unamuno.* New York, 1961.
A. Barea: *Unamuno.* Cambridge, 1952.
E. Salcedo: *Vida de Don Miguel.* Salamanca, 1964.

2811 Ramón María del Valle-Inclán, 1869-1936.
Sonata de otoño (1902); *Sonata de estío* (1903); *Sonata de primavera* (1904); *Sonata de invierno* (1905); *El resplandor de la hoguera* (1909); *Gerifaltes de antaño* (1909); *La pipa de Kif* (1919); *El pasajero* (1920); *Farsa y licencia de la Reina castiza* (1922); *Tirano Banderas* (1926); *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927).
S. Madariaga: "Ramón del Valle-Inclán". (In: *Semblanzas literarias contemporaneas.* Barcelona, 1924.)
C. Barja: "Ramón del Valle Inclán". (In: *Libros y autores contemporaneos.* Madrid. 1935.)
R. Gómez de la Serna: *Ramón del Valle Inclán.* Buenos Aires, 1944.
M. Fernández Almagro: *Vida y literatura del Valle Inclán.* Madrid, 1944.
A. Zamora Vicente: *Las Sonatas de Ramón del Valle Inclán.* Buenos Aires, 1951.

2812 Ramiro de Maeztu 1875-1936.
La crisis del humanismo (1919); *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* (1926); *Defensa de la Hispanidad* (1934).

2813 Pio Baroja, 1872-1956.
Vidas Sombrías (1900); *La Casa de Aizgorri* (1900); *Inventos, aventuras y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901); *El Camino de Perfeción* (1902); *El Mayorazgo de Labraz* (1903); *La Busca* (1904); *Mala Hierba* (1904); *Aurora Roja* (1904); *La feria de los discretos* (1905); *Paradox, Rey* (1906); *Los últimos románticos* (1906); *Las tragedias grotescas* (1907); *La dama errante* (1908); *La Ciudad de la Niebla* (1909); *Zalacaín el Aventurero* (1909); *César o Nada* (1910); *El Arbol de la Ciencia* (1911); *Memorias de un hombre de acción* (1913/1928); *El aprendiz de conspirador* (*Esquadrón del brigante; Caminos del mundo; Con la pluma y con el sabre; Recursos de la astucia; Ruta del aventurero; Contrastes de la vida; La valeta de Castizar; Caudillos de 1830; La Isabelina; Sabor de la venganza; Las furias; El amor, el dandysmo, y la intriga; Las figuras de cera; Humano enigma; La nave de los locos; La senda dolorosa; Los confidentes audaces; La renta Miramble*); *Juventud, Egolatría* (1917); *El laberinto de las sirenas* (1923); *El gran torbelino del mundo* (1926); *El Hotel del cisne* (1946), etc., etc.
J. Ortega y Gasset: "Pio Baroja". (In: *El Espectador,* Vol I. Madrid, 1916.)
S. Madariaga: "Pio Baroja". (In: *Semblanzas literarias contemporaneas.* Barcelona, 1924.)
C. Baroja: "Pio Baroja". (In: *Libros y autores contemporaneos.* Madrid, 1935.)
R. Gómez de la Serna: "Pio Baroja". (In: *Retratos contemporaneos.* Buenos Aires, 1941.)

M. Pérez Ferrero: *Vida de Pio Baroja.* Barcelona, 1960.

2814 Knut Hamsun, 1859-1952.

Sult (1890); *Mysterier* (1892); *Ny Jord* (1893); *Redaktoer Lynge* (1893); *Pan* (1894); *Ved Rigets Port* (1895); *Feberdigte* (1895); *Livets Spil* (1896); *Aftenroede* (1898); *Victoria* (1898); *Munken Vendt* (1903); *I Aeventyrland* (1903); *Drotning Tamara* (1903); *Svaermere* (1904); *Det vilde Kor* (1904); *Stridende Liv* (1905); *Under Hoeststjernen* (1906); *Benoni* (1908); *En Vandrer spiller med sordin* (1909); *Den sidste Gloede* (1912); *Boern av Tiden* (1913); *Segelfoss By* (1916); *Markens Groede* (1917); *Konerne ved Vandposten* (1920); *Sidste Kapitel* (1923); *Landstrykere* (1927); *August* (1930); *Men Livet lever* (1933).

S. Hoel: *Knut Hamsun.* Oslo, 1920.

C. D. Marcus: *Hamsun.* Stockholm, 1926.

J. Landquist: *Hamsun.* Stockholm, 1928.

O. Skavlan: *Hamsun.* Oslo, 1929.

F. Endres: *Knut Hamsun Welt und Erde.* Tüebingen, 1931.

T. Hamsun: *Knut Hamsun, min far.* Oslo, 1952.

2815 Cf. “As revoltas modernistas”, nota 3074.

2816 Josef Karel Šlejhar, 1864-1914.

Impressões da Natureza e da Sociedade (1894); *Natureza Morta* (1898); *Inferno* (1905).

2817 Zsigmond Móricz, 1879-1942.

Ouro Bruto (1910); *Sem Deus saber* (1911); *Kerek Ferkö* (1914); *Não Posso viver sem Música* (1914); *O Archote* (1916); *O Jardim das Fadas* (1922); *O Grão-Duque* (1930).

G. Juhász: *Zsigmond Móricz.* Budapest, 1928.

B. Halmi: *Zsigmond Móricz como escritor e homem.* Budapest, 1930.

G. Feja: *Zsigmond Móricz.* Budapest, 1939.

L. Nemeth: *Móricz.* Budapest, 1943.

P. Nagy: *Móricz.* 2ª. ed. Budapest, 1962.

2818 Johannes Linnankoski, 1876-1913.

Luta Eterna (1903); *A Canção da Flor Vermelha* (1905); *Refugiados* (1908); *Simson e Dalila* (1911); *A Filha de Jephta* (1911).

W. Soederhjelm: *Johannes Linnankoski.* Stockholm, 1918.

2819 Andreas Haukland, 1873-1933.

Ol-Joergen (1902/1905); *Havet* (1906); *Eli Svartvatnet* (1909); *Orms Solen* (1913), etc.

2820 Jeppe Aakjaer, 1866-1930.

Fri Felt (1905); *Rugen Sange* (1906); *Fjandboer* (1910); *Unter Aftenstjernen* (1927), etc.

K. K. Nicolaisen: *Jeppe Aakjaer.* Kjoebenhavn, 1913.

F. Noergaard: *Aakjaer. En introduktion.* Kjoebenhavn, 1914.

2821 Stijn Streuvels (pseudônimo de Frank Lateur), 1871-1969.
Lenteleven (1899); *Zomerland* (1900); *Zonnetijd* (1901); *Doodendans* (1901); *Dagen* (1903); *Dorpsgeheimen* (1904); *Openlucht* (1905); *Stille avonden* (1905); *De Vlasschaard* (1907); *Morgenstond* (1913); *Dorpslucht* (1914); *De oogst* (1922); *Sint-Jan* (1923), etc., etc.
F. de Pillecyn: *Stijn Streuvels en Zijn werk.* Antwerpen, 1932 (2ª. ed. 1943).
E. Janssen: *Stijn Streuvels en zijn Vlaschaard.* Antwerpen, 1946.

2822 Aquilino Ribeiro, 1885-1963.
Jardim das Tormentas (1913); *Via Sinuosa* (1917); *Filhas da Babilônia* (1920); *Estrada de Santiago* (1922); *Andam Faunos pelos Bosques* (1926); *Batalha sem fim* (1932); *Maria Benigna* (1933); *Wolfrâmio* (1943); *Quando os lobos uivam* (1958), etc.
Castelo Branco Chaves: *Aquilino Ribeiro.* Coimbra, 1935.
Manuel Mendes: *Aquilino Ribeiro. A Obra e o Homem,* Lisboa, 1960.

2823 Edith Oenone Somerville, 1858-1949.
Martin Ross (pseudônimo de Violet Martin), 1885-1915.
An Irish Cousin (1889); *Naboth's Vineyard* (1891); *The Real Charlotte* (1895).
G. Cummins: *Edith Oenone Somerville. A Biography.* London, 1952.

2824 Cf. "O simbolismo", nota 2609.

2825 John Millington Synge, 1871-1909.
The Shadow of Glen (1903); *Riders to the Sea* (1904); *The Well of the Saints* (1905); *The Aran Islands* (1906); *The Playboy of the Western World* (1907); *Tinker's Wedding* (1908); *Deirdre of the Sorrows* (1909).
P. P. Howe: *John Millington Synge, a Critical Study.* London, 1912.
M. Bourgeois: *John Millington Synge and the Irish Teatre.* London, 1913.
D. Corkery: *Synge and Anglo-Irish Literature.* Cork, 1931.
S. Rina: *John Millington Synge.* Roma, 1937.
L. A. G. Strong: *John Millington Synge.* London, 1941.
A. Price: *Synge and Anglo-Irish Drama.* London, 1961.

2826 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3014.

2827 Euclides da Cunha, 1866-1909.
Os Sertões (1902).
E. Pontes: *A Vida dramática de Euclides da Cunha.* Rio de Janeiro, 1938.
G. Freire: "Euclides da Cunha". (In: *Perfil de Euclides e outros perfis.* Rio de Janeiro, 1944.)
Ol. de Sousa Andrade: *História e interpretação de* Os Sertões*.* São Paulo, 1960.

2828 José da Graça Aranha, 1868-1931.
Canaã (1902).

2829 José Eustasio Rivera, 1889-1928.
La vorágine (1924).

2830 Cf. “O simbolismo”, nota 2655.

2831 Cf. “A conversão do naturalismo”, nota 2502.

2832 O. Henry (pseudônimo de William Sydney Porter), 1862-1910.
The Voice of the City (1908); *The Four Millions* (1909); *Strictly Basines* (1910).
C. A. Smith: *O. Henry*. New York. 1916.
E. Hudson Long: *O. Henry, the Man and his Work.* Philadelphia, 1949.

2833 V. L. Parrington: *Main Currents in American Thought.* Vol. III. New York, 1930.

2834 Richard Hovey, 1864-1900.
The Quest of Merlin (1891); *The Marrriage of Guenevere* (1891); *Song from Vagabondia* (com Bliss Carman; 1894); *Taliesin, a Masque* (1896); *The Birth of Galahad* (1898); *Along the Trail* (1898); *More Songs from Vagabondia* (com Bl. Carman; 1898), etc.
B. Weirick: “Richard Hovey”. (In: *From Whitman to Sandburg*. New York, 1924.)

2835 Vachel Lindsay, 1879-1931.
General Booth Enters into Heaven (1913); *The Congo* (1914); *The Chinese Nightingale* (1917); *Collected Poems* (1923); *Every Soul is a Circus* (1929).
A. Kreymbourg: “Vachel Lindsay”. (In: *Our Singing Strenght.* New York, 1929.)
E. L. Masters: *Vachel Lindsay, a Poet in America.* New York, 1935.

2836 Cf. “O simbolismo”, nota 2707.

2837 Chr. Sénéchal: *L’Abbaye de Créteil.* Paris, 1930.
M. L. Bidal: *Les écrivains de l’Abbaye.* Paris, 1938.

2838 Cf. nota 2766.

2839 Cf. “Tendências contemporâneas - Um esboço”, nota 3282.
A. Cuisenier: *Jules Romains et l’Unanimisme.* Paris, 1935.

2840 Raimond Casellas, 1855-1910.
Els sots feréstecs (1901); *Les multituds* (1906).

2841 Ina Boudier-Bakker, 1875-1966.
Armoede (1909); *De straat* (1925); *De Klop op de deur* (1930).

2842 Israel Querido, 1874-1932.
Levensgang (1901); *Menschenwee* (1903); *Zegepraal* (1904); *De Jordaan* (1912/1925); *De oude wereld* (1919/1921); *Simson* (1929).
E. d'Oliveira: "Israel Querido". (In: *De jongere generatië.* 2ª. ed. Amsterdam, 1920.)

2843 Francis Carco (pseudônimo de Francis Carcopino), 1886-1958.
La bohême et mon coeur (1912); *Chansons aigres-douces* (1912); *Jésus-la-Caille* (1914); *Les Innocents* (1917); *Scènes de la vie de Montmartre* (1919); *L'équipe* (1920); *L'homme traqué* (1922); *Rue Pigalle* (1928); *La Rue* (1929); *Brumes* (1935); *L'homme de minuit* (1938).
S. S. Weiner: *Francis Carco. The Career of a Literary Bohemian.* New York, 1952.
A. Négis: *Mon ami Carco.* Paris, 1953.

2844 Charles-Louis Philippe, 1874-1909.
La bonne Madeleine et la pauvre Marie (1898); *La mère et l'enfant* (1900); *Bubu de Montparnasse* (1901); *Le père Perdrix* (1903); *Marie Donadieu* (1904); *Charles Blanchard* (1913).
H. Bachelin: *Charles-Louis Philippe, son oeuvre.* Paris, 1920.
H. Poulaille: *Charles-Louis Philippe, le populisme et la literature prolétarienne.* Paris, 1929.
E. Guillaumin: *Charles-Louis Philippe, mon ami.* Paris, 1943.

2845 Henri Bachelin, 1879-1941.
Juliette-la-jolie (1912); *Le Serviteur* (1918), etc.

2846 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2511.

2847 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3089.

2848 Pierre Hamp (pseudônimo de Henri Bourrillon), 1876-1962.
La peine des hommes (*Marée fraîche,* 1908; *Vin de champagne,* 1909; *Le rail,* 1912; *L'Enquête,* 1914, etc).

2849 George Sorel, 1847-1922.
La ruine du monde antique (1898); *Saggi di critica del Marxismo* (1903); *Introduction à l'économie moderne* (1903); *Réflexions sur la violence* (1908); *Les illusions du progrès* (1908); *La décomposition du marxisme* (1908); *Matériaux pour une théorie du prolétariat* (1919).
E. Berth: *La fin d'une culture.* Paris, 1927.
G. La Ferla: *Ritratto di Georges Sorel.* Milano, 1933.

M. Freund: *Georges Sorel, der revolutionaere Konservativismus.* Frankfurt, 1933.
V. Sartre: *Georges Sorel. Elites syndicalistes et révolution prolétarienne.* Paris, 1937.
P. Andreu: *Notre maître Sorel.* Paris, 1953.

2850 Henri Bergson, 1859-1941.
Matière et mémoire (1887); *Le Rire* (1900); *L'Evolution créatrice* (1907); *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932).
A. Thibaudet: *Le bergsonisme.* 2 vols. Paris, 1924.
J. Chevalier: *Begson.* Paris, 1926.
V. Jankelevitch: *Henri Bergson.* Paris, 1931.

2851 A. Loisy: *Mémoires pour servir à l'histoire religieuse de notre temps.* 3 vols. Paris, 1930/1931.
M. J. Lagrange: *Loisy et le modernisme.* Lnvisy, 1932.
M. D. Petre: *Alfred Loisy. His Religious Significance.* Cambridge, 1945.

2852 Cf. "Literatura burguesa", nota 2213.

2853 Enrica von Handel-Mazzetti, 1871-1955.
Jesse und Maria (1906); *Die arme Margaret* (1909); *Stephana Schwertner* (1913/1914), etc.
A. Nuechtern: *Enrica von Handel-Mazzetti.* Wien, 1931.
A. A. Hemmen: *The Concept of Religious Tolerance in the Novels of Enrica von Handel-Mazzetti.* Ann Arbor, 1946.

2854 Léon Bloy, 1846-1917.
Le Désespéré (1887); *La femme pauvre* (1897); *Les dernières colonnes de l'Église* (1903); *Mon journal* (1904); *Celle qui pleure* (1908); *Le pélerin de l'absolu* (1914); *Au seuil de l'Apocalipse* (1916), etc.
P. Termier: *Introduction à Léon Bloy.* Paris, 1930.
L. Levaux: *Léon Bloy,* Paris, 1932.
St. Fumet: *Mission de Léon Bloy.* Paris, 1935.
J. Bollery: *Léon Bloy.* 2 vols. Paris, 1947/1949.

2855 Gilbert Keith Chesterton, 1874-1936.
The Wild Knight and Other Poems (1900); *Heretics* (1905); *The Man Who Was Thursday* (1908); *Orthodoxy* (1908); *The Innocence of Father Brown* (1911); *The Ballad of the White Horse* (1911); *Poems* (1915), etc.
M. Evans: *Gilbert Keith Chesterton.* Cambridge, 1939.
M. Ward: *Gilbert Keith Chesterton.* London, 1943.

2856 Louis Le Cardonnel, 1862-1936.
Poèmes (1904); *Carmina sacra* (1912); *De l'une à l'autre aurore* (1924).

Ph. Aykrod: *Louis Le Cardonnel.* London, 1927.
N. Richard: *Louis Le Cardonnel.* Toulouse, 1946.

2857 Paul Claudel, 1868-1955.
Tête d'Or (1889); *La Ville* (1890); *La Jeune Fille Violaine* (1892); *L'Échange* (1893); *Le Repos du Septième Jour* (1896); *Connaissance de l'Est* (1900); *Partage de Midi* (1906); *Art poétique* (1907); *Cinq Grandes Odes* (1910); *L'Annonce faite à Marie* (1910); *L'Otage* (1910); *Le Pain dur* (1915); *Corona benignitatis anni Dei* (1916); *Le Père humilié* (1916); *La Messe là-bas* (1919); *Le soulier de satin* (1924); *Feuilles des Saints* (1925); *Les 7 Psaumes de la Pénitence* (1946), etc.
J. Rivière: "Paul Claudel". (In: *Études.* Paris, 1924.)
Mme. Sainte-Marie-Perrin: *Introduction à l'oeuvre de Claudel.* Paris, 1926.
F. Lefèvre: *Les sources de Paul Claudel.* Paris, 1927.
J. Madaule: *Le génie de Paul Claudel.* Paris, 1933.
J. Madaule: *Le drame de Paul Claudel.* Paris, 1936.
R. Gosche: *Paul Claudel.* Hellerau, 1938.
F. Olivero: *Le concezione della poesia in Paul Claudel.* Torino, 1943.
G. Truc: *Paul Claudel.* Paris, 1945.
L. Marjon: *Paul Claudel.* Paris, 1953.
H. Guillemin: *Paul Claudel et son art d'écrire.* Paris, 1955.
L. Chaigne: *La vie de Paul Claudel.* Paris, 1961.

2858 Hans Kinck, 1865-1926.
Sus (1896); *Fra hav til hei* (1897); *Hugormen* (1898); *Vaarnaetter* (1901); *Emigranter i Vestlandia* (1904); *Praesten* (1905); *Afilulf den vise* (1906); *Driftekaren* (1908); *Maker og Mennesker* (1909); *Den sidste gjaest* (1910); *Brylluppet i Genua* (1911); *Mot Karneval* (1915); *Sneskavlen brast* (1918/1919); *Lisabettas broedre* (1921); *Foraaret i Mikropolis* (1926); etc.
Chr. Gjerloev: *Hans Kinck.* Oslo, 1923.
Kr. Elster jr.: "Hans Kinck". (In: *Moderna norsk litteratur.* Oslo, 1926.)
D. Lea: *Hans Kinck.* Oslo, 1941.

2859 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2457.

2860 Nikolai Stepanovitch Gumilov, 1886-1921.
Pérolas (1910); *Céu Estranho* (1912); *A Fogueira* (1918); *Tenda* (1921); *A Coluna de Fogo* (1921.)
G. Ivanov: "Sobre a Poesia de Gumilov". (In: *Anais da Casa dos Escritores.* Vol. I, 1921.)
P. B. Struve: *Blok e Gumilov.* Paris, 1937.

2861 Géza Gárdonyi, 1863-1922.
A Minha Aldeia (1898); *As Estrelas de Eger* (1901); *O Homem Invisível* (1902); *O Velho Senhor* (1905); *Os Prisioneiros de Deus* (1908).
L. Szabolszka: *Géza Gárdonyi.* Budapest, 1925.

2862 Josef Weyssenhoff, 1860-1932.
Vida e Opiniões do Senhor Podfilipski (1898).
M. Piszczkowski: *Josef Weyssenhoff, poeta da natureza.* Warszawa, 1930.

2863 Joseph Conrad (pseudônimo de Josef Konrad Korbeniowski), 1857-1924.
Almayer's Folly (1895); *An Outcast of the Islands* (1896); *The Nigger of the Narcissus* (1897); *Tales of Unrest* (1898); *Lord Jim* (1900); *Youth* (1902); *Typhoon* (1903); *Nostromo* (1904); *The Secret Agent* (1907); *Under Western Eyes* (1911); *The Chance* (1914); *Victory* (1915); *The Shadow-line* (1917); *Arrow of Gold* (1919); *The Rescue* (1920); *The Rover* (1923); *Suspense* (1925).
R. M. Stauffer: *Joseph Conrad. His Romantic Realism.* London, 1922.
G. J. Aubry: *Joseph Conrad, Life and Letters.* 2 vols. London, 1927.
R. L. Mégroz: *Joseph Conrad's Mind and Method.* London, 1931.
E. Crankshaw: *Joseph Conrad. Some Aspects of the Art of the Novel.* London, 1936.
J. D. Gordon: *Joseph Conrad, the Making of a Novelist.* Cambridge, Mass., 1940.
M. C. Bradbrook: *Joseph Conrad, Poland's English Genius.* 2ª. ed. Cambridge, 1942.
A. Guerard Jr.: *Joseph Conrad.* New York, 1948.
R. F. Leavis: *The Great Tradition.* London, 1949.
N. F. Wrigt: *Romance and Tragedy in Joseph Conrad.* Lincoln, Nebr., 1949.
Vl. Warner: *Joseph Conrad.* London, 1951.
E. H. Visiak: *The Mirror of Conrad.* London, 1955.
J. Baines: *Joseph Conrad.* London, 1960.
J. A. Palmer: *Joseph Conrad's Fiction.* Ithaca, 1970.

2864 William Ernest Henley, 1849-1903.
A Book of Verse (1888); *London Voluntaries* (1892); *For England's Sake* (1900).
J. H. Buckley: *William Ernest Henley.* Princeton, 1945.
J. Connell: *William Ernest Henley.* London, 1949.

2865 Henry John Newbolt, 1862-1938.
Admirals All (1897); *Poems New and Old* (1912).

2866 Rudyard Kipling, 1865-1936.
Plain Tales from the Hills (1888); *Soldiers Three* (1888); *In Black and White* (1888); *The Phantom Rickshaw* (1888); *Barrack-Room Ballads* (1892); *The Jungle Book* (1894); *The Seven Seas* (1896); *Stalky & Co.* (1899); *Kim* (1901); *The Five Nations* (1903); etc., etc.
T. S. Eliot: Prefácio da *Choice of Kipling's Verse.* London, 1941.
H. Brown: *Kipling, a New Appreciation.* London, 1945.
Ch. Carrington: *Rudyard Kipling, his Life and Work.* London, 1955.

2867 William James, 1842-1910.
Principles of Psychology (1890); *Varieties of Religious Experience* (1902); *Pragmatism* (1907).
M. Le Breton: *La personnalité de W. James.* Paris, 1928.

R. B. Perry: *The Thought and Character of William James,* 2 vols. Boston, 1935.

2868 H. Platz: *Geistige Kaempfe im modernen Frankreich.* Muenchen, 1922.
A. V. Roche: *Les idées traditionnalistes en France, de Rivarol à Charles Maurras.* Urbana, 1937.

2869 R. A. Nisbet: "The French Revolution and the Rise of Sociology in France". (In: *American Journal of Sociology,* XLIX/2, 1943.)

2870 Cf. "Literatura burguesa", nota 2131.

2871 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2290.

2872 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2289.

2873 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2488.

2874 Melchior de Vogüé, 1850-1910.
Les morts qui parlent (1899); – *Le roman russe* (1886).

2875 Cf. "O simbolismo", nota 1063.

2876 Maurice Barrès, 1862-1923.
Le Culte du moi (*Sous l'oeil des barbares,* 1888; *Un homme libre,* 1889; *Le Jardin de Bérénice,* 1891); *L'ennemi des lois* (1892); *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894); *L'appel au soldat* (1900); *Leurs figures* (1902); *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902); *Amori et dolori sacrum* (1903); *Au service de l'Allemagne* (1905); *Le Voyage de Sparte* (1906); *Colette Baudoche* (1909); *Greco ou Le secret de Tolède* (1912); *La Colline inspirée* (1913)*; La grande pitié des églises de France* (1914); *Le génie du Rhin* (1912); *Un Jardin sur l'Oronte* (1922), etc., etc., *Mes Cahiers* (11 vols., 1929/1938).
A. Thibaudet: *La vie de Maurice Barrès.* Paris, 1921.
E. R. Curtius: *Maurice Barrès und die geistigen Grundlagen des franzoesischen Nationalismus.* Bonn, 1921.
J. Dietz: *Maurice Barrès.* Paris, 1927.
H. L. Miéville: *La pensée de Maurice Barrès.* Paris, 1934.
R. Lalou: *Maurice Barrès.* Paris, 1950.

2877 Charles Maurras, 1868-1962.
Le Chemin du Paradis (1894); *Trois idées politiques* (1898); *Enquête sur la monarchie* (1900); *Anthinéa* (1901); *L'Avenir de l'Intelligence* (1905); *Kiel et Tanger* (1913); *L'Etang de Berre* (1915); *Romantisme et Révolution* (1922); *La Musique interieure* (1925), etc.
A. Thibaudet: *Les idées de Charles Maurras.* Paris, 1920.

H. Massis: *Maurras et notre temps.* 2 vols. Paris, 1952.
M. Mourre: *Charles Maurras.* Paris, 1952.

2878 Léon Daudet, 1868-1943.
Le stupide dix-neuvième siècle (1922); etc., etc.
E. Mas: *Léon Daudet, son oeuvre.* Paris, 1928.

2879 Jacques Bloem, 1887-1966.
Het Verlangen (1921); *Media vita* (1930); *De Nederlaag* (1936).

2880 Thomas Ernest Hulme, 1888-1917.
Speculations (1924).
M. Roberts: *T. E. Hulme.* London, 1938.
D. Daiches: "T. E. Hulme and T. S. Eliot". (In: *Poetry and the Modern World.* 2ª. ed. Chicago, 1941.)

2881 Antônio Sardinha, 1888-1925.
Chuva da Tarde (1923); *Ao Ritmo da Ampulheta* (1925); *Feira dos Mitos* (1926); *Purgatório das Ideias* (1929).

2882 Ramón de Basterra, 1888-1930.
Los labios del monte (1924); *Vírulo*, *Mediodia* (1927).
G. Diaz Plaja: *La poesía y el pensamiento de Ramón de Basterra.* Barcelona, 1941.

2883 Cf. nota 2737.

2884 Cf. nota 2812.

2885 Francisco García Calderón, 1883-1953.
Les démocraties latines de l'Amérique (1912); *La creación de un continente* (1913).

2886 Cf. "O simbolismo", nota 2656.

2887 Carlos Arturo Torres, 1867-1911.
Idola Fori (1910).

2888 Cf. "O simbolismo", nota 2654.

2889 Cf. "Romantismos em oposição", nota 1984.

2890 Cf. "O simbolismo", nota 2591.

2891 Corrado Govoni, 1884-1965.
Armonie in grigio et in silenzio (1903); *Poesie eletriche* (1911); *Rarefazioni* (1915); *L'inaugurazione della primavera* (1915); *Il quaderno dei sogni e delle stelle* (1924).
L. Fiumi: *Govoni.* Ferrara, 1918.

2892 Benedetto Croce, 1866-1952.
Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale (1902); *La filosofia di Giambattista Vico* (1911); *La Letteratura della Nouva Italia* (1914/1915); *Teoria e storia della storiografia* (1917); *Goethe* (1919); *La poesia di Dante* (1921); *Poesia e non poesia* (1923); *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1928), etc., etc.; – *La Critica* (desde 1903).
F. Flora: *Croce.* Milano, 1927.
G. Castellano: *Benedetto Croce.* 2ª. ed. Bari, 1936.
A. Gramsci: *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce.* Roma, 1948.
E. Garín: *Cronache di filosofia italiana, 1940-1945.* Bari, 1955.

2893 F. Flora: *Dal Romanticismo al Futurismo.* 2ª. ed. Milano, 1925.
A. Viviani: *Giubbe rosse.* Firenze, 1933.

2894 Giuseppe Prezzolini, 1882-1982.
La cultura italiana (com Giovanni Papini; 1905); *La teoria sindicalista* (1909); *Vecchio e nuovo nazionalismo* (com G. Papini; 1915); *Benito Mussolini* (1925); *La vita di Niccolò Machiavelli, fiorentino* (1927); etc.
W. Binni: *Giuseppe Prezzolini.* Genova, 1938.

2895 Giovanni Papini, 1881-1956.
Il crepuscolo dei filosofi (1906); *Un uomo finito* (1912); *Stroncature* (1916); *L'esperienza futurista* (1919); *La storia di Cristo* (1920); etc.
N. Moscardelli: *Giovanni Papini.* Roma, 1923.
E. Palmicri: *Giovanni Papini.* Firenze, 1923.

2896 Alfredo Oriani, 1852-1909.
No (1881); *Fino a Dogali* (1889); *La lotta politica in Italia* (1892); *Gelosia* (1894); *Vortice* (1899); *Olocausto* (1902); *La Rivolta ideale* (1908); etc.
V. Piccoli: *Oriani.* Roma, 1929.
F. Cardelli: *Oriani, la vita e le opere.* Bologna, 1939.

2897 Jules Verne, 1828-1905.
Cinq semaines en ballon (1863); *Voyage au centre de la Terre* (1864); *De la Terre à la Lune* (1865); *Vingt mille lieues sous les mers* (1869); *Le tour du monde en quatre-vingt jours* (1872); etc.
M. Allote de la Fuye: *Jules Verne, sa vie et son oeuvre.* 2ª. ed. Paris, 1953.

2898 Arthur Conan Doyle, 1859-1930.

Adventures of Sherlock Holmes (1891); *Memoirs of Sherlock Holmes* (1893); *The Hound of The Baskervilles* (1902); etc.
M. Campbell: *Sherlock Holmes and Dr. Watson.* London, 1935.

2899 Herbert George Wells, 1866-1946.
The Time Machine (1895); *The Invisible Man* (1897); *The War of the Worlds* (1898); *Love and Mr. Lewisham* (1900); *The First Man in The Moon* (1901); *Kipps* (1905); *In the Days of the Comet* (1906); *Tono-Bungay* (1909); *The New Machiavelli* (1911); *The Wife of Sir Isaac Harman* (1914); *Mr. Brittling Sees It Through* (1916); *The World of William Clissold* (1926); *The Autocracy of Mr. Parham* (1930); etc.
G. Connes: *Essai sur la pensée de Wells.* Paris, 1926.
Geoffr. H. Wells: *Herbert George Wells.* London, 1950.
V. Brome: *Herbert George Wells.* London, 1950.

2900 Fabian: *Essays in Socialism* (1888).
E. Pease: *History of the Fabian Society.* New York, 1925.

2901 George Bernard Shaw, 1856-1950. (Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2425.)
Plays Pleasant and Unpleasant (*Widower's Houses; Mrs. Waren's profession; The Philanderer*; *Arms and the Man; Candida; The Man of Destiny; You Never Can Tell;* 1898); *Three Plays for Puritans* (*The Devil's Disciple; Caesar and Cleopatra; Captain Brassbound's Conversion*; 1901); *Man and Superman* (1903); *John Bull's Other Island* (1907); *Major Barbara* (1907); *The Doctor's Dilemma* (1911); *Androcles and the Lion* (1913); *Pygmalion* (1916); *Heartbreak House* (1919); *Back to Methuselah* (1921); *Saint Joan* (1923); *The Apple Cart* (1930); etc. – *The Quintessence of Ibsenism* (1891); *The Perfect Wagnerite* (1898); *The Intelligent Woman Guide to Socialism and Capitalism* (1927).
H. C. Duffin: *The Quintessence of Bernard Shaw.* London, 1920.
E. Shanks: *George Bernard Shaw.* London, 1924.
M. Ellehange: *The Position Bernard Shaw's in European Drama and Philosophy.* Kjoebenhavn, 1931.
H. Pearson: *George Bernard Shaw. A Full Lenght Portrait.* New York, 1943.
E. R. Bentley: *Bernard Shaw.* Norfolk, Conn., 1948.
W. Irvine: *The Universe of George Bernard Shaw.* New York, 1949.
C. E. M. Joad: *Shaw.* London, 1949.
F. Fuller: *George Bernard Shaw. Critic of Western morale.* New York, 1950.
P. Fechter: *George Bernard Shaw. Vom 19. Zum 20. Jahrhundert.* Muenchen, 1953.
St. John Ervine: *Bernard Shaw, his Life, Work and Friends.* London, 1956.

2902 Martin Andersen-Nexö, 1869-1954.
Pelle Erobreren (1906/1910); *Ditte Mennskebarn* (1917/1921); *Et lille Krae* (1932); *Under aaben Himmel* (1935); *For lud og koldt Vand* (1937); *Vejs Ende* (1939), etc.
M. Nicolaisen: *Martin Andersen-Nexö.* Kjoebenhavn, 1923.
Sv. Erichsen: *Martin Andersen-Nexö.* Kjoebenhvn, 1938.
W. A. Berendsohn: *Martin Andersen-Nexö.* Stockholm, 1948.

2903 Kristofer Uppdal, 1878-1961.
Dansen gjenom skuggeheimen (1911); *Stiegeren* (1919); *Kongen* (1920); *Domkyrhjebbyggaren* (1921); *Skiftet* (1922); *Vandringa* (1923); *Fjellskjeringa* (1924); *Herdsla* (1924).
Kristofer Uppdal. Helsing pa 60-arsdagen. Oslo, 1938.

2904 Martin Koch, 1882-1940.
Arbetare (1912); *Guds vackra värld* (1913).
H. Ahlenius: *Arbetaren i svensk diktning.* Stockholm, 1934.
I. Lundström: *Martin Koch.* Stockholm, 1945.

2905 Ernst Didring, 1868-1931.
Malm (1914/1919).

2906 Johannes Vilhelm Jensen, 1873-1950.
Danskere (1896); *Himmerlandshistorier I* (1898); *Kongens Fald* (1899/1902); *Himmerlandshistorier II* (1904); *Madame d'Ora* (1904); *Hjulet* (1905); *Den ny Verden* (1907); *Myter og Jagter* (1907); *Eksotiske Noveller* (1907/1909); *Nye Myter* (1908); *Himmerlandshistorier III* (1910); *Nordisk Aand* (1911); *Skibet* (1912); *Introduktion til vor Tidsalder* (1915); *Nornegaest* (1919); *Det tabte Land* (1919); *Cristoffer Columbus* (1921); *Cimbrernes Tog* (1922); *Hamlet* (1924); *Joergine* (1926); *Dyrenes Forvandling* (1927); *Aandens Stadier* (1928); *Kornmarken* (1932); *Gudrun* (1936); etc.
O. Gelsted: *Johannes Vilhelm Jensen.* Kjoebenhavn, 1916. (2ª. ed., 1938.)
H. Frisch: *Johannes Vilhelm Jensen.* Kjoebenhavn, 1925.
L. Nedergaard: *Johannes Vilhelm Jensen.* Kjobenhavn, 1943.

2907 Hans Friedrich Blunck, 1888-1961.
Heinz Hoyer (1919); *Berend Fock* (1923); *Selling Rotkinnsohn* (1924), etc.
A. Dreker: *Hans Friedrich Blunck.* Lupzig, 1934.

2908 Houston Stewart Chamberlain, 1856-1926.
Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts (1899).

2909 Herman Hefele, 1885-1932.
Die Entsagenden (1919); *Das Gesetz der Form* (1919); *Dante* (1921), etc.

2910 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2250.

2911 Friedrich Naumann, 1860-1919.
Arbeiterkatechismus (1888); *Was heisst christlich-sozial?* (1896); *Demokratie und Kaisertum* (1900); *Mitteleuropa* (1915).
Th. Heuss: *Friedrich Naumann.* Berlin, 1935.

2912 Max Weber, 1864-1920.

Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus (1905); *Aufsaetze zur Religionssoziologie* (1921); *Wirtschaft und Gesellschaft* (1922), etc.
Mar. Weber: *Max Weber, ein Lebensbild.* Tuebingen, 1926.
Chr. Steding: *Politik und Wissenschaft bei Max Weber.* Breslau, 1932.

2913 Hans Grimm, 1875-1959.
Suedafrikanische Novellen (1913); *Volk ohne Raum* (1926); *Der Richter in der Karu* (1930).
A. Hofknecht: *Hons Grimm. Weltbild und Lebensgefuehl.* Bochum, 1934.

2914 H. Blueher: *Wandervogel. Die Geschichte einer Jugendbewegung.* 6ª. ed. Jena, 1922.

2915 Stefan George, 1868-1933. (Cf. "O simbolismo", nota 2703).
Hymnen, Pilgerfahrten. Algabal (1890/1892); *Die Buecher der Hirten und Preisgedichte der Sagen und Saenge und der haengenden Gaerten* (1895); *Das Jahr der Seele* (1897); *Der Teppich des Lebens un die Lieder von Traum und Tod* (1900); *Zeitgenössische Dichter* (1905); *Der siebente Ring* (1907); *Der Stern des Bundes* (1914); *Das Neue Reich* (1928).
F. Gundolf: *Stefan George.* 2ª. ed. Berlin, 1921.
H. Drahn: *Das Werk Stefan George's.* Leipzig, 1925.
W. Koch: *Stefan George. Weltbild. Naturbild. Menschenbild.* Halle, 1933.
E. Morwitz: *Die Dichtung Stefan George's.* Berlin, 1934.
K. Muth: "Stefan George und seine Apotheose durch den Kreis". (In: *Dichtung und Magie.* Muenchen, 1936.)
E. Salin: *Um Stefan George.* Godesberg, 1948.
E. Jaime: *Stefan George und die Weltliteratur.* Ulm, 1949.
D. Jost: *Stefan George und seine Elite. Eine Studie zur Geschichte der Eliten.* Zuerich, 1949.
E. K. Bennett: *Stefan George.* New Haven, 1954.
G. Schneider-Herrmann: *Stefan George in seiner Dichtung.* Zuerich, 1960.

2916 F. Wolters: *Stefan George und die Blaetter fuer die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890.* Berlin, 1930.
O. Benda: *Die Bildung des Dritten Reiches.* Wien, 1933.

2917 Friedrich Gundolf, 1880-1931.
Shakespeare und der deutsche Geist (1911); *Hölderlins Archipelagus* (1911); *Goethe* (1916); *Stefan George* (1920); *Heinrich von Kleist* (1922); *Caesar. Geschichte seines Ruhmes* (1924); etc.

2918 Ernst Bertram, 1887-1957.
Gedichte (1913); *Nietzsche* (1919); *Der Rhein* (1922); *Nornenbuch* (1925).

2919 Cf. “O simbolismo”, nota 2679.

2920 Vilhelm Ekelund, 1880-1949.
Elegier (1903); *Dithyramber ï aftonglans* (1906).
S. Ahlstroem: *Vilhelm Ekelund.* Stockholm, 1940.

2921 Angelos Sikelianos, 1884-1951.
O Visionário (1901); *Prólogo à Vida* (1915); *Mãe de Deus* (1917); *Consagração* (1922).
R. Levesque: *Sikelianos.* Atenas, 1946.

2922 Oton Župančič, 1878-1949.
Planície (1904); *Monólogos* (1908); *Vésperas de São Vito* (1920).
A. Cronia: *Oton Župančič.* Roma, 1928.
J. Vidmar: *Oton Župančič.* Ljubljana, 1935.

2923 Cf. “O simbolismo”, nota 2574.

2924 Andrei Biely (pseudônimo de Boris Nikolaievitch Bugaiev), 1880-1934.
Sinfonia (1902); *Ouro no Azul* (1904); *Sinfonia nórdica* (1904); *A Volta* (1904); *Cinza* (1908); *Urna* (1909); *Pomba de prata* (1910); *Peterburg* (1916); *Kotik Letaiev* (1922); *Recordações sobre A. A. Blok* (1923); *Moscou* (1926).
R. V. Ivanov-Razumnik: “Andrei Biely”. (In: *A literatura russa no século XX.* Edit. por S. A. Vengerov. Vol. *III*. Moscou, 1916.)
V. Chklovski: *Teoria da Prosa.* Moscou, 1925.
O. A. Maslenikov: *The Frenzied Poets. Andrei Biely and the Russian Symbolists.* New York, 1952.
K. Motchulski: *Andrei Biely.* Paris, 1955.
A. Honig: *Andrei Biely’s Romance.* Muenchen, 1965.

2925 George Santayana, 1863-1952.
The Sense of Beauty (1896); *The Life of Reason* (1905/1906); *Three Philosophical Poets* (1910); *Scepticism and Animal Faith* (1923); *The Last Puritan* (1936).
V. M. Ames: *Proust and Santayana. The Aesthetic Way of Life.* Chicago, 1937.
G. W. Howgate: *George Santayana.* London, 1938.
W. E. Armett: *Santayana and the Sense of Beauty.* Indianapolis, 1956.

2926 Cf. nota 2938.

2927 M. Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme.* 2ª, ed. Paris, 1940.
E. Wilson: *Axel’s Castle.* 2ª ed. New York, 1943.
C. M. Bowra: *The Heritage of Symbolism.* London, 1943.

2928 William Butler Yeats, 1865-1939. (Cf. “O simbolismo”, nota 2612.)

Poesia: *The Wanderings of Oisin* (1893); *The Rose* (1893); *Poems* (1895); *The Wind Among the Reeds* (1899); *In the Seven Woods* (1903); *Poems* (1906); *The Green Helmet and Other Poems* (1910); *Poems Written in Discouragement* (1913); *Responsibilities* (1914); *Eastern* (1916); *The wild Swans at Coole* (1917); *Michael Robartes and the Dancer* (1920); *Later Poems* (1922); *The Cat and the Moon* (1924); *The lake Isle of Innisfree* (1924); *October Blast* (1927); *The Tower* (1928); *The Winding Stair* (1929); *Words for Music Perhaps* (1932); *The Winding Stair and Last Poems* (1939).
Teatro: *The Countess Cathleen* (1892); *The land of Heart's Desire* (1894); *Shadowy Water* (1900); *Cathleen ni Hoolinhan* (1902); *The Hour-Glass* (1903); *The King's Threshold* (1904); *Deirdre* (1907); *The Golden Helmet* (1908); *Wheels and Butterflies* (1934).
Prosa: *The Celtic Twilight* (1893); *The Secret Rose* (1897); *Ideas of Good and Evil* (1903); *Poetry and Ireland* (1908); *Per Amica Silentia Lunae* (1918); *A Vision* (1925); etc.
D. Daiches: "W. B. Yeats". (In: *Poetry and the Modern World.* 2ª. ed. Chicago, 1941.)
L. Mac Neice: *The Poetry of William Butler Yeats.* Oxford, 1961.
V. K. Narayana Menon: *The Development of William Butler Yeats.* London, 1942.
E. Wilson: "William Butler Yeats". (In: *Axel's Castle.* 2ª. ed. New York, 1943.)
J. Hone: *The life of William Butler Yeats.* New York, 1943.
R. Ellmann: *Yeats. The Man and the Masks.* New York, 1948.
P. Ure: *Towards a Mythology. Studies in the Poetry of W. B.Yeats.* Liverpool, 1948.
D. A. Stauffer: *The Golden Nightingale. Essays on Some Principles of Poetry in the Lyrics of William Butler Yeats.* London, 1949.
T. R. Henn: *The Lonely Tower. Studies in the Poetry of William Butler Yeats.* London, 1950.
V. Koch: *William Butler Yeats, the Tragic Phase. A Study of the Last Poems.* London, 1951.
M. Rudd: *Divided Image. A Study of William Blake and William Butler Yeats.* London, 1952.
R. Ellmann: *The Identity of Yeats.* London, 1954.
J. M. Hone: *William Butler Yeats.* 2ª. ed. New York, 1962.

2929 Adriaan Roland-Holst, 1888-1976.
Belijdenis can de Stilte (1913); *Voorbij de Wegen* (1920); *De vagabond* (1930); *In ballingschap* (1947/1948).
Henr. Roland-Host e outros: *Over den dichter Adriaan Roland-Holst.* Amsterdam, 1948.
W. H. Stenfert Kroese: *De mythe van Adriaan Roland-Holst.* Amsterdam, 1951.

2930 M. H. Pauly: "W. B. Yeats et les symbolistes français". (In: *Revue de Littérature comparée,* 1940.)
W. Y. Tindall: "The Symbolism of W. B. Yeats". (In: *Accent,* 1945.)

2931 H. Levin: *James Joyce, a Critical Introduction.* Norfolk, Conn., 1942.

2932 A. Thibaudet: "Marcel Proust et la tradition française". (In: *Réflexions sur la Littérature.* Paris, 1958.)

2933 Cf. "O Simbolismo", nota 2540.

2934 O. Koenig-Fachsenfeld: *Wandlungen des Traumproblems von der Romantik bis zur Gegenwart.* Stuttgart, 1935.
K. Jaeckel: *Bergson und Proust.* Breslau, 1934.

2935 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3179.

2936 Italo Svevo (pseudônimo de Ettore Schmitz), 1861-1929.
Una vita (1892); *Senilità* (1898); *La Coscienza di Zeno* (1923); *Vino generoso* (1927); *Una burla riuscita* (1928).
F. Stemberg: *L'Opera di Ítalo Svevo.* Trieste, 1928.
L. Papini: *Italo Svevo.* Trieste, 1929.
G. Debenedetti: "Italo Svevo". (In: *Saggi Critici. Nuova Serie.* Roma, 1945.)
Lívia Svevo Vaneziani: *Vita di mio marito*. Trieste, 1953.
A. Leone de Castris: *Italo Svevo.* Pisa, 1960.

2937 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3187.

2938 Marcel Proust, 1871-1922.
Les Plaisirs et les Jours (1896); Tradução de *Sesam and Lilies,* de Ruskin (1906); *Pastiches et Mélanges* (1919); *À la recherche du temps perdu* (*Du côté de chez Swann,* 1913/1917; *À l'ombre des jeunes filles en fleur,* 1918; *Le côté de Guermantes,* 1920/1921; *Sodome et Gomorrhe,* 1921/1922; *La prisionnière,* 1924; *Albertine dispaure,* 1925; *Le temps retrouvé,* 1927); – *Jean Santeuil* (public. 1952).
Nouvelle revue Française: Hommage à Marcel Proust (1 de janeiro de 1923).
B. Crémieux: "Marcel Proust". (In: *XX Siècle.* Paris, 1924.)
E. R. Curtius: "Marcel Proust". (In: *Franzoesischer Gest im neuen Europa.* Stuttgart, 1925.)
G. Gabory: *Essai sur Marcel Proust.* Paris, 1926.
P. Souday: *Marcel Proust.* Paris, 1927.
L. Spitzer: *Stilsprachen.* Muenchen, 1928.
B. Crémieux: *Du côté de Marcel Proust.* Paris, 1929.
C. Bell: *Proust.* New York, 1929.
P. Abraham: *Marcel Proust.* Paris, 1930.
L. Pierre-Quint: *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre.* 2ª. ed. Paris, 1935.
D. Leon: *Introduction to Proust.* London, 1940.
R. Fernandez: *Proust.* Paris, 1944.
H. March: *The Two Worlds of Marcel Proust.* Philadelphia, 1948.
A. Maurois: *À la recherche de Marcel Proust.* Paris, 1949.
F. G. Green: *The Mind of Marcel Proust.* Cambridge, 1949.

G. Cattaui: *Marcel Proust.* Paris, 1952.
H. Bonnet: *Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust.* 2 vols. Paris, 1952.
P. Trahard: *L'art de Marcel Proust.* Paris, 1953.
M. Hindus: *Proustian Vision.* New York, 1954.
J. M. Cocking: *Proust.* New Haven, 1956.
G. D. Painter: *Proust*. 2 vols. Boston, 1959/1965.

2939 M. Ickovicz: *La littérature à la lumière du matérialisme historique.* Paris, 1929.
R. W. Fox: *The Novel and the People.* New York, 1937.

2940 Cf. "O simbolismo", nota 2580.

2941 Cf. nota 2749.

2942 Aleksei Mikkailovitch Remisov, 1877-1957.
O Lodaçal (1903); *O Relógio* (1908); *O Desfiladeiro do Diabo* (1908); *Irmãs na Cruz* (1911); *A Quinta Chaga* (1912); *No Campo Azul* (1922); *Olia* (1927); *Rússia Agitada* (1927); *A Dança do Demônio* (1949).
K. A. Chukovski: *Autores contemporâneos.* Petersburg, 1914.
R. V. Ivanov-Razumnik: *Criação e Crítica.* Leningrad, 1922.
N. Kodrianskaja: *Alexei Remisov.* Paris, 1961.

2943 T. G. Masaryk: *Russland und Europa.* Jena, 1913.

2944 Boris Viktorovitch Savinkov (pseudônimo literário: V. Ropchin), 1879-1926.
O Cavalo Amarelo (1909); *Como se não tivesse acontecido nada* (1911); *Memórias de um Terrorista* (1926).
A. Gul: *Boris Savinkov.* 2 vols. Berlin, 1930.

2945 Cf. "O simbolismo", nota 2572.

2946 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 1452.

2947 Mikhail Petrovitch Arzibachev, 1878-1927.
Sanin (1907).
W. L. Phelps: *Essays on Russian Novelists.* New York, 1911.

2948 Maksim Gorki (pseudônimo de Aleixei Maximovitch Pechkov), 1868-1936.
Tchelkach (1895); *Konovalov* (1896); *Homens Passados* (1897); *Os pequenos burgueses* (1900); *Foma Gordieiev* (1900); *Os Três* (1900); *Esboços e contos* (5 vols., 1901); *Párias* (1902); *Vinte seis Homens e Uma Moça* (1902): *O Asilo Noturno* (1903); *Varenka Olessova* (1906); *Bárbaros* (1906); *Os inimigos* (1906); *A Mãe* (1907); *Camaradas* (1908); *O Espião* (1908); *Uma Confissão* (1908); *Crônica da Cidade de Okurov* (1911);

Infância (1913); *Entre Homens Alheios* (1918); *As Minhas Universidades* (1923); *A Obra dos Artamanov* (1926); *A Vida de Klim Samgin* (1927/1936); *Recordações sobre Contemporâneos* (1928); *Igor Bulichev* (1932).
N. Grusdev: *A Vida de Maxim Gorki.* Berlin, 1928.
A. Kaun: *Maxim Gorki and His Russia.* Moscou, 1931.
V. Desmicki: *Máxim Gorki.* New York, 1940.
V. Afanassiev: *Máxim Gorki.* Moscou, 1943.
F. Holtzmann: *The young Maxim Gorki. 1868-1902.* New York. 1948.
Gr. Alexinsky: *La vie amère de Maxim Gorki.* Paris, 1950.
G. Lukacs: *Der russische Realismus in der Weltliteratus.* Berlin, 1950.
A. Volkov: *Máxim Gorki e os Movimentos Literários no Fim do Século XIX e no Começo do Século XX*. Moscou, 1952.
N. Gourfinkel: *Gorki par lui-même.* Paris, 1954.
I. Grozdev: *Gorki.* Moscou, 1958.

2949 Aleksandr Aleksandrovitch Blok, 1880-1921.
Os versos da Bela Dama (1905); *A Estrangeira* (1906); *Drama de bonecos* (1907); *Alegria Inesperada* (1907); *Neve sobre a Terra* (1908); *Horas Noturnas* (1911); *Poesias Russas* (1915); *Os Doze* (1918); *Os Citos* (1918); *A Catástrofe do Humanismo* (1919); *Rússia e a Intelligentzia* (1920).
A. Biely: "Recordações sobre A. A. Blok". (In: *Epopeia,* Berlin, 1/4, 1922-1923.)
M. Beketova: *Alexander A. Blok.* Lenigrad, 1922.
V. Chirmunsky: *A Poesia de A. Blok.* Petersbug, 1922.
J. Aichenwald: *Perfis*. Vol. III. Berlin, 1923.
L. Grossman: *De Puchkin a Blok.* Moscou, 1926.
S. Bonneau: *L'Universe poétique d'Alexandre Blok.* Paris, 1946.
L. Timofeiev: *A. Blok.* Moscou, 1946.
N. Berberova: *Alexandre Blok et son temps.* Paris, 1948.
K. Machulsky: *Alexandre Blok.* Paris, 1948.
A. Miasnikov: *Aleksandr Alexandrovitch Blok.* Moscou, 1949.
S. Lafitte: *Alexandre Blok.* Paris, 1958.

2950 Desider Kosztolányi, 1885-1936.
Lamentos do Pobre Menino (1910); *Lamentos do Homem Triste* (1921); *O Poeta Sangrento* (1921); *Edes Anna* (1927).
J. Turoczi-Trostler: "Desider Kosztolányi". (In: *Nyugat,* 1928.)

2951 Endre Ady, 1877-1919.
Novos Poemas (1906); *Sangue e Ouro* (1908); *No Caminho de Elias* (1909); *Deveis Amar-me* (1910); *Vida Fugitiva* (1912); *Nosso Próprio Amor* (1913); *Guiando os Mortos* (1918); *Os últimos Navios* (1923).
G. Földessy: *Estudos sobre Ady.* Budapest, 1921.
B. Révész: *Endre Ady.* Budapest, 1922.
L. Ady: *Endre Ady.* Budapest, 1924.

C. Schöpflin: *Ady Endre.* 2ª. ed. Budapest, 1945.

2952 Ramón Pérez de Ayala, 1881-1962.
La Paz del sendero (1903); *A.M.D.G.*(1910); *La pata de la raposa* (1912); *Troteras y danzaderas* (1913); *Prometeo, Luz de domingo, La caida de los limones* (1916); *El sendero innumerable* (1916); *Belarmino y Apolonio* (1921); *El sendero andante* (1921); *Luna de miel, luna de hiel* (1923); *Los trabajos de Urbano y Simona* (1923); *El curandero de su honra* (1926); *Bajo el signo de Artemisa* (1943).
R. Cansinos-Assens: "Ramón Pérez de Ayala". (In: *La nueva literatura.* Vol. IV. Madrid, 1927.)
F. Agustín: *Ramón Pérez de Ayala, su vida y sus obras.* Madrid, 1927.
C. Barja: "Ramón Pérez de Ayala". (In: *Libros y autores contemporaneos.* Madrid, 1935.)
C. Claveria: *Cinco estudios de literatura española moderna.* Salamanca, 1946.
K. W. Reinink: *Algunos aspectos literarios u linguisticos de la obra de Ramón Pérez de Ayala.* Haag, 1959.

2953 Heinrich Mann, 1871-1950.
Im Schlaraffenland (1901); *Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy* (1902/1903); *Die Jagd nach Liebe* (1903); *Professor Unrat* (1905); *Zwischen den Rassen* (1907); *Die Kleine Stadt* (1910); *Der Untertan* (1914); *Die Armen* (1917); *Der Kopf* (1925); *Mutter Marie* (1927); *Eugenie oder die Bürgerzeit* (1929); *Die grosse Sache* (1930); *Die Jugend des Königs Henri IV* (1936); *Die Vollendung des Königs Henri IV* (1938).
H. Sinzheimer: *Heinrich Manns Werk.* Berlin, 1922.
H. Muehlestein: *Heinrich Mann. Verwirklichte Idee.* Zuerich, 1945.
H. Ihering: *Heinrich Mann.* Berlin, 1951.
H. Weisstein: *Heinrich Mann,* Tuebingen, 1962.
L. Winterstein: *Heinrich Mann und sein Publikum.* Koeln, 1965.

2954 William Vaughn Moody, 1869-1910.
The Masque of Judgment (1900); *Poems* (1901); *The Fire-Bringer* (1904); etc.
D. D. Henry*: William Vaughn Moody,* New York, 1934.

2955 Winston Churchill, 1871-1947.
Richard Carvel (1899); *The Crisis* (1901); *The Crossing* (1904); *Coniston* (1906); *Mr. Crewe's Career* (1908); *The Inside of The Cup* (1913); *A Far Country* (1915); etc.
A. H. Quinn: *American Fiction.* New York, 1936.

2956 J. D. Hicks: *The Populist Revolt.* Minneapolis, 1931.

2957 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2505.

2958 F. J. Turner: *The Frontier in American History.* New York, 1920.

2959 Willa Cather, 1876-1947.
O Pioneers! (1913); *The Song of the Lark* (1915); *My Antonia* (1918); *A Lost Lady* (1923); *The Professor's House* (1925); *Death Comes for the Archbishop* (1927).
D. Daiches: *Willa Cather, a Critical Introduction.* Ithaca, 1951.
E. K. Braun: *Willa Cather. A Critical Biography.* New York, 1953.

2960 Hamlin Garland, 1860-1940.
Main-Travelled Roads (1891); *Prairie Folks* (1892); *Crumbling Idols* (1894); *Rose of Dutcher's Cooly* (1895); *Boy Life in The Prairie* (1899); *The Eagle's Heart* (1900); *A Son of the Middle Border* (1917); *A Daughter of the Middle Border* (1921).
L. L. Hazard: *The Frontier in American Literature.* New York, 1917.
V. L. Parrington: "Hamlin Garland and the Middle Border". (In: *Main Currents in American Thought.* Vol. III. New York, 1930.)
F. Gronewald: *The Social Criticism of Hamlin Garland.* New York, 1943. (Tese da Columbia University.)

2961 Ole Edvart Roelvaag, 1876-1931.
Giants in the Earth (1927).
N. O. Solum e Th. Jorgensen: *O. E. Reolvaag.* New York, 1939.

2962 Thorstein Veblen, 1857-1929.
The Theory of the Leisure Class (1899); *The Place of Science in Modern Civilization* (1921), etc.
J. A. Hobson: *Veblen.* London, 1936.

2963 Ch. A. Beard: *The Economic Interpretation of the Constitution* (1913).
Ch. A. Beard: *Economic Origins of Jeffersonian Democracy* (1915).

2964 V. L. Parrington: *Main Currents in American Thought.* 3 vols. New York, 1927/1930.

2965 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3050.

2966 Zona Gale, 1874-1938.
Friendship Village (1908); *Birth* (1918); *Miss Lulu Bett* (1920).
A. Derleth: *Still Small Voice. The Biography of Zona Gale.* New York, 1940.

2967 Henry Blake Fuller, 1857-1929.
The Cliff-Dwellers (1893); *With the Procession* (1895).
A. Morgan (edit): *Tributes to Henry Blake Fuller From Friends.* New York, 1929.
C. M. Griffin: *Henry Blake Fuller.* Philadelphia, 1939.

2968 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2508.

2969 Theodore Dreiser, 1871-1945.
Sister Carrie (1900); *Jennie Gerhardt* (1911); *The Financier* (1912); *The Titan* (1914); *The Genius* (1915); *The Hand of the Potter* (1918); *Twelve Men* (1919); *An American Tragedy* (1925); *The Bulwark* (1946).
H. L. Mencken: *A Book of Prefaces.* New York, 1917.
T. K. Whipple: *Spokesmen.* New York, 1928.
R. H. Elias: *Theodore Dreiser, Apostle of Nature.* New York, 1948.
F. O. Matthiessen: *Theodore Dreiser.* New York, 1951.
A. Kazin e Ch. Shapiro: *The Stature of Theodore Dreiser. A Critical Survey of the man and his Work.* Indianapolis, 1956.
W. A. Swanberg: *Dreiser.* New York, 1976.
D. Pizer: *The Novels of Theodore Dreiser.* Minneapolis, 1976.

2970 L. Trilling: "Reality in America". (In: *The Liberal Imagination.* New York, 1950.)

2971 Upton Sinclair, 1878-1968.
The Jungle (1906); *The Metropolis* (1908); *King Coal* (1917); *100%* (1920); *Oil* (1927); *Boston* (1928); etc.: – *The Profits of Religion* (1918); *The Brass Check* (1919); *The Goose Step* (1923).
F. Dell: *Upton Sinclair. A Study in Social Protest.* New York, 1927.

2972 L. Filler: *Crusades for American liberalism.* New York, 1939.

2973 Jack London, 1876-1916.
The call of the Wild (1903); *The Sea Wolf* (1904); *The Iron Heel* (1908); *Martin Eden* (1909); etc.
C. London: *The Book of Jack London.* 2 vols. New York, 1921.
Ph. S. Foner: *Jack London, American Rebel.* New York, 1947. (Estudo e trechos seletos.)

2974 Edwin Arlington Robinson, 1869-1935.
Capitain Craig and Other Poems (1902); *Town Down the River* (1910); *The Man Against the Sky* (1916); *Merlin* (1917); *Lancelot* (1920); *Tristram* (1927); etc.
H. Hagedorn: *Edwin Arlington Robinson, a Biography.* New York, 1938.
E. Kaplan: *Philosophy in the Poetry of Edwin Arlington Robinson*. New York, 1940.
Y. Winters: *Edwin Arlington Robinson.* New York, 1947.
E. Barnard: *Edwin Arlington Robinson. A critical Study.* New York, 1952.
E. S. Fussell: *Edwin Arlington Robinson. The Literary Background of a Traditional Poet.* Berkeley, 1954.

2975 Robert Herrick, 1868-1938.
The Man Who Wins (1895); *The Real World* (1901); *The Common Lot* (1904); *Memoirs of an American Citizen* (1905); *Together* (1908); *Clark's Field* (1914); *The End of Desire* (1932).

2976 Afonso Henrique de Lima Barreto, 1881-1922.
Recordações do Escrivão Isaías Caminha (1909); *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915); *Numa e a Ninfa* (1915); *Vida e Morte de Gonzaga de Sá* (1919); etc.
F. de A. Barbosa: *A vida de Lima Barreto.* Rio de Janeiro, 1952.

2977 A. Parry: *Garrets and Pretenders. A History of Bohemianism in America.* New York, 1933.
A. Kazin: "The Joyous Season". (In: *On Native Grounds.* New York, 1942.)

2978 James Gibbons Huneker, 1860-1921.
Iconoclasts (1905); *Visionaries* (1905); *Egoists* (1909); *New Cosmopolis* (1915); *Unicorns* (1917); *Painted Veils* (1920); etc.
B. De Casseres: *James Gibbons Huneker.* New York, 1925.

2979 Edna St. Vincent Millay, 1892-1950.
Renascence and Other Poems (1917); *The Harp-Weawer and Other Poems* (1923); *Fatal Interview* (1931); *Collected Sonnets* (1941).
E. Atkins: *Edna St. Vicent Millay and Her Times.* Chicago, 1936.

2980 James Branch Cabell, 1879-1958.
Soul of Melicent (1913); *Cream of the Jest* (1917); *Jurgen* (1919); *Figures of Earth* (1921); *The High Place* (1923); *Straws and Player-Books* (1924); *Silver Stallion* (1926).
H. Walpole: *The Art of James Branch Cabell.* New York, 1920.
H. L. Mencken: *James Branch Cabell*. New York, 1927.

2981 John Reed, 1887-1920.
Ten Days That Shook the World (1919).

2982 Randolph Silliman Bourne, 1886-1918.
Youth and Life (1913); *The History of a Literary Radical* (1920).
L. Filler: *Randolph Bourne.* Washington, 1943.

2983 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3208.

2984 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3170.

PARTE X

LITERATURA E REALIDADE

Capítulo I

AS REVOLTAS MODERNISTAS

O CONSENSO geral aponta o ano de 1914 como o verdadeiro fim do século XIX. Quanto à literatura, evidentemente não é possível indicar data tão exata. O fato de que estilos, maneira de escrever e pensar do século XIX sobrevivem em plena época entre as duas guerras mundiais, não é de grande importância; é o epigonismo, sintoma de inércia dos autores e do público. Já importa mais outro fato: a "nova literatura", a que em geral é chamada "modernismo", já apareceu antes da Primeira Grande Guerra, entre 1905 e 1910. O que não importa absolutamente é um terceiro fato: o público e a crítica conservadora não terem percebido o que aconteceu nas vanguardas boêmias de Paris e Berlim, Florença e Nova Iorque; o fato de só terem tomado conhecimento de literaturas inteiras, e tão importantes, como a inglesa e a espanhola só depois de 1918. Trata-se, pois, de um prazo de incubação que vai de entre 1905 e 1910 até 1914 e 1918, tendo a revolução literária coincidido com importantes acontecimentos e modificações na estrutura política e social do mundo. A guerra de 1914/1918 está no centro desses acontecimentos, entre as crises marroquina e balcânica, de um lado, a revolução russa e a revolta do fascismo italiano, do outro.

Nada parece mais natural do que a literatura ter regido àqueles acontecimentos, seja refletindo-os, seja até antecipando-lhe os reflexos psicológicos. Com efeito, um número surpreendentemente grande de poetas e escritores, em todos os países, revelaram, antes de 1914, espírito profético:

Péguy e George, Rilke e D'Annunzio, Maurras e Oriani, Blok e Ady. Nota-se, porém, que todos eles, e até os mais jovens entre esses "profetas", como George Heym e Rupert Brooke, escreveram em estilos passados. Nenhum deles é modernista. E, no momento em que a angústia mais cerrada já pesa sobre a atmosfera, o grande poeta do modernismo, Apollinaire, grita, exprimindo o otimismo dionisíaco de uma geração futura:

"Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers".

Quanto a 1914, a influência deste ano é realmente grande na literatura. Mas é, assim como a dos acontecimentos posteriores, uma influência muito indireta. Os poetas que o fascismo invocou como testemunhas – Yeats, George, D'Annunzio – são, todos eles, da geração precedente. Por outro lado, a revolução social que começou em 1917, na Rússia, não repercutirá na literatura ocidental antes dos poetas ingleses de 1930 e da segunda fase do surrealismo francês. A verdadeira "literatura da guerra de 1914" não começará a aparecer antes de 1928, um decênio depois do armistício. O que havia antes, entre 1914 e 1918, em matéria de literatura de guerra, é uma espécie de reflexo condicionado. Isso não se refere apenas à literatura patriótica, que, como sempre, não tem importância. Pois as expressões da indignação e revolta revelam o mesmo imediatismo. Servem-se, aliás, de estilos tradicionais, como em Barbusse e Wilfred Owen. Mas, quando adotam estilo modernista, como os expressionistas revolucionários na Alemanha, então a guerra e a revolução ficam meros assuntos, quase casuais; a ideologia não é absolutamente "moderna", mas é o humanitarismo jacobino do século XIX, que é novo só para os súditos do Kaiser. O expressionismo não alemão, o escandinavo ou o de O'Neill, na América, revelaram inclinação semelhante. E, já pouco depois de 1918, a guerra está quase esquecida. Só os anglo-saxões reagiram a 1918 de maneira diferente: desafiando o puritanismo, descobrem o sexo, iniciando-se a viagem de – um crítico malicioso chamou assim a *Ulysses* – "Phallus in Wonderland". O modernismo inteiro, de Apollinaire até Joyce, parece evasionista. A guerra de 1914 deu só uma reação literária imediata, direta, sincera e radical: é o movimento de Dada.

Em certo sentido, esse resultado é perfeitamente justo. Costuma-se tratar Dada como *intermezzo* efêmero, mistificação ridícula, logo abandonado pelos próprios dadaístas. Na verdade, Dada é a forma mais coerente do modernismo da época entre 1905 e 1925; é tão radical porque significa o momento em que o modernismo se encontrou com a realidade.

A realidade era o corpo social dominado pelo imperialismo, com todas as suas consequências. Como pode reagir a essa realidade o modernismo, senão pela negação radical, que é Dada? Existem várias teorias, destinadas a esclarecer o fenômeno do imperialismo[2985]; a teoria econômica de Lenin; a teoria política de Spengler; a teoria psicológica de Arthur Salz, que considera todos os motivos alegados pelos imperialistas como meras "racionalizações", pretextos da vontade do poder. Dessas teorias pode-se extrair alguma coisa para esclarecer o fenômeno do modernismo. A tese econômica implica a destruição, embora não completa, das classes médias; explica-se assim a segregação da classe literária (que faz parte, em 1910, das classes médias); nasce uma nova boêmia, afastada das realidades econômicas; é mais uma vanguarda independente, antitradicionalista, assim como nos começos do romantismo. Do romantismo lembraram-se várias correntes modernistas, sobretudo o surrealismo. Esse neorromantismo enquadra-se na tese do "imperialismo psicológico", de Salz; seu *pendant* no terreno da literatura e arte seria a "mania infantil de onipotência", para falar em termos de psicanálise; a ambição de criar um mundo autônomo, à parte da realidade; e, em relação à realidade, esse mundo autônomo será, fatalmente, uma estrutura romântica.

Essas analogias, que se aplicam tão bem ao modernismo, não se aplicam, infelizmente, só ao modernismo. Se a "mania infantil de onipotência" constitui a raiz psicológica da arte, então é a raiz de toda arte, de todos os estilos; e, realmente, as boêmias e vanguardas acompanham a evolução inteira da literatura desde a Renascença. Para definir a vanguarda modernista falta mais um elemento; e este pode ser fornecido pelo papel que o imperialismo desempenhou depois de 1905 e 1914: rompeu o famoso Equilíbrio europeu, o político, o econômico, o social, e, enfim, o equilíbrio espiritual em que se baseava a literatura de 1900. Concluir daí que a arte modernista foi o resultado do desequilíbrio mental dos modernistas seria um trocadilho de crítica reacionária. Na verdade, aquele desequilíbrio

significava a desarmonia entre os órgãos estruturais da sociedade, desordem comparável à que existe entre as atividades econômicas no momento da crise de um sistema social. Não há, então, possibilidade de ajuste; e os membros continuam a viver em relativa autonomia, como tumores dentro de um corpo doente. O modernismo é, deste modo, uma literatura relativamente autônoma. Sofre com as dores do corpo inteiro e reflete as intervenções cirúrgicas que a guerra e a revolução representam. Mas guarda sempre uma autonomia que nenhum estilo literário, desde a Renascença, possuíra. Daí a impressão de o cubismo ou o modernismo constituírem novidades absolutas, contrárias a todos os cânones que, desde a Renascença, dominaram a pintura e a literatura. A evolução do estilo modernista obedeceu a leis autônomas, independentes da realidade social. A própria função do modernismo na história literária consiste no seu afastamento da realidade: da realidade de 1910 e 1914, a que não conseguiu sobreviver.

Por isso, o modernismo nasceu fora da vida literária reconhecida pelo público e pelos poderes estabelecidos; muito mais "fora" do que qualquer movimento literário novo de épocas passadas, ao ponto de o público, inclusive a crítica conservadora, durante muitos anos, não lhe perceberem a existência. Nem sequer seria exato afirmar que o modernismo nasceu como literatura de uma boêmia. Nasceu dentro de uma boêmia que, ela mesma, não era modernista.

A mais antiga dessas boêmias pré-modernistas foi a boêmia alemã em Munique, cidade dos pintores – a relação com a pintura será característica do modernismo literário. O órgão do grupo era a revista político-satírica *Simplicissimus*, fundada em 1896, especializada em ataques mordazes contra o Kaiser, a burocracia prussiana, o clericalismo bávaro, o epigonismo literário. *Simplicissimus* devia sua popularidade e influência às *charges* espirituosas de Thomas Theodor Heine, pintor notável cujo talento em deformação, vindo antes do tempo, só encontrou aberto o campo da sátira. Colaboraram as melhores forças da nova geração – Thomas Mann, Heinrich Mann, Wedekind, muitos poetas simbolistas da brigada ligeira – sempre com o intuito de irritar os instintos moralistas e patrióticos da burguesia. *Simplicissimus* sofreu inúmeros processos por ter publicado textos e desenhos obscenos, e certos redatores passaram metade da vida na prisão: ofenderam os bons costumes, a pátria e Sua Majestade, o Imperador.

Entre os redatores do *Simplicissimus* o mais denunciado pela política e o mais condenado pelos tribunais foi Frank Wedekind[2986]: defendendo, num poema, um zoólogo, acusado do crime de lesa-majestade, advertiu a mocidade contra o estudo da zoologia, porque não seria possível pronunciar o nome de qualquer animal sem ofender o imperador. O próprio Wedekind não se cansou de zombar de todas as leis divinas e humanas. Na comédia *Der Marquis von Keith* (*O Marquês de Keith*), aliás o panorama mais vivo da boêmia de Munique, o "herói" é um "brasseur d'affaires", meio palhaço, meio criminoso, que, no fim, em face duma catástrofe financeira, não se quer suicidar: "A vida é uma montanha russa..." Na tragédia *Fruehlings Erwachen* (*Despertar da Primavera*) defendeu as relações sexuais entre colegiais de quinze anos, acusando pelo desfecho trágico a imbecilidade dos professores e a incompreensão dos pais. A Alemanha inteira assustou-se das tragédias *Erdgeist* (*Espírito da Terra*) e *Die Buechse der Pandora* (*A Caixa de Pandora*), história de uma prostituta nata que, em ambiente de jogadores, escroques, rufiões e perversos, arruína famílias inteiras para acabar nas mãos do tarado Jack the Ripper; e essa Lulu, última encarnação da "femme fatale" do romantismo, Wedekind apresentou-a como ideal feminino; o culto do dramaturgo ao "espírito da carne" é mesmo herança romântica. No "tratado" *Mine-Haha* recomendou a educação das moças para o amor, falando – em 1900 – em banhos e ginástica sem roupa; e em *Totentanz* (*Dança Macabra*), o marquês de Casti-Piani explica à secretária de uma associação contra o vício os méritos da sua profissão: "Ninguém propicia à humanidade tanta alegria e prazer como eu!"; Casti-Piani dedica-se ao tráfico de brancas. Todo mundo se riu do caso desse dramaturgo sem jeito e *blagueur* satanista, andando de cidade para cidade, cantando nas casas de diversões suas poesias obscenas: um palhaço disfarçado de Satã.

A carreira estranha de Wedekind parecia justificar essa apreciação desdenhosa. Filho de uma família respeitável de oficiais, altos funcionários e magistrados, entrou na vida como chefe de publicidade de uma fábrica de conservas, viajou pela Europa como secretário de um circo; gostando de inventar aventuras, alegou ter sido acrobata, professor de canto, Sherlock Holmes, Caruso e Casti-Piani. De um homem assim não se podia esperar, no teatro, outra coisa do que a dramatização das "sujeiras" e "porcarias" de Zola, que justamente então começara a assustar os leitores alemães. Com

efeito, os assuntos de Wedekind, sobretudo considerando-se o grande papel da sexualidade nos seus dramas, são os assuntos do naturalismo; e, como naturalista, foi Wedekind, durante a sua vida, sempre considerado. Só muito depois os expressionistas eram capazes de descobrir a diferença. O estilo de Wedekind nos seus dramas parece muito naturalista: é menos a linguagem da vida quotidiana do que a dos jornais, de sublimidade falsificada e vulgaridade involuntária. Não é, como acreditava a crítica conservadora, um péssimo estilo, mas um dos recursos de Wedekind para "desrealizar a realidade", para criar a atmosfera artificial de um gabinete de figuras de cera, habitado por personagens fantásticos, bonecos sem alma. Nesse estilo, Wedekind é capaz de exprimir profundas e sinceras emoções poéticas, como nas cenas de amor dos colegiais em *Fruehlings Erwachen* (*Despertar da Primavera*). Em Wedekind existe um romântico que esconde com pudor os seus sentimentos. Não pretende ofender o pudor dos outros: defende o seu aparente imoralismo com o zelo de um puritano; está imbuído da sua grande missão de libertar a mulher, última portadora dos instintos, ainda não quebrados, da santa Natureza. Seu humorismo burlesco também lhe serve de arma para purificar a atmosfera deste mundo, que é um inferno porque é governado pelos erros, pela estupidez e pelos instintos cegos, não esclarecidos. Só o moralista de tão firmes convicções era capaz de conceber e realizar o que o naturalismo, agnóstico em matéria de moral, nunca conseguira: verdadeiras tragédias, desfecho fatal, como *Erdgeist* (*Espírito da Terra*) e *Die Buechse der Pandora* (*A Caixa de Pandora*). Os contemporâneos não perceberam isso porque a técnica dramatúrgica, chamada "inabilíssima', de Wedekind, os perturbava. Este, porém, não pretendia imitar a "vida" nem qualquer modelo literário. Em *Fruehlings Erwachen* (*Despertar da Primavera*), adotara a técnica de cenas rápidas, do "Sturm und Drang". Sua dramaturgia é a de Kleist, a de George Büchner, que só então foi redescoberto. Escreveu, de propósito, sem qualquer verossimilhança ou coerência. Não era inábil, mas antinaturalista. Só depois de 1918, já na época do expressionismo, compreende-se esse antinaturalismo, que também lembra muito ao Strindberg da segunda fase e ao próprio expressionismo. Então, houve uma "moda de Wedekind", que foi durante certo tempo o dramaturgo mais representado na Alemanha; também foi estudado na Escandinávia, na Rússia e nos países anglo-saxônicos; O'Neill

o conhecia bem. Os motivos dessa moda não eram, entretanto, puramente literários. O moralismo de Wedekind encontrara-se com o imoralismo do pós-guerra imediato; e quando as suas audácias se tornaram lugares-comuns, quando todas as moças já foram educadas assim como *Mine-Haha* aconselhara, o poeta caiu em olvido injusto. Mas foi ele a primeira grande admiração de Brecht.

Wedekind foi um solitário no seu tempo, mesmo dentro da boêmia. Mas foi imitado por muitos, compreendido por alguns, e uma vez até ultrapassado. Do grande sucesso de *Fruehlings Erwachen* dá testemunho o *Professor Unrat*, de Heinrich Mann[2987]: mais um daqueles professores imbecis e sádicos que maltratam a juventude nos colégios. E surgiu um representante quase genial dessa mocidade, Gustav Sack[2988], que os editores sabotaram de tal modo que, ao morrer na guerra mundial, o mundo ainda não tomara conhecimento do seu sexualismo exuberante e romântico – os seus romances contêm, em prosa, toda a poesia da qual um Wedekind mais ingênuo, mais bárbaro, teria sido capaz. Enfim, a fase Wedekind foi ultrapassada por Sternheim[2989]. Nas suas comédias mordazes, antes farsas altamente sofisticadas, o sexo não desempenha o primeiro papel; mesmo em *Die Hose* (*A Calcinha*), que fez escândalo porque pela primeira vez essa peça do vestuário íntimo feminino deu título a uma obra dramática, o enredo só gira em torno da reputação social do burguês que é o dono da dona da calcinha. Sternheim, declarando-se admirador de Heine e Wilde, foi, ele mesmo, um burguês alemão, rico, afrancesado, em revolta permanente contra os burgueses alemães, prepotentes, incultos e provincianos. Parece um radical racionalista à maneira de Heinrich Mann. Mas a sua técnica dramatúrgica é antinaturalista como a de Wedekind, deformando de propósito a realidade; e nos contos satíricos fantásticos de *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* (*Crônica do Começo do Século XX*) chega à deformação estilística: modificação arbitrária da sintaxe e da ordem normal das palavras, eliminação sistemática do artigo definido. Revelou-se, depois, que Sternheim costumava redigir em alemão normal, elaborando depois a versão "moderna"; e falava-se de mistificação. Não há motivo para denunciar assim um escritor que já em 1915 descobriu o valor de Franz Kafka. A deformação da realidade foi necessidade íntima em Sternheim, um dos pouquíssimos alemães modernos dos quais a vanguarda francesa

tomou conhecimento. O romantismo algo sentimental que em Sternheim, assim como em Wedekind, se escondeu atrás de cinismos mordazes, apareceu como lirismo de boêmia em Schickele[2990], alsaciano, escritor de língua alemã e coração francês, enamorado dos *boulevards* de Paris e das margens do Reno, denunciando a espionagem e os negócios duvidosos na Suíça durante a guerra, celebrando a sua Alsácia natal como terra da síntese europeia: um idealista infeliz e desiludido, e, no entanto, ébrio, como os modernistas autênticos, da beleza da vida; expulso da Alemanha pelos nazistas, morreu na França, em janeiro de 1940, antes de experimentar a derrocada das suas ilusões.

A maior figura da "boêmia" pré-modernista alemã foi Hermann Hesse[2991], embora os admiradores da sua poesia lírica não quisessem concordar com essa classificação. Hesse é, ou melhor, foi o último poeta romântico da Alemanha. Os seus temas poéticos – a infância esquecida, amores irrealizáveis, a noite, a solidão – e a sua métrica, tradicionalista no sentido da tradição popularizante da poesia lírica alemã, revelam em Hesse um último descendente dos Eichendorff e Mörike, com forte dose de sentimentalismo irônico à maneira de Heine. Não há motivo para desprezar essa poesia, comovida e comovente; mas é poesia de um adolescente provinciano, poesia anacrônica. Foi essa poesia anacrônica, misturada com o humorismo rústico e saudável da gente suíça, que tanto agradou ao público de 1904 no romance *Peter Camenzind*, expressão, além disso, da saudade insaciável dos alemães pela Itália, o Sul, a distância. O sucesso enorme desse livro restabeleceu materialmente a situação de Hesse, que não fora das mais seguras: filho de família ortodoxa e pietista, destinado a tornar-se missionário protestante na Índia, revoltou-se no colégio contra o pietismo, contra a disciplina das línguas clássicas, contra o utilitarismo da educação alemã. Tomou parte numa revolta de colegiais – uma daquelas revoltas das quais nascerá a associação pré-nazista "Wandervogel" – evadiu-se para a Suíça, viveu na solidão de adolescente desgraçado a sua própria poesia, restabeleceu-se como o seu Peter Camenzind na natureza. O livro tornou-o rico, o casamento com a filha de uma família da burguesia nobre da Suíça completou-lhe a educação para burguês, vivendo agora numa vila suntuosa às margens do lago de Constança. Evadiu-se, porém, outra vez, levando nos arredores do lago uma vida de pescador primitivo. Veio, nas vésperas de

1914, o divórcio inevitável; depois, o colapso de nervos quase até a loucura, a cura psicanalítica, vida nova nos círculos de poetas e pintores vanguardistas da Suíça, contatos com Apollinaire e Picasso, atividades subversivas, em plena guerra, contra o militarismo alemão, simpatia ativa para com o movimento recém-fundado de Dada. Em 1919 aparece um Hesse diferente no romance *Demian*, tão diferente que para evitar confusões preferiu publicá-lo sob o pseudônimo de "Sinclair". O Hesse de *Demian* é, no fundo, o mesmo adolescente de 1900; apenas, a religiosidade recalcada é agora fervor místico que se refere a Dostoievski. O romantismo converteu-se em anarquismo político de acentos humanitários, a revolta do adolescente perpétuo em profecia apocalíptica de *tabula rasa*: para que assuma o poder político e espiritual a nova juventude do mundo. A mocidade expressionista recebeu *Demian* com a mais profunda gratidão, como mensagem de saúde espiritual depois da doença da guerra. Mas o mensageiro continuou doente. Procurou remédios na sabedoria da Índia e da China e, novamente, na psicanálise. E, de repente, veio a explosão inesperada dos instintos no *Steppenwolf* (*O Lobo das Estepes*), romance da crise neurótica de um homem de cinquenta anos, que coincide com a crise neurótica do mundo entre as duas guerras. Hesse sempre deu exemplos: em *Peter Camenzind*, em *Demian*, no *Lobo das Estepes*; e, enfim, depois da castástrofe da Segunda Guerra, na maior das suas obras, *Das Glasperlenspiel* (*O Jogo das Pérolas de Vidro*). É o romance utópico da salvação do Espírito numa "província pedagógica" (o tempo é de Goethe), numa ilha no meio do mar da destruição e barbárie; um *pendant* positivo do *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, inspirado, como este, pela religião da música. Pois Hesse não tem outra religião. É anticristão decidido; mas não tem nada de nietzschiano; é um humanitário, um coração generoso; e encontrou, depois de 1960, uma surpreendente repercussão internacional.

A Obra de Hesse tem algo de romântico e algo de ex ou supratemporal, apesar de tão intimamente ligada aos movimentos políticos e espirituais da época. Quem duvidar, porém, da situação do pós-romântico Hesse dentro da evolução do modernismo, faça o experimento de combinar de novo os elementos da sua vida – fuga da casa paterna, religiosidade recalcada, lirismo e anarquismo dostoievskiano, crises sexuais de um eterno adolescente, crises irresolúveis do individualismo – transportando esses elementos da

atmosfera provinciana para a da grande capital e de um mundo mais requintado, substituindo o romantismo pelo simbolismo, e encontrará um leitor apaixonado de Hesse, anotando no 22 de junho de 1939 no seu *Journal*: "... j'avais lu, et avec grand appétit, *Demian* de Hesse...". Esse leitor é André Gide[2992]. As analogias são muitas; e para o esclarecimento da posição histórica de Gide, em 1900 e em 1920, talvez sirvam melhor do que as análises mais sutis da sua personalidade e da sua obra, aspectos de um indivíduo que, por definição, escapa a todas as definições. A primeira mais elucidativa dessas analogias é a fuga da casa paterna. A vida íntima de Gide é fuga perpétua de "enfant prodigue"; perpétua, porque a libertação nunca foi definitiva. O motivo reside menos no poder invencível dos cânones morais da família francesa, que Gide odeia tanto, do que na fraqueza sentimental do individualismo gidiano: foge para voltar; e volta sempre para fugir de novo. É o individualismo impermeável, mas precário, do adolescente; e Gide continuou em certo sentido durante a vida toda adolescente, porque a anomalia sexual o excluiu da comunidade dos adultos. Como eterno adolescente, Gide continua sempre diante das portas da vida. Guarda a aparente liberdade de escolher seu futuro: eis a base da famosa "disponibilité" gidiana, que não é o oportunismo estético, mas indecisão moral. Daí a oscilação permanente entre obras de imoralismo e obras de puritanismo, entre os polos *L'Immoraliste* e *La porte étroite*. Daí a oscilação permanente entre acessos de calvinismo, herdado dos antepassados, e a tentação de inverter esse calvinismo; de abandonar a fé em Deus para acreditar, tanto mais firmemente, no Diabo. Por isso, a famosa sinceridade de Gide, seu único critério moral e estético, parece, com frequência, intimamente insincera. O grande revolucionário foi tradicionalista. O defensor dos instintos, inclusive dos instintos perversos, foi puritano. Até sua morte foi, conforme a definição de Robert Mallet, "une mort ambigue". Ambiguidade é a palavra-chave de Gide; mas também é a palavra-chave da Arte, que, por definição, nunca se enquadra em sistema lógico. As aparentes limitações de Gide são indícios de sua verdadeira grandeza: revoltou-se contra a ética tradicional porque era só e unicamente artista, não admitindo outros critérios senão os estéticos. A leitura do *Journal* de Gide mostra um homem que durante sessenta anos viveu só para a literatura e para a arte. É um esteta.

Mas Hesse não ficou, para falar como Kierkegaard, na "fase estética"; evoluiu para a "fase moral" e a "fase religiosa". Não é um adolescente perpétuo. Sua fuga da casa paterna foi ato decisivo que não precisava repetir. Amadureceu. Sua moral não é estética. Ao contrário: sua estética é inspirada por preocupações morais. Muito menos o preocupa a expressão formal. Daí o aspecto anacrônico e provinciano da sua poesia. Gide, porém, encontra-se desde cedo no centro do vanguardismo literário do mundo. Como adolescente de 1890, será fatalmente simbolista; e, num sentido mais amplo da palavra, sempre continuará simbolista: como esteticista à maneira de Wilde, de 1900; como individualista à maneira de Nietzsche, de 1910; como anarquista místico à maneira de Dostoievski, de 1920. O poeta simbolista André Walter, ao qual Gide atribuiu as suas primeiras poesias, terá vida tão tenaz como o poeta romântico Hermann Lauscher, ao qual Hesse atribuiu o seu primeiro livro de versos. Seria, no entanto, artifício exagerar a analogia. Dois individualistas nunca se parecem tanto. O alemão provinciano Hesse é mais sentimental, mais triste. O adolescente Gide encontra o mundo aberto. Antecipa, por mais do que um decênio, a ebriedade de quem "a bu tout l'univers": na prosa whitmaniana da *Nourritures terrestres*. A consciência artística de Gide condenará, mais tarde, esse lirismo. A sua obra principal de entre 1900 e 1910, *La porte étroite*, é protótipo do neoclassicismo de um romântico disciplinado. Obra típica da época do Equilíbrio europeu. Na verdade, Gide fugiu do lirismo para não perder, pela exaltação da Vida, a disponibilidade, a liberdade de escolha do individualista. O classicismo, com todos os seus rigores, ofereceu-lhe paradoxalmente liberdade maior. Esse classicismo de Gide só é forma: é forma atrás da qual é possível esconder as fugas e voltas e novas fugas e todos os *Prétextes* da vida do espírito em disponibilidade. Por essa forma impecável pagou-se um preço alto. Sempre quando uma geração acreditava encontrar o seu próprio retrato numa obra de Gide, tratava-se de um equívoco. No fundo, as obras de Gide só têm significação e importância para ele mesmo; por fora, são brilhantíssimos exercícios de estilo. E há quem acredite que na obra de ficção do escritor não se encontra nenhuma peça de significação bastante geral e permanente para sobreviver – quer dizer, sobreviver como obra de arte; a importância de Gide como crítico, psicólogo e moralista é, porém, indiscutível. Sua obra-prima permanente seria o *Journal*.

Outra coisa, porém, é a significação histórica; e neste sentido, como em outros, é extraordinária a importância das *Caves du Vatican*. Desenvolvendo a doutrina da "disponibilité" até chegar à teoria da "gratuité", Gide encontra-se com o mundo irreal do modernismo. As *Caves du Vatican* são uma farsa da época de Apollinaire e Max Jacob. Depois, só faltava a "transformação absurda do mundo pelo ato gratuito da guerra" para libertar a Gide do seu isolamento; até então fora escritor para poucas centenas de leitores. Em 1920, Gide é o chefe da mocidade francesa; é o que o autor de *Demian* é, nesse mesmo momento, para a mocidade alemã. Chegam a ver Whitman, Dostoievski e Joyce só através dos olhos de Gide. Essa sua nova situação deve-se, pelo menos em parte, a certos atrasos na estrutura social da França: só por volta de 1920, a dissolução da família francesa atingiu o grau necessário para dar ressonância às reivindicações daqueles adolescentes; então, todo mundo era adolescente como o "adolescente" Gide. Desse acordo efêmero nasceu a obra mais ambiciosa de Gide: *Les Faux-Monnayeurs*. Dessa feita, auto-análise e autocrítica do escritor coincidiram com análise e crítica da geração e da época. Apenas, para guardar a liberdade do individualista, a "disponibilité", era preciso manter-se a distância da realidade e dos seus compromissos. O método novelístico, indireto, de Henry James e Conrad ofereceu possibilidade para tanto; mas ao preço de transformar a realidade novelística dos *Faux-Monnayeurs* em mundo de sombras. Gide não saíra do individualismo. A "crise" desse individualismo, refletindo-se na adesão ao comunismo e, logo depois, na apostasia do comunismo, foi da maior importância para os discípulos-adeptos de Gide, abrindo-se diante deles o abismo entre a revolução dos instintos e a revolução social. Para o próprio Gide, apenas foi mais um incidente. Já resolvera, para si, o problema na *École des femmes*, complemento das *Caves du Vatican* e dos *Faux-Monnayeurs* e talvez a mais perfeita das suas obras de ficção. Na *École des femmes*, a "gratuité" e a necessidade social da convivência dos homens identificam-se pelo conceito da Graça: solução digna de um contemporâneo dos jansenistas e jesuítas; de um clássico das letras francesas.

A influência de Gide foi imensa; mas foi antes de ordem moral do que literária. O autor de *L'Immoraliste* desencadeou uma revolução moral no mundo inteiro. Mas não foi possível imitar o autor de *La porte étroite* e dos

Faux-Monnayeurs. A mistura caracteristicamente gidiana de imoralismo e classicismo talvez só se encontre em Radiguet[2993]: *Le diable au corps*, o romance "maquiavelicamente" cínico do adultério da mulher de um soldado, em guerra, com um adolescente; e *Le Bal du comte d'Orgel*, *pastiche* diabolicamente hábil do moralismo e do estilo do século XVII. Os que conheciam Radiguet pessoalmente querem garantir-nos que o rapaz foi um gênio. Sem subestimar a estupenda "craftsmanship" desses dois romances escritos por um adolescente, fica uma dúvida: só parecia gênio, talvez, porque, morrendo com 20 anos de idade, não teve tempo para provar que foi apenas um grande talento.

As mesmas relações superficiais, que ligam Hesse à boêmia pré-expressionista da Alemanha, existem entre Gide e o grupo dos poetas "fantaisistes" do Montmartre. Ao imoralismo corresponde o libertinismo; e ao classicismo, a imitação, de propósito, da Pléiade. A "gratuité', que em Gide é doutrina, nos "fantaisistes" é estilo de viver; por isso, Gide encontrar-se-á com o modernismo doutrinário de Apollinaire e dos seus amigos, o que não acontecerá com nenhum dos "fantaisistes"; mas é entre eles, no seu ambiente, que nascerá o modernismo.

A imitação de Villon e da Pléiade, que já foi mania dos poetas boêmios desde Banville e Fagus, torna-se virtuosismo fabuloso em Muselli[2994], o parnasiano da boêmia de 1910, notável experimentador em versos ligeiros. Parnasiano, embora mais comovido, também foi o esquisito Nau[2995], poeta do "Chat Noir", depois marinheiro, realizando as viagens nos sete mares, das quais os parnasianos apenas sonharam nas bibliotecas de ciências geográficas; mas tampouco encontrou a *Ile verte* que ele sabia descrever com cores tropicais –

"... Je n'ai rien oublié: Rien que le nom de L'Ile!"

Nau tinha algo do "douanier" Henri Rousseau, o tímido "primitivo", com o qual se parecia fisicamente. Mas dispunha de artifícios métricos que impressionaram os modernistas. E o seu exotismo não deixou de influenciar o boêmio Carco[2996]; neste, o primitivismo, que foi rural à maneira de Jammes

ou marítimo à maneira de Nau, é substituído pelo populismo dos *bas-fonds* de Paris, outra fonte de inspiração do modernismo; o culto de Dostoievski foi comum de Carco e Gide.

O maior, de longe, desses poetas menores foi Toulet[2997]. Como quase todos os "fantaisistes", imitou a poesia anacreôntica da Pléiade, e com virtuosismo assombroso; mas possuía a grande sinceridade de confessar as fontes da sua inspiração, quer dizer: ver Ronsard através de Moréas e dizê-lo. Confissão que o prejudicou muito: fora de um círculo de admiradores apaixonados, Toulet foi geralmente considerado como companheiro poético de Maurras, e as tentativas dos reacionários de lançar o poeta "clássico" contra os modernistas não serviam para invalidar a acusação. A releitura de uma centena das suas pequenas poesias, *Contre-Rimes*, basta, porém, para revelar que Toulet não é um classicista e sim, realmente, um clássico. Detestava o romantismo porque eloquente e verboso; mas tampouco gostava das composições pomposas do classicismo. Escreveu quase exclusivamente pequenos *lieds* de forma epigramática; e se o seu espírito autenticamente latino impede qualquer comparação com o *lied* germânico, convém tanto mais lembrar a *Anthologia graeca*. Toulet fez epigramas líricos porque lhe repugnava a efusão; e até aos companheiros noturnos de café boêmio que lhe aplaudiram a maledicência – e quantos modernistas havia entre eles! – ele chamava-os severamente à ordem:

"Si vous voulez que je vous aime
Ne riez pas trop haut."

Deste modo, os metros clássicos de Toulet desempenham a função dos períodos clássicos em Gide: a de esconder a emoção. Toulet, boêmio malicioso e cínico, escondeu uma angústia desesperada:

"Mourir non plus n'est ombre vaine.
La nuit, quand tu as peur.
N'écoute pas battre ton coeur:

C’est une étrange peine.”

O produto do virtuosismo métrico e do impulso dessa angústia foi uma qualidade de Toulet que os críticos de todos os lados, unanimemente, não sabem nunca elogiar bastante: um domínio quase fantástico da língua, o francês mais puro numa sintaxe complicadíssima, impecável e que, no entanto, parece invenção pessoal e audaciosa. Essa sintaxe poética habilitou o poeta a cantar, à vontade, todas as coisas, poéticas, apoéticas ou antipoéticas, construindo um pequeno universo de *boulevards* e cafés, mil amores fáceis, viagens que pareciam lembranças de gravuras em revistas ilustradas, prazeres de mesa tirados de anúncios de jornal, excursões indecentes com modelos nus às margens do Sena, e uma coleção imensa dos objetos mais banais da vida, e ao lado desse universo, tão parecido com as naturezas-mortas dos pintores modernistas, em condensação essencial como dos cubistas, Toulet sentiu que –

“... au sein de l’abîme immense
Naissent des feux nouveaux.”

A mistura irônica de coisas sublimes e coisas triviais talvez não seja o traço mais característico de Toulet; mas é o que dará a cor particular à poesia dos seus discípulos. Sem isso, Derème[2998] seria apenas um versificador elegante e espirituoso; e com efeito, quando deixou de cantar os

“Hôtels garnis, chambres meublés,
Escaliers tristes...” –

só ficou um elegíaco convencional. Não chegou a esse ponto – e talvez chegasse, antes, ao modernismo – o boêmio malogrado Pellerin[2999], irônico sentimental em quem alguns críticos amigos gostariam de ver um grande

poeta, lembrando a Laforgue; com efeito, *Le Romance du Retour*, o poema do soldado que, voltando da guerra, encontra uma Paris diferente e caótica, não é indigna do grande precursor do modernismo, com o qual Pellerin também se parece pela "impureza" da sua poesia, negação da "poésie pure". Marcel Raymond que dedicou estudo simpático[3000] aos "fantaisistes", não convence, descobrindo espírito laforguiano nas trivialidades intencionais de Derème; mas convence quando aponta em Pellerin "une poésie... qui a pris à tâche d'évoquer le désordre des choses et le désordre moral"; e isso já se aproxima do modernismo. Contudo, "la manière des fantaisistes reste traditionelle en ses étrangetés et ses audaces".

Mas o terreno estava preparado: a boêmia como ambiente em que o modernismo nasceu. Não foi por acaso: só a boêmia, como espécie de organização da vida literária fora da organização da sociedade, podia oferecer o clima para o empreendimento audacioso de alguns pintores e poetas de destruir o mundo existente e criar outro. Com efeito, o modernismo nasceu quase simultaneamente em quatro lugares diferentes – em Paris, Florença, Nova Iorque e Berlim – e sempre num ambiente de boêmia. Por consequência, o historiador da literatura contemporânea encontra-se em situação embaraçosa; uma situação como a de Guicciardini que na *Storia d'Italia* tem que contar a história de muitos pequenos Estados ao mesmo tempo – e, diz Ranke, "... assim como Ariosto no *Orlando Furioso*, o historiador está obrigado a interromper em determinado ponto a narração para retomar mais tarde o fio, conforme as imposições da cronologia, mas não com a mesma liberdade como o poeta". Em todo caso, a prioridade cabe a Paris.

O modernismo nasceu em Paris. Ninguém o confundirá com o chamado "modernismo" hispano-americano (e depois espanhol), que foi a forma ibérica do simbolismo e grande obstáculo à entrada do "verdadeiro" modernismo na Espanha e nas Américas; nem com o modernismo brasileiro de 1922, que, sendo uma das alas nacionais do "grande" modernismo, contudo tem mais outras raízes, francesas e italianas. Mas será lícito lembrar o modernismo católico de Loisy, Tyrrel e Buonaiuti que pelos mesmos anos, entre 1905 e 1910, produziu um terremoto na Igreja; tinha também Paris como capital; lançou-se contra a mais antiga tradição organizada do nosso mundo, assim como o modernismo literário pretendia acabar com todas as tradições; e defendeu, enfim, teorias antiintelectuais sobre a fé que iam ao

encontro do antiintelectualismo dos pintores e poetas modernistas. Até o mestre dos teólogos de Saint-Sulpice e dos boêmios de Montmartre era o mesmo: Bergson.

Entre 1900 e 1910, a influência de Bergson[3001] era tão grande como a de nenhum outro filósofo francês, anteriormente; era uma influência total, abrangendo todos os setores do pensamento e da vida. Além de um grupo de filósofos espiritualistas, prontos para combater o materialismo, sentaram-se aos seus pés os físicos e matemáticos, assustados pelo ceticismo crescente quanto às leis matemáticas da natureza newtoniana; os biólogos, procurando libertar-se do determinismo darwiniano; os psicólogos, procurando uma base biológica da sua ciência; os tradicionalistas, desejosos de restabelecer a primazia do "espírito" na sociedade; os sindicalistas, desejosos de insuflar um "élan vital" ao movimento marxista; os teólogos católicos, em busca de uma nova apologia; e os modernistas heréticos, colhendo elementos para destruir a apologia antiga. As damas mais elegantes de Paris encheram as aulas do professor eloquente do Collège de France, sentando-se ao lado de Sorel e Péguy. Os pintores e poetas de Montmartre não frequentavam essas reuniões filosófico-mundanas. Bergson nem precisava influenciá-los diretamente. Mais do que um grande pensador e grande poeta em prosa, foi Bergson a encarnação de um *trend* poderoso da época: advertindo contra a insuficiência da lógica, que só é capaz de interpretar o lado mecânico do Universo, e contra a fé ilimitada nos sentidos, que nos iludem quanto à superfície das coisas; e inspirando nova confiança nas forças criadoras da alma humana, capaz de construir um Universo autônomo. Bergson agradava igualmente aos conservadores e aos revolucionários, porque encarnava o otimismo eufórico da época do Equilíbrio e, ao mesmo tempo, as esperanças de uma Renascença futura desse mundo imperfeito.

O bergsonismo aplicava-se muito bem à pintura. Desde Jacques-Louis David, através de Ingres, Géricault, Delacroix, Corot, a escola de Barbizon, Coubert, a história da pintura francesa do século XIX constituiu um processo permanente contra os valores plásticos em favor dos elementos atmosféricos: o impressionismo, menos aliás o de Manet e Degas do que o de Monet e Renoir, significava a vitória do senso óptico sobre o senso tático. A natureza foi representada assim como impressionava os olhos; e esse empirismo pictórico correspondia ao racionalismo desconfiado, agnóstico, da

segunda metade do século XIX. Uma pintura bergsoniana teria que confiar mais na intuição do que nos sentidos para criar um mundo pictórico que, apesar de contradizer as "fables convenues" da lógica racionalista, representaria a verdadeira substância da realidade, a construção do Universo. Neste sentido, Cézanne já era um pintor bergsoniano *avant la lettre*. As tendências construtivistas acentuaram-se em pintores como Matisse, Vlaminck, Derain, cujos quadros no salão de outono de 1905 pareciam tão terríveis ao público e aos críticos que o apelido de "Fauves" convinha para caracterizá-los. Os "Fauves" não eram feras e sim parisienses requintados. Mas os primitivos autênticos, lá na África, estes ainda possuíam o segredo de fazer obras de arte sem intervenção de lógicas duvidosas e convenções de *atelier*. Já se admirava muito, em Paris, o poder emocional que os negros sabiam comunicar às suas esculturas de técnica primitiva. A arte mais primitiva e a arte mais moderna se encontraram quando um irmão do poeta Max Jacob trouxe da África Ocidental um quadro de um pintor negro em que os elementos da realidade eram arbitrariamente desarticulados e, depois, reunidos de maneira nova para simbolizar o "verdadeiro sentido" do objeto. Esse processo, muito frequente na arte dos primitivos, encontra-se na Europa civilizada em certas fases da arte medieval que deu maior ênfase ao sentido dos objetos do que à sua aparência. Desde a Renascença, o realismo triunfara tão completamente que nunca mais se viu tal coisa, senão em certas deformações nos quadros do Greco; mas este fora considerado louco. A redescoberta e reabilitação do Greco por Manuel Bartolomé de Cossío datam de 1908; tal descoberta foi explorada não pelos modernistas, mas por Barrès; a coincidência das datas permanece, no entanto, significativa.

Os pintores que pretenderam introduzir a técnica de decompor a realidade em estruturas geométricas e reconstruir com esses elementos um novo mundo pictórico – os "cubistas" Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris – reuniram-se numa espécie de habitação coletiva, o "Bateau-lavoir" na Rue Ravignan, no Montmartre. Relações de amizade entre poetas e pintores constituem uma velha tradição parisiense. Desde que Picasso e Apollinaire se encontraram pela primeira vez, em 1905, numa taverna da Rue d'Amsterdam, a aliança estava concluída. Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Pierre Reverdy integraram o estado-maior literário do cubismo. Mais tarde, chegaram representantes da vanguarda musical – enfim,

o “Bateau-lavoir” e a sua dependência culinária, o restaurante “Le Lapin Agile”, constituíram um mundo à parte, esquecido pela sociedade e, de sua parte, esquecendo-se dela –

> “Qui donc saura nous faire oublier telle ou telle partie
> du monde
> Où est le Christophe Colomb à qui on devra l’oubli
> d’un continent…”

– o Colombo do continente cubista era o autor destes versos: Apollinaire.

Ao espírito filosófico de Apollinaire o cubismo deve argumentos profundos, dos quais os pintores nem sonharam; e ao espírito mistificador de Apollinaire o cubismo deve confusões que enfim o destruíram. No princípio encontrava-se a pretensão de decompor a realidade – a realidade aparente – da lógica, dos sentidos, do mundo oficial, para chegar à verdadeira realidade: “per realia ad realiora”. Retomando um conselho casual de Cézanne, os cubistas descobriram essa realidade verdadeira nos cubos, cilindros, e outros corpos e figuras geométricas dos quais todo objeto se compõe. Pode-se estabelecer uma distinção entre os cubistas propriamente franceses e os numerosos espanhóis, Picasso em primeira linha, que iniciaram o movimento. O espírito geométrico dos franceses sentiu-se muito à vontade na decomposição da realidade em estruturas geométricas e a reconstrução conforme as leis da matemática, mais lógicas do que as contingências da realidade. Os espanhóis, porém, não são assim tão geométricos; têm o espírito místico, reconheceram nas leis matemáticas da composição reflexos da harmonia das esferas ou outras proporções ocultas do Universo, reencontradas pela introspecção intuitiva no microcosmo da alma. O cubismo começara realçando os valores plásticos – reagindo contra a dissolução desses valores pelo impressionismo – e acabou acentuando as proporções musicais, a poesia órfica atrás dos objetos. Por mais que tenha influído nisso o misticismo inato dos espanhóis, a responsabilidade principal cabe a Apollinaire. Do ponto de vista da poesia, trata-se de uma reaproximação com o simbolismo; e Apollinaire, como poeta, era ex-simbolista. Mas não foi nem o

simbolismo esteticista nem o simbolismo decadentista que presidiu aos pródromos do modernismo, inaugurando com otimismo dionisíaco uma nova era. O modernismo nada tem que ver com Verlaine e, naqueles anos, muito pouco com Mallarmé; e certas influências de Verhaeren chegaram-lhe só através do futurismo. Mas o modernismo descende diretamente de Rimbaud[3002], cuja poesia foi, por volta de 1910, reinterpretada e revalorizada. Até então, Rimbaud fora o *enfant terrible* do simbolismo, o autor genial e infelizmente malogrado de alguns sonetos geniais, sobretudo das "Voyelles", que pareciam o código das sinestesias poético-pictórico-musicais do simbolismo. Agora, aquele soneto foi interpretado à luz das *Correspondances*, de Baudelaire, como código das relações sintáticas entre os elementos do Universo, como doutrina órfica de harmonias secretas. A famosa "alquimia das palavras" perdeu o aspecto de um supremo artifício linguístico; foi considerada, agora, como processo cubista de decomposição e recomposição da língua. Rimbaud parecia novo Orfeu, chamando as feras (os "fauves") dos instintos subterrâneos e subconscientes contra a falsidade da literatura civilizada; embarcando-se no "Bateau ivre" para outro Colombo procurar o novo continente dos modernistas. O fato mais misterioso da vida de Rimbaud, o abandono súbito e definitivo da literatura, já não parecia o fim e sim o princípio da sua verdadeira atitude literária; a sua fuga para a África, continente tão caro aos admiradores modernistas da arte negra, considerava-se como sinal de revolta contra a literatura, contra todas as tradições, contra a civilização inteira: com palavras, muito citadas então, de Gide, nas *Nourritures terrestres*: "Table rase. J'ai tout balayé. C'en est fait. Je me dresse nu sur la terre vierge, derrière le ciel à repeupler." E a imagem desse primitivismo criador confundiu-se com a natureza virgem nos quadros do pintor primitivo Henri Rousseau, e o gesto destrutivo e imperioso de Rimbaud com a careta subversiva e cínica do Père Ubu, de Jarry.

O grande papel de Jarry na fase inicial do modernismo é uma curiosidade da história literária. Quanto mais se sabe a respeito desse mistificador, cuja obra-prima é uma farsa de mau gosto, tanto menos se compreende aquele papel, que é, no entanto, incontestável. Contudo, é uma obra de mais ou menos alto humorismo: a figura de Père Ubu, do pedagogo sujo, cínico e sádico, em que se encarnam todos os vícios da civilização moribunda e, ao mesmo tempo, os desejos e subversão e destruição de uma geração

impaciente – é um símbolo, farsista mas cheio de emoção. Encarna-se nesse símbolo um movimento inteiro daqueles dias: a revolta geral da juventude contra a família e os pais, a escola e os professores. Lembra-se *Fruehlings Erwachen* (*Despertar da Primavera*), de Wedekind, e a fuga de Hesse, o ódio de Gide contra as famílias e o de Heinrich Mann contra o Professor Unrat, os casos paralelos de Pérez de Ayala, em *A. M. D. G.*, e Joyce, no *Portrait of the Artist as a Young Man*. A revolta da mocidade contra a escola serve de símbolo para aludir à revolta das novas gerações contra a civilização tradicional. A figura do professor repelente e sádico personifica o Inimigo. O professor criminoso Peredonov, no *Pequeno Demônio*, de Sollogub, é o próprio demônio, empestando a atmosfera com a "peredonovchtchina", doença da época. A importância dessa figura cresce quando não se trata de um simples malandro mas dum personagem ambíguo, no qual os vícios da velha geração se encontram com os desejos destrutivos da nova. Esse sentimento ambíguo exprimiu-se por aqueles anos no escritor italiano Panzini[3003], pessimista amargo que se vinga do mundo com um humorismo jocoso, filólogo erudito, figura deslocada num país que se industrializava; no *Viaggio d'un povero letterato*, o escritor exprimiu a sua admiração chapliniana, antes o seu susto, atenuado pelo humorismo céptico, em face do mundo transformado. Panzini seria um sádico escolar terrível, vingando os seus complexos recalcados, contra alunos mais felizes do que ele, se não fosse um "Bonhomme" tipicamente italiano, muito bom sujeito, humorista jocoso e rindo-se das suas próprias desgraças. A bonomia não o impede, porém, de ser um satírico subversivo. Panzini encarna a oposição contra o d'annunzianismo eloquente, erótico e heroico, pseudo-erótico e pseudo-heroico. Ao erotismo enfático opõe a voluptuosidade mal recalcada e cínica de um misógino inveterado. Aos gestos de heroísmo imperialista opõe os ideais de uma mesa farta e barata e de uma vida pacífica – não gosta de "vivere pericolosamente". Tudo o que não está de acordo com esse materialismo, seria mero lugar-comum, "fiabe della virtù", sagradas por uma tradição mentirosa que se refere àqueles gregos e romanos, fanfarrões ridículos – mas aqueles gregos e romanos eram, na verdade, gente muito sabida, e quem os conhece como os conhece o filólogo Panzini, sabe rir do nosso mundo moderno que vai acabar em breve, com toda a sua tradição clássica e inútil. Dono de vasta erudição clássica, como

Apollinaire, inimigo da civilização e "fantaisiste" subsersivo, Panzini é um verdadeiro professor de modernismo. Se não fosse bonachão, seria um "Professor Unrat", como no romance de Heinrich Mann, um inimigo sádico da juventude, caindo com a maior facilidade nos vícios e perversões que a sua hipocrisia burguesa detestava: um "Ubu roi" italiano.

Assim foi o *Ubu Roi*, a farsa fantástica de Jarry[3004], versão pretensiosa de uma burla escolar, fazendo escândalo enorme quando representada em 1896; quando a peça se abriu com a palavra que nunca antes se ouvira num palco francês; "Merde!" Jarry, grecista erudito e boêmio desvairado, mistificador e louco, chegou a encarnar o personagem que ele criara. Transformou-se em Ubu. Viveu o símbolo. A sua obra apenas é uma curiosidade, embora curiosidade de primeira ordem, da história literária. A existência e o sucesso da peça pareciam significar a perversão de todas as ordens estabelecidas de seriedade de um mundo que só merecia ser mistificado. Jarry mistificou-o até o último momento, elaborando a ciência "patafísica" do Dr. Faustroll, que devia explorar os abismos do subconsciente; é mais uma antecipação, a do surrealismo. Mistificou até à última hora, convertendo-se ao catolicismo. Para entrar na história do modernismo, a obra de Jarry não é um pórtico elegante; mas não se entrava de outra maneira.

O espírito de mistificação, tão forte em Apollinaire, Max Jacob e outros modernistas, constituía mais uma muralha entre a vanguarda e a literatura oficialmente reconhecida, que por sua vez não tomou conhecimento da Rue Ravignan. É preciso acrescentar: se o movimento modernista acabasse em 1910, a história literária tampouco tomaria conhecimento dele; tão insignificante foi, até então, o resultado. Muita gente não sabia nem sequer da existência daquela vanguarda. A grande publicidade veio por meio de uma espécie de invasão estrangeira, a irrupção em Paris de outro movimento, não idêntico, embora paralelo: o futurismo[3005]. Este também estava ligado às artes plásticas; assistiram ao seu nascimento os pintores Umberto Boccioni e Gino Severini. Paris, a capital internacional da pintura, atraiu-os fatalmente; e a eles associou-se um escritor italiano malogrado, que acreditava obter repercussão maior escrevendo em francês: Marinetti. A 20 de fevereiro de 1909 publicou no *Figaro* o primeiro manifesto futurista, cujo tom arrogante e violento produziu efeito sensacional. Outros manifestos

seguiram; e Marinetti, enfim vitorioso no estrangeiro, iniciou em 1910 uma campanha de conferências para conquistar a Itália, campanha que o levaria para mais longe do que ele mesmo podia imaginar então, até a "conquista" da Europa e América inteiras, quer dizer, dos países de línguas neolatinas (mas não só destas) e das respectivas vanguardas também. O futurismo era, no entanto, um movimento especificamente italiano: partiu do nacionalismo – Papini aliou-se ao futurismo – que procurava uma "missão" atual da nação italiana; talvez não seja acaso que aquele manifesto tenha sido lançado em 1909, ano em que morreu o semi-hegeliano Oriani, o inventor da "missão" italiana no Mediterrâneo. A Itália não podia continuar a desempenhar o papel humilhante de porteiro de museu e garçom de hotel de turismo internacional. Por isso, Marinetti achou um automóvel Fiat mais belo do que a Nike de Samotrake, e propôs fazer saltar pelos ares vários monumentos de Florença e Veneza. Esse antipassadismo furioso julgava-se antirromântico; o "luar" também estava entre as coisas condenadas pelos futuristas. Mas na exaltação pseudomística das forças criadoras do homem moderno escondeu-se um romantismo inconfundível, de modo que antigos "crepuscolari" como Lucini e Govoni podiam muito bem aderir ao futurismo. Mudaram menos de estilo do que de mentalidade; tornaram-se ativistas e otimistas, aliados do anarco-sindicalismo revolucionário na Itália. Esse otimismo aproximava os futuristas muito da vanguarda parisiense, mas tinha fundamento diferente: em vez de se confiar ao "bateau ivre" dos instintos e da Natureza, os futuristas celebraram a técnica como força espiritual capaz de dominar os instintos. Essa combinação de romantismo e tecnicismo garantiu ao futurismo de Marinetti a repercussão internacional: correspondia à psicologia da nova classe média, desejosa de romantizar a sua situação pouco edificante de auxiliar-técnico do grande capitalismo; e esse romantismo invadirá a política, transformando os futuristas em fascistas. Pois a campanha dos comícios futuristas, que começou em 1910 no Teatro Lírico em Milão, continuando em Nápoles, Turim, Palermo e Ferrara, conquistando a mocidade toda, levou diretamente à campanha, em 1915, pró-intervenção da Itália na Primeira Guerra Mundial, contra a vontade do Parlamento italiano; e entre os chefes desse intervencionismo esteve o socialista-futurista Mussolini.

Marinetti[3006] prejudicava-se a si mesmo pelas atitudes de palhaço e, depois, pela arrogância fascista. Ele, que pretendeu transformar em homens modernos os "porteiros de museu, cantores e dançadores" italianos, era mesmo o tipo do palhaço italiano, divertindo os estrangeiros. O talento de Marinetti era mínimo; e suas poesias de "parole in libertà" são mais livres do que propriamente poesia. Em compensação, a sua prosa é poética, e um observador tão céptico como Francesco Flora notou com razão o lirismo intenso dos seus manifestos. Talvez Marinetti tivesse sido poeta insaciável em modestos "poèmes en prose", naqueles "frammenti" que constituíam desde os "scapigliati" e "crepuscolari" uma tradição da literatura italiana. Lucini[3007], o último "scapigliato" sobrevivente, aderiu com entusiasmo ao futurismo; e o "crepuscolare" Govoni[3008] deveu ao futurismo a renovação da sua poesia, o otimismo radiante, o culto da luz –

"... i cenci del mendico sono un manto d'oro,
maschere d'oro portano i malati,
quando tu splendi, o sole.
O sole, incoronazione del mondo!"

Os futuristas mais conspícuos, porém, não eram propriamente futuristas. Soffici[3009] deveu ao futurismo a sua posição de liderança; mas só isso. Sem o futurismo, o antigo redator de *Voce*, literato muito afrancesado, dizendo-se discípulo de Baudelaire e Nietzsche, teria continuado como agente da literatura internacional na Itália, talvez só mudando de modelos, fazendo a publicidade do modernismo francês em Florença. Na verdade, só imitou superficialmente alguns truques dos parisienses. O futurismo permitiu-lhe ser italiano, vestir de brilhante estilo toscano os pensamentos pouco originais do seu *Giornale di Bordo*; no romance picaresco, *Lemmonio Boreo*, antecipou literalmente atitudes fascistas. Quando rompeu com os futuristas, já tinha posição bastante forte para declarar-se classicista sem perder a "modernità". Empregou seu talento de propagandista para defender o classicismo autóctone e primitivo dos camponeses toscanos, iniciando o movimento "rústico" ("strapaese") contra a "falsa civilização das cidades". Sente-se a

perda das belas elegias que esse “fantaisiste” podia escrever e não escreveu. Elegíaco e “fantaisiste” também foi Folgore[3010]; continuou fiel ao futurismo, cantando os automóveis e as luzes da cidade; mas é o menos italiano de todos, um vanguardista parisiense em tradução romana.

Os aspectos internacionais do futurismo facilitaram-lhe a repercussão internacional; e esta era muito grande, e até durável. Ainda no começo dos anos de 1920 nascem novos movimentos futuristas: o ultraísmo na Espanha, vários grupos na América Latina. Imediatamente depois da guerra, é futurista o poeta flamengo Paul van Ostayen. Mas, sobretudo antes ou durante a guerra, surgiram muitos grupos futuristas, entre os quais se destaca o da revista *Orfeu* em Portugal. Mas todos eles também conhecem e imitam o modernismo parisiense, de modo que não é possível traçar fronteiras nítidas. Só um desses futuristas estrangeiros influenciou, por sua vez, o modernismo de Paris: o futurismo russo[3011]. Dão como iniciador ou até precursor o poeta Igor Severianin; grandíssimo poeta, conforme alguns; sem talento algum, conforme outros. Mas o autêntico futurismo russo é uma mistura de Marinetti com Apollinaire, o “cubismo-futurismo”, lançado em Moscou, em 1912, por um manifesto com o título “Golpeai na Cara o Gosto Público”. Os responsáveis pela violência eram antes os adeptos menores, Alexei Kriutchenik, David Burliuk. O chefe do cubismo-futurismo, Khlebnikov, era mais um experimentador da poesia do que um poeta. Mas é certo que Khlebnikov[3012] pretendia criar um novo vocabulário e uma nova sintaxe, com gestos excêntricos que a outros pareciam loucura. Sua influência se sentirá, muito mais tarde, na Europa; e, sobretudo, em Maiakovski. O papel que no modernismo francês desempenhava a pintura, cabia no futurismo russo à música. Em Stravinsky devia ter pensado o maior dos futuristas russos, Maiakovski[3013], quando a Revolução lhe deu a oportunidade de “soltar as palavras” e criar uma “poesia bárbara”. E foi o futurismo musical de Stravinsky que invadiu Paris, conferindo o impulso mais forte à vontade modernista de recriar um mundo bárbaro, primitivo, novo.

O “carro de triunfo” Stravinsky em Paris não podia ser mais elegante, mais mundano e mais artisticamente requintado do que foi. Entrou com os bailados russos que Serge Diaghilev organizara[3014]. Em 1909, no ano do manifesto de Marinetti, os russos apareceram em Paris. Impressionaram os

estetas requintados pelo exotismo colorido do seu folclore: vieram de Moscou, da época do simbolismo nacionalista, do tempo em que Remisov descobriu Lesskov. Mas os russos dispunham mais de um outro folclore, e diferente. Em 1912 representaram *Petruchka* de Stravinsky, e, em 1913, seu *Sacre du Printemps*. O palco francês tremeu sob essas exibições de uma barbaria estranha. Tinha-se a impressão como de uma ameaça terrível. E os modernistas reconheceram na música "futurista" de Stravinsky a realização dos seus próprios ideais de abolição de todas as tradições e da própria gramática, a volta ao estado primitivo, embarque no "bateau ivre" para um futuro, "cuja aurora ainda não amanhecera".

Por esses anos de triunfos internacionais dos futurismos italiano e russo, o modernismo francês saiu enfim da sua reclusão voluntária em Montmartre. Mais ou menos em 1912, Apollinaire e os seus amigos mudaram-se para o bairro mais intelectual e mais cosmopolita de Montparnasse, estabelecendo o quartel-general do modernismo no café "Les deux magots". As relações com os pintores tornaram-se menos íntimas; o modernismo perdeu o aspecto de um anexo literário do cubismo. A fundação, em 1912, da revista *Les Soirées de Paris*, com Apollinaire como secretário, foi a Declaração de Independência do modernismo, cuja história literária só então começou[3015].

Apollinaire[3016] é o maior poeta modernista, um dos maiores poetas de todos os tempos. Só passaram poucos decênios desde que a gripe espanhola levou o *trintagenário*, já gravemente ferido nas trincheiras; e já a sua personalidade estranha de filho de uma aventureira polonesa e de um aristocrata napolitano; ou, diziam outros, de um alto prelado da Cúria Romana, está envolvida nas névoas da lenda. Ainda vivem os que eram amigos desse poeta de mesa de café boêmio, escrevendo em cima da perna poesias farsistas "pour épater le bourgeois" e era um erudito de vastos conhecimentos dispersos, freguês assíduo da Bibliothèque Nationale, sobretudo do "Enfer", onde havia os livros raros pornográficos, de séculos passados. Realmente deve-se uma edição crítica de Aretino e uma tradução francesa de *Fanny Hill* ao católico apostólico romano Apollinaire, a quem Montmartre não significava apenas "montanha da boêmia" mas também "montanha da Basílica do Sagrado Coração":

"Le sang de votre Sacré-Coeur m'a inondé à Montmartre".

Apollinaire, patriota místico da França que não era a sua pátria, e pela qual foi mortalmente ferido no campo de batalha – tudo na vida de Apollinaire parece simbólico, até a bala alemã que lhe perfurou a cabeça, até a gripe que o levou poucos dias antes do armistício. Personalidade estranha e pitoresca, de mil facetas, múltipla como a sua poesia:

"Langues de feu où sont-elles mes pentecôtes
Pour mes pensées de tous pays de tous les temps."

Apollinaire veio do simbolismo; aos poetas simbolistas dedicou uma das suas primeiras publicações; e ficou ligado, até o fim, ao *Mercure de France*. E em certos grandes momentos, o simbolismo de Apollinaire é o de Rimbaud: a viagem de "Bateau ivre" levou à "Zone". Nos momentos íntimos, é antes o simbolismo musical de Verlaine que Apollinaire imitou diretamente no ciclo *A la Santé*, escrito na prisão. E atrás de Verlaine aparece Heine, em muitas poesias de recordações de viagem na Renânia; e atrás de Heine aparece Laforgue, a ironia dolorosa da vida quotidiana nas ruas de Paris. Apenas, Apollinaire não leu Schopenhauer. É um otimista radiante, guloso como um personagem de Rabelais, tendo engolido o passado "de tous pays de tous les temps", engolindo o futuro, "ivre d'avoir bu tout l'univers". No seu coração viveu a poesia alemã das margens do Reno e – com amor especial – tudo o que é italiano, e, quase com frenesi, "tout Paris". Apollinaire é o poeta de todos os aspectos da grande cidade, cujo cosmopolitismo lhe é simbolizado na boêmia. Mas esse "fantaisiste" dos cafés boêmios também é o "fantaisiste" dos bairros populares aos quais erigiu o monumento de "Zone", dolorosa fantasia laforguiana com traços inconfundíveis de sua poesia unanimista. Como expressão puramente lírica talvez seja maior "La chanson du mal-aimé", confissão de uma alma perdida no tumulto da grande cidade, "embora sabendo o que cantaram as sereias". Mas "Zone" é um dos grandes momentos na história da poesia moderna,

comparável ao "Cimetière marin", "Duineser Elegien", "Sailing to Byzantium", "Waste land" e os "Doze", de Blok. É o primeiro grande poema em que se declara guerra ao passado ("J'ai eu le courage de regarder en arrière les cadavres de mes jours"); é o primeiro em que se rompe, deliberadamente, com o "equilíbrio" ("Incertitude, ô mes délices"); é o primeiro poema em que os aspectos mais triviais e até mais feios da vida moderna são elevados à dignidade da poesia, como vistos pela primeira vez. "Zone" é o primeiro poema, desde os tempos dos românticos, em que o subjetivismo cede a uma concepção objetiva da realidade – por isso o poeta fala na segunda pessoa do singular, como se o mundo alheio o apostrofasse através de sua poesia.

Contudo, "Zone" não é, como já achou um crítico, "o poema da alienação". Pois, levando mesmo em conta uma forte dose de mistificação, não se pode duvidar do catolicismo desse estranho revolucionário poético. E assim como nos "Doze", de Blok, o Cristo aparece na frente dos soldados bolchevistas, assim aparece no subúrbio parisiense de Apollinaire uma visão inesperada. Depois de ter declarado guerra a tudo o que foi –

"A la fin tu es las de ce monde ancien..." –

o poeta continua:

"Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X."

É o modo de Apollinaire ver o mundo "sub specie aeternitatis". É o absoluto perante o qual o mundo das contingências se decompõe em pedaços. Tudo perde a forma, a própria língua se desfaz; e assim como a Kierkegaard só ficou o salto "paradoxal" para atingir a fé, assim pretende Apollinaire chegar à realidade superior da poesia através de paradoxos antissintáticos:

"Perdre
Mais perdre vraiment
Pour laiser place à la trouvaille."

Gramática, sintaxe, pontuação desaparecem para "laisser place à la trouvaille" das "paroles en liberté". O termo é de Marinetti; mas Apollinaire não é futurista; é, sim, cubista: pretende reconstruir o mundo dos elementos primitivos. E para tanto lhe serviram, enfim, os artifícios tipográficos dos *Calligrammes*. Mas foi só uma fase de "poesia cubista". A alquimia verbal de Apollinaire –

"O Paris
Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Paris Vancouver Hyères Maintenon New York et
les Antilles
La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière..." –

por mais pictórica que pareça, é antes um experimento musical, mallarmeano, do ex-simbolista. A destruição da sintaxe e a abolição dos sinais de pontuação pretendem eliminar toda possibilidade de poesia lógica, não musical. A verdadeira "poesia pura" será absurda, sem intervenção da lógica mecanista. Poesia de sonho, mas de sonho profético:

"Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner de la réalité."

Muitos críticos preferiram ao artifício dos *Calligrammes* o volume anterior, *Alcools*. Acham que Apollinaire seria só um grande poeta menor, um "Villon secondaire"; mas Villon, este é realmente o maior poeta francês.

Poesia "maior" ou "menor", a distinção é de gêneros e não de valores. Sobretudo quando Apollinaire falava a língua de Villon, aliás sem fazer *pastiche* à maneira dos "fantaisistes", então tinha o verdadeiro espírito profético, profetizando talvez não o futuro do mundo, mas o da sua própria poesia:

"Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure."

Do valor absoluto da poesia de Apollinaire é preciso distinguir a função histórica. O espírito de mistificação – que foi coisa muito séria em Apollinaire – não admitia outra realidade do que a da ilusão. Mas isso é romantismo; e Apollinaire é, principalmente, um grande romântico. Desde Nerval não se ouviram em língua francesa versos como –

"Les souvenirs sont cors de chasse
Dont meurt le bruit parmi le vent."

Apollinaire, o ex-simbolista, extraiu do simbolismo agonizante os elementos de um romantismo autêntico; e estes reaparecerão no surrealismo, do qual ele foi o precursor imediato.

"Voici le temps de la magie...
Profondeurs de la conscience
On vous explorera demain
Et qui sait quels êtres vivants
Seront tirés de ces abîmes
Avec des univers entiers."

O Apollinaire das antologias do futuro será o romântico. Mas o Apollinaire da história literária é o experimentador que opôs

> "A ceux qui furent la perfection de l'ordre
> Nous qui quêtons partout l'aventure."

No *Mercure de France*, órgão da poesia antiga, saiu no dia 1 de dezembro de 1918, poucos dias depois do armistício e depois da morte do poeta, o seu manifesto "L'Esprit nouveau et les poètes", manifesto da nova ordem poética numa nova desordem das coisas. As expressões desse manifesto têm força profética: predizem o surrealismo. Já não têm nada com a primeira fase do modernismo, que acabara entre 1914 e 1916.

Esta fase acabou assim como começara: com uma conversão, a de Max Jacob[3017]. Um observador superficial considerá-lo-ia como espécie de caricatura de Apollinaire: este fora mistificador e católico mediterrâneo; Jacob, palhaço e católico místico. Cabe, porém, a Jacob a prioridade: foi ele o primeiro escritor amigo de Picasso que se converteu ao cubismo. Dois anos depois, o judeu, após ter procurado, em vão, a verdade de todos os ocultismos, batizou-se católico, exigindo um fervor místico que fez, entre os seus amigos, prosélitos e escândalo. Jacob era uma personalidade extraordinária, esquisita e irresistível: a sua influência sobre os amigos foi grande. De longe, só se viam os saltos de mistificador engenhoso, imitando ou parodiando os "poèmes en prose" de Rimbaud. Deu a impressão de um palhaço esperto. Na verdade, Jacob é um *pendant* autêntico de Rimbaud; assim como Rimbaud fugiu da literatura para a vida, fugiu Jacob da vida para a literatura e, enfim, para o convento. Rimbaud era trágico; Jacob era humorista por desespero trágico. Seu grande talento poético ficara durante anos estéril, até ele mesmo se considerar fracassado. O cubismo ofereceu-lhe, enfim, a oportunidade de abolir os conceitos literários em vigor para fazer alto humorismo. Muitas vezes, dá a impressão dum excelente "fantaisiste"; mas não é isso. Não era capaz de imitar formas tradicionais, como as villonescas, senão para parodiá-las. Mas quando encontrara o ponto firme do catolicismo, então teve as mãos livres para acabar com o

resto, tornando-se dadaísta: um moderníssimo "jongleur de Notre-Dame". Jacob é, contra todas as aparências, o mais coerente dos modernistas, tão coerente que percorreu todos os caminhos até o fim: o mendigo às portas das igrejas teve, no campo de concentração, um fim trágico.

Jacob deixou impressão viva de uma personalidade singular. O terceiro dos iniciadores do modernismo poético, Reverdy[3018], é como se nunca tivesse vivido: "Le monde s'efface", é a sua palavra-chave, e ele mesmo fez tudo para "s'effacer". É um grande poeta, dir-se-ia, se a simplicidade singular de Reverdy não excluísse toda a ênfase. Ao público ficou, porém, quase inacessível; e as próprias vanguardas esqueceram-no. Muitos só conhecem o poema extraordinário "Son de cloche" porque Marcel Raymond o citou:

"Tout s'est éteint
Le vent passe en chantant
Et les arbres frissonnent
Les animaux sont morts
Les étoiles ont cessé de briller
La terre ne tourne plus
Une tête s'est inclinée
Les cheveux balayant la nuit
Le dernier clocher resté debout
Sonne minuit."

A poesia despida dessa paisagem de lua parece reflexo imediato dos tempos de guerra: "Son de cloche" é de 1917. Mas a poesia toda de Reverdy é assim:

"Dans l'obscurité complète
le temps mauvais
Les larmes tièdes."

O processo poético é o do modernismo: palavras soltas, sem coerência sintática; formas cubistas constituindo um mundo de imaginação intuitiva; já se falou em "lanterna mágica do cubismo" que ilumina o mundo espiritual atrás da realidade dos objetos mortos. A intuição de Reverdy não produziu a ebriedade dum Apollinaire nem o êxtase dum Jacob. Versos como –

"Je tremblais
Au fond de la chambre le mur était noir
Et il tremblait aussi
Comment avais-je pu franchir le seuil de cette porte
On pourrait crier
Personne d'entend
On pourrait pleurer
Personne ne comprend…" –

lembram antes a angústia dos dramas de Maeterlinck, o decadentismo belga. Mas os característicos formais são diferentes. Nenhuma música verbal; só o silêncio de um mundo plástico, de estátuas quebradas, de torsos, como num quadro de De Chirico. O objetivo dessa poesia é "la rématerialisation de l'univers", "une opération qui donne à la Matière sa figuration en y incorporant la sensibilité du poète". Um poeta que não é deste mundo. A passagem de Reverdy pela realidade dos outros era rápida, embora dolorosa: os anos de boêmia e pobreza no "Bateau-lavoir", onde ele compreendeu o cubismo sem ser compreendido por ninguém. Enfim, a afasia. A poesia acabou. Reverdy é o continuador autêntico de Rimbaud, que renunciou à poesia; mas fica "l'autre côte". Reverdy não deu importância alguma aos elogios que os surrealistas prestaram em 1924 ao seu volume *Épaves du ciel*. Passara pela negação absoluta, Dada, para chegar a uma mística silenciosa, um êxtase de silêncio, mais autêntico do que o silêncio místico dos decadentistas belgas. Em 1926, retirou-se para o convento beneditino de Solesmes. Para citar um verso seu: "Et la nuit garde son secret."

Os outros modernistas da primeira hora não são propriamente modernistas; antes são poetas que vieram de países poéticos diferentes, do populismo, do unanimismo, do futurismo, passando pelo fogo purificador do modernismo – nem sempre com êxito. Poeta puro foi Léon-Paul Fargue[3019]. Antigo simbolista – pertencente evidentemente à geração anterior – do qual as antologias reproduzem com obstinação a menos característica das suas poesias, "Aeternae Memoriae Patris", profundamente emotiva; mas Fargue não é um poeta emotivo, ou, antes, não quer sê-lo. Adotara as riquezas verbais do simbolismo sem muito sucesso; um crítico malicioso já disse que Fargue, parisiense típico, é econômico demais para gastar tantas palavras preciosas. Como eco do simbolismo decadentista aparecem ainda versos de tristeza indefinida:

"Le pays
A trois lignes... (Ce n'est rien?)
Il est triste..."

Mas a emoção já desapareceu nas reticências; e o que fica é um desenho cubista, poucas linhas a bico-de-pena, aludindo mais à realidade do que representando-a. Nesse estilo, Fargue permite-se só uma emoção, e da qual ninguém participa: a das coisas triviais, das *Banalités*. Não foi, decerto, ele quem descobriu essa região na qual trivialidade e mistério se entrelaçam. Mas um verso como

"L'ombre de mes mains qui glisse sur les choses"

distingue-se do intimismo simbolista pela forma deliberadamente simples – Fargue é homem do povo parisiense; é o populista entre os modernistas. À sua veia populista deve o sucesso de *D'après Paris*, o cântico da grande cidade e da humilde massa humana que a povoa. Mil "luzes da cidade" não bastam, porém, para calmar a melancolia recalcada. Fargue "aime à

descendre dans la ville à l'heure où le ciel ferme à l'horizon"; e *D'après Paris* culmina numa oração:

> "O vie, dans ce moment qui passe
> et que nous voudrions pour toujours ressaisir,
> Cesse de dérober le secret de nos jours..."

Embora não pertencendo aos quadros do modernismo ortodoxo, Fargue define-se pelo modernismo: poesia pura e no entanto romântica. Em Fargue percebem-se influências unanimistas. E do unanimismo da Abbaye de Créteil veio Jouve[3020]; o seu primeiro título, *Présences*, lembra a Reverdy e Fargue; sua forma poética será sempe elíptica, às vezes hermética e também enfática. As suas preocupações são diferentes. Adotou a nova técnica por desesperar, durante a guerra, dos ideais unanimistas. É, nos *Tragiques* – título que lembra de propósito a D'Aubigné – o orador duma Europa ensanguentada, mutilada e traída:

> "Il n'y a pas de victoire
> Il n'y a que sombre défaite."

É poeta humanitário, distinguindo-se, porém, de Romains pela veia mística que o levou a transfigurações poéticas de Ruysbroeck. O "monde plus juste" dos unanimistas confunde-se-lhe com o "monde plus vrai" dos místicos e de Blake, cuja obsessão apocalíptica informa as poesias políticas de Jouve. Influenciados por Blake também são os romances de Jouve, místico-eróticos. Germânico é seu profundo interesse pela música: Mozart, Alban Berg. Nenhum outro poeta francês parece-se tanto com o expressionismo alemão de 1920. Populismo de Fargue e unanimismo de Jouve parecem encontrar-se, reunidos, em Salmon[3021], modernista da primeira hora, do "Bateau-lavoir", amigo íntimo de Picasso, Apollinaire e Jacob. Jornalista "dinâmico", parisiense que irradiava simpatia, poeta e escritor de grande

facilidade, deu a impressão de surpreendente riqueza poética; o gosto das viagens e do exotismo aumentou-lhe o volume da produção e a excessividade. Salmon foi o primeiro modernista que saiu da vanguarda, reconhecido geralmente como poeta, quando os outros ainda eram considerados loucos ou mistificadores. A terceira edição da antologia de Van Bever e Léautaud abriu-lhe as portas, ao lado de Apollinaire, embora ainda excluindo Jacob, Reverdy, Fargue e Jouve. Salmon deve o sucesso mais aos assuntos do que à forma poética: é populista parisiense e unanimista internacional. Saldou a revolução russa e os sofrimentos benéficos do povo russo. Certos versos de *Prikaz* –

> "Seigneur, ayez pitié
> Des hommes de la terre russe..." –

tornaram-se famosos. Salmon não era realmente comunista, assim como não era realmente modernista. Rejeitou a poesia de propaganda; rejeitou Dada e o surrealismo. Mas era, com toda a sua facilidade e as suas oscilações, homem e poeta sério, que não pode ser comparado ao gênio de volubilidade de um Cocteau[3022], outro modernista da primeira fase – graças à precocidade – que tomou depois atitudes diferentes. As próprias traições entre os modernistas eram devidas, as mais das vezes, à intervenção do futurismo; e quem não chegou a tanto encontrou pelo menos na temática futurista o meio de sucesso mais fácil. Assim o modernista-futurista Cendrars[3023], poeta e narrador altamente dinâmico, contando em palavras muito soltas, em poesias anedóticas e exaltadas suas experiências na América e na Rússia, os milagres da técnica, sua vida aventurosa entre banqueiros anglo-saxônicos e gângsters de Chicago, heróis da floresta virgem e da Revolução Russa, não esquecendo a cozinha chinesa e as prostitutas pretas: poesia para entusiasmar a gente mais surda à poesia; acrescentam-se os efeitos da autopublicidade, que são porém, como se sabe, efêmeros. Cendrars viveu sua poesia; e esta sua poesia vivida é melhor que sua poesia escrita. Em vão, seus admiradores reivindicam para ele a prioridade cronológica de ter feito antes o que Apollinaire e os surrealistas teriam

feito só depois. Pois estes fizeram história. Cendrars foi futurista de um futuro que já passou.

A fusão entre modernismo e futurismo deu resultados melhores entre os italianos. A Itália literária de 1910 era, em grande parte, uma província da literatura francesa, ao ponto de vários vanguardistas italianos viverem no Montparnasse cosmopolita. Marinetti era, naquela época, escritor em língua francesa; e Soffici representava, por assim dizer, a França na redação da *Voce*, centro florentino da Itália já "reeuropeizada". Soffici fora o primeiro vanguardista à maneira francesa entre os italianos; mas a sua veia classicista já então lhe prejudicava a "libertà delle parole". O poeta representativo do modernismo da *Voce* foi Palazzeschi[3024]. Aderiu ao futurismo, deu a um volume seu o título *L'Incendiario*; e conseguiu fama florentina, parisiense e quase europeia com os versos onomatopaicos da *Fontana malata*:

"Crof, clop, cloch,
cloffete,
cloppete,
clocchete,
chchch…"

Carduccianos e d'annunzianos estavam assustados; se não fosse o fim –

"Il poeta si diverte
pazzamente,
smisuratamente!", –

seria lícito achar algo infantil esse divertimento; e o próprio Palazzeschi concordaria. Obedecendo a conselhos de Apollinaire, pretendeu fazer voltar a poesia às fontes eternas da sensibilidade poética, à infância, na qual, como se sabe, todos nós somos poetas. Teoria algo perigosa num país e época em que o classicista Pascoli cultivava a "poesia del fanciullo". Tanto mais era

preciso acentuar a ironia romântica, laforguiana: a "Fontana malata" agonizava porque

> "la tisi
> l'uccide...",

fato doloroso que lembra muito a outros laforguianos italianos, aos "crepuscolari". Com efeito, o irônico Palazzeschi escreveu versos bem à maneira dos decadentistas Corazzini e Gozzano, parodiando-os sutilmente. Palazzeschi sempre foi humorista. Bem o tinha apostrofado Soffici numa poesia daquele tempo:

> "Palazzeschi eravamo tre
> noi due e l'amica ironia."

Mas o veículo melhor da ironia é a prosa. Envelhecendo, Palazzeschi abandonou a poesia "incendiária" para escrever dois romances humorísticos e, ao mesmo tempo, panoramas fiéis da Itália que se foi: *Le sorelle Materassi* e *I fratelli Cuccoli*: suas verdadeiras obras-primas.

O modernismo italiano é, pois, uma mistura de futurismo e "crepuscolarismo" parodiado e nem sempre só parodiado – Lucini influiu muito – e deste último lado vieram as figuras mais interessantes, antes de tudo o grande poeta – este realmente um grande poeta – Umberto Saba[3025]. Apresentou-se num poema estranho, autobiografia em 15 sonetos de feição impecável e duma sinceridade que nunca antes se conhecera nesse metro nobre. Saba é filho de Trieste, aos confins orientais da civilização italiana, cidade de italianos e alemães, judeus e eslavos. O próprio Saba é semijudeu, participando da melancolia da sua raça desgraçada. Na cara de um animal, o poeta reconhece –

> "In una capra dal viso semita

sentiva querelarsi ogni altro male,
ogni altra vita."

Saba é um "crepuscolare" triestino-judeu. Por isso, acredita, os poetas e críticos da *Voce* não prestaram atenção a ele, quando se demorou, na mocidade, em Florença. Voltou a Trieste, tornando-se livreiro, vendedor de livros raros e antigos,

"... Antiquario
sono, um custode di nobili morti",

– retirando-se para os dois grandes amores da sua vida:

"Trieste è la città, la donna è Lina,
per cui scrissi il mio libro di più ordita
sincerità..."

e cidade, mulher e livro lhe inspiraram os capítulos "Trieste e una donna" e "La Serena Disperazione" do seu *Canzoniere*. É um livro de poesia regionalista, da cidade de Italo Svevo, um mundo que já acabou.

"C'è a Trieste una via dove mi specchio...",

assim começa a poesia "Ter vie": a rua dos operários cheia de vida exótica; a rua do hospital e da dor universal; e a rua do cemitério judaico, a rua própria do poeta Umberto Saba; ele se sente bem no "Caffè Tergeste", o bar barato dos comerciantes italianos e marujos d'além-mar; ele sente com o operário eslavo, trabalhando o campo que pertence a outro, e o espetáculo de um velho suado, preparando colheitas futuras, inspira-lhe o grito antigo:

"Felice il non nato!"; e em face do mar esplêndido que circunda a sua cidade sente dolorosamente o próprio "Confine":

"... la mia pena secreta, il mio dolore
d'uomo giunto a un confine..."

Saba é, dentro da forma clássica, poeta de expressão ambígua: o próprio "Confine" tem mais que um sentido, significando a forma que o poeta adotou, o soneto rigoroso e a língua italiana puríssima e tradicionalíssima, e significando ao mesmo tempo a prisão do poeta no seu "eu", mais profundo do que o abismo marítimo ao pé da montanha em cima da sua cidade, abismo que ele perscrutava com uma paciência e sutilidade, própria da cidade de Svevo e do país de Freud. Um crítico francês chamou a Saba "le seul poète européen digne d'être le contemporain de Proust e Joyce". Tradicionalista pela forma, é Saba modernista pela "ardita sincerità" – o primeiro grande poeta modernista da Itália.

A poesia "clássica" de Saba foi um dos primeiros sinais de resistência contra o futurismo. Outro sinal de resistência: a poesia simples e profundamente humana de Rebora[3026]. Mas foram figuras isoladas que não podiam contra a corrente. Saba retirou-se para Trieste, de onde voltou, com todas as honras devidas de um grande poeta, só depois da Segunda Guerra Mundial. Rebora retirou-se para o convento; só recentemente, sua atitude e sua poesia encontram compreensão. Uma resistência conseguiu, porém, organizar-se, em 1919, em torno da revista romana *La Ronda*. Contra o futurismo e contra o europeísmo afrancesado da *Voce* proclamou-se a necessidade de voltar ao classicismo nacional; sobretudo a Leopardi.

O primeiro grande poeta de *La Ronda* foi Cardarelli[3027], aproximando-se do ideal de um "clássico moderno". Mas superou-o logo seu amigo Ungaretti[3028]; e Cardarelli dedicou-se, depois, quase exclusivamente, à prosa: uma prosa altamente artística que fez escola. O mestre desse novo estilo é o crítico e cronista Cecchi[3029], o maior prosador da literatura italiana moderna, artista que sabe reunir, de maneira inédita, o realismo mais precioso da expressão e uma atmosfera fantástica, mágica, em torno da

palavra. Inspiração para tanto só é possível manter por pouco tempo. Cecchi só escreveu peças curtas, crônicas, impressões, fragmentos. Iniciou, na Itália, a era do "frammentismo". Todo mundo escreveu, durante vinte anos, "frammenti". Às vezes, de alto valor, como as impressões marítimas de Comisso[3030]. Foi a época morta do romance na Itália. O único romancista e contista desse tempo é Bontempelli[3031], "fantaisiste" de alta classe, de gênio inventivo inesgotável e de completa irresponsabilidade; suas afinidades com seu contemporâneo Kafka são só aparentes.

Enquanto isso, continuavam outros a exploração poética das regiões então recém-descobertas pela "psicologia de profundidade". Assim Camillo Sbarbaro[3032], autor de versos rápidos e incisivos, dum pessimismo niilista, desse pessimismo pelo qual os modernistas italianos se distinguem do futurismo exuberante. Influência decisiva exercerá o singularíssimo Dino Campana[3033], o "poeta órfico" de poemas em prosa à maneira de Rimbaud; dotado do realismo exato de um míope e de clarividência profética. Cantou

"... le strade
Strette oscure e misteriose...";

poeta da noite ("E la notte mi par bella...") e de auroras utópicas ("Un cielo nuovo, un cielo puro") e de enigmáticas convulsões íntimas. Sua influência será sensível em todos os poetas herméticos, inclusive em Montale. Campana passou os últimos quatorze anos de sua vida no manicômio Castel Pulci. Enlouquecera no estrangeiro, talvez na França, talvez na hora na qual se suicidou o poeta português Sá-Carneiro com o qual se parece bastante.

O chamado "futurismo" português não foi arbitrariamente lembrado; é, fora da Itália, o mais antigo dos movimentos modernistas inspirados pela vanguarda francesa; e está com ela em relações análogas com o modernismo italiano. Aquela situação cronológica dos portugueses explica-se, pelo menos em parte, pela ausência de um verdadeiro simbolismo em Portugal; pois Eugênio de Castro trouxe da França só uma técnica poética e a sensibilidade decadentista. Não foi mais "moderna" a poesia de pioneiro de Teixeira de Pascoaes[3034]; poeta verboso, de musicalidade vaga e ideologia

mais vaga, fundador do "saudosismo" nacionalista, está ele mais perto do pré-simbolismo português do que de qualquer poesia moderna. Mas as liberdades métricas e o sentimentalismo turbulento de Teixeira de Pascoaes contribuíram para fortalecer a resistência à literatura oficial dos Júlio Dantas, etc. A oposição começou cedo; nada mais natural do que a adoção de fórmulas futuristas, violentamente destrutivas, pela vanguarda, cujos ideais eram, no fundo, os do simbolismo autêntico. E dessa confusão surgiu o modernismo português[3035].

Dois simbolistas, Luís de Montalvor e o brasileiro Ronald de Carvalho, fundaram em 1915 a revista *Orpheu*, editada pelo futurista Antônio Ferro; entre os colaboradores estavam o futurista José de Almada-Negreiros, o "órfico" Ângelo de Lima que acabou, como Dino Campana, no manicômio, e dois poetas de formação esteticista mas de ambições que já antecipam o surrealismo: Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Estes dois editaram o segundo e último número de *Orpheu*; Sá-Carneiro foi-se para Paris, e Pessoa aliou-se a Almada-Negreiros para editar a revista *Portugal Futurista*; quer dizer, a influência de Marinetti vencera sobre os começos de um modernismo à maneira francesa, e isso contribuiu para isolar o infeliz Sá-Carneiro. Deve-se, no entanto, a este a obra poética, reduzida em tamanho, pela qual permanecerá a memória do futurismo português.

Sá-Carneiro[3036] é o mais estranho de todos os poetas portugueses; escrevendo em outra língua, mais difundida, os fatos exteriores, a loucura incontestável e o suicídio, já teriam sido suficientes para chamar a atenção do mundo. Infelizmente ainda não existe uma exaustiva análise crítica da sua obra que esclareça a teimosia de manter a métrica tradicional para exprimir sentimentos "modernos" e mais que modernos; seria preciso analisar pacientemente as influências externas a que reagiu, entre o esteticismo de Wilde e o modernismo de Apollinaire, ao qual deve a coragem de mistificar os outros e a si mesmo. Sá-Carneiro cresceu na atmosfera do esteticismo decadentista: Wilde, Maeterlinck, D'Annunzio, Eugênio de Castro. Mas nem seu ambiente mesquinho nem sua personalidade abúlica correspondiam ao ideal da Beleza. Sá-Carneiro distinguiu-se daqueles estetas pela sinceridade absoluta de reconhecer isso, e pela insinceridade deliberada de iludir a si mesmo e aos outros pela criação de uma outra personalidade e outra vida, suas, imaginárias, pelo método de mistificação que aprendeu em

Apollinaire e Jacob. A consequência foi a dissociação patológica da sua personalidade, a perda do “eu”.

> “Eu não sou eu nem sou o outro,
> Sou qualquer coisa de intermédio;
> Pilar da ponte de tédio
> Que vai de mim para o Outro.”

Internando-se nesse jogo perigoso, Sá-Carneiro descobriu na sua própria alma um mundo desconhecido de imagens e angústias –

> “Ânsia revolta de mistérios e olor,
> sombra, vertigem, ascensão – Altura!” –

para voltar logo, desesperado, à realidade da sua condição de simples alma –

> “No lavabo dum Café
> Como um anel esquecido.”

Sá-Carneiro tinha intervalos lúcidos nos quais era capaz de descrever exatamente as suas experiências:

> “Perdi-me dentro de mim
> Porque eu era labirinto...
> Perdi a morte e a vida,
> E, louco, não enlouqueço...
> A hora foge, vivida;
> Eu sigo-a, mas permaneço...”

Sá-Carneiro suicidou-se em 1916, em Paris. Durante muitos anos a sua poesia ficou sem consequências. Não era possível omitir a fase do simbolismo autêntico, por isso, o próprio Sá-Carneiro mantivera a métrica tradicional. Em 1916, ano do suicídio do poeta louco, o simbolista Montalvor fundou a revista *Centauro*, na qual começou a divulgar as poesias simbolistas de Camilo Pessanha[3037] até então ignorado na sua reclusão em Macau. Encontrara-se a forma da poesia futura de Fernando Pessoa.

Grande e decisiva parte da obra poética de Fernando Pessoa[3038] é anterior a 1927, ano em que esse sobrevivente de *Orfeu*, amigo de Sá-Carneiro e discípulo de Camilo Peçanha, fundou, com João Gaspar Simões, José Régio e outros, a revista *Presença*. Foi mais um movimento efêmero. Mas nunca poderá ser esquecido. Pois Fernando Pessoa não foi só um grande poeta: foi um dos poetas mais singulares de todos os tempos. Só muito depois de sua morte, sua riquíssima produção poética, espalhada em revistas efêmeras, foi reunida e editada. Ele mesmo, revelando e ocultando ao mesmo tempo as facetas contraditórias da sua personalidade, só publicou o volume *Mensagem*, em que o poeta moderníssimo e céptico irônico celebra a mística fé sebastianista do povo português. Livro que recebeu a honra duvidosa de um prêmio de propaganda nacionalista, e que constitui, por isso, escândalo para alguns admiradores do poeta. Explicando, alegam que ele sempre foi mistificador: perito em contabilidade e astrólogo apaixonado, céptico sutilmente subversivo e ocultista suspeito. Pessoa chegou a publicar grande parte das suas poesias sob pseudônimos, ou antes – como preferiu afirmar – heterônimos, quer dizer, atribuindo-as a outras pessoas da sua invenção gratuita, inventando-lhes biografias completas: Alberto Caeiro, o autor do *Guardador de Rebanhos*, de inspiração repentina e torrencial; Ricardo Reis, poeta classicista, algo semelhante a Landor; Álvaro de Campos, autor de odes whitmanianas. A poesia do próprio Fernando Pessoa, quer dizer, aquela pela qual assumiu a responsabilidade, assinando-a com o verdadeiro nome, tem pouco de hermético. Trata-se de poesia sentimental, conforme as mais antigas tradições portuguesas, embora na linguagem simbolista de Camilo Peçanha –

“Pobre velha música

Não sei porque agrada...";

tradicionalismo que culmina ideologicamente em *Mensagem*, livro ainda não devidamente apreciado, de inédita riqueza metafórica. A sinceridade desse tradicionalismo seria duvidosa se o subversivo "Alberto Caeiro" não fosse realmente "outra pessoa" – Fernando Pessoa conseguiu a realização do "Outro", tarefa que quebrou o espírito de Sá-Carneiro. O "Outro" do humanista "Ricardo Reis" é o futurista whitmaniano "Álvaro de Campos", autor de *Vem*, *Noite Antiquíssima*... e da grande *Ode Marítima*. Onde está, então, o "verdadeiro" Fernando Pessoa?

"Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos..."

Dos resultados contraditórios de sua introspecção psicológica fugiu para o sonho intencional –

"Tudo é ilusão,
Sonhar é sabê-lo..." –

para um conceito intemporal do tempo, no qual passado e futuro se confundem:

"E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora."

Tradicionalista e satanista, céptico e ocultista, Fernando Pessoa cristalizou em personificações suas possibilidades, sua "disponibilité". "Dramatizou-se", dividindo-se em personagens. O processo lembra os pseudônimos aos

quais Kierkegaard atribuiu a autoria dos seus livros. Mas Fernando Pessoa está longe da fé absoluta e do romantismo hoffmanniano do pensador dinamarquês. Antes convém lembrar as máscaras daquele outro grande poeta-ocultista que foi Yeats; porque vale a pena lembrar as raízes simbolistas da arte de Fernando Pessoa. Com efeito, é ele o verdadeiro grande simbolista português. Tem afinidade tipicamente simbolista com a música. Até sua teoria do "poeta que é fingidor" e da poesia como arte de "cantar emoções que se não tem" lembra o músico que parece, ao ouvinte, afogar-se em emoções, enquanto na verdade conta exatamente os compassos. A poesia de Fernando Pessoa tem mesmo a qualidade intemporal da música:

"Dizem?
Esquecem.
Não dizem?
Dissessem.
Fazem?
Fatal.
Não fazem?
Igual.
Por que esperar?
Tudo é sonhar."

O mundo ainda não tomou conhecimento dessa arte. Mas Fernando Pessoa pode esperar.

Em Paris, tampouco se tomou, em 1916, conhecimento do suicídio de Sá-Carneiro; fora um dos muitos jovens estrangeiros – portugueses, espanhóis, alemães, italianos, americanos – que a vanguarda literária atraíra. Montparnasse era um ambiente cosmopolita. Havia lá muitos jovens americanos – um Greenwich Village em visita a Paris – reunidos em torno do poeta francês Guy-Charles Cros[3039], "fantaisiste" que os próprios franceses pouco conheciam; mas para os americanos, as suas liberdades métricas, as poesias sobre assuntos triviais, as licenciosidades eróticas em *Les Fêtes quotidiennes* eram revelações. Depois chegou outro americano, Pound, de

erudição fabulosa, conhecedor da poesia de todos os tempos e continentes, abrindo os olhos aos seus patrícios: a poesia simbolista era útil para o estudo da técnica, mas já não podia ser modelo: o mundo novo, técnico, precisava duma poesia nova, rápida, incisiva – talvez bastasse uma imagem só para fazer um poema, mas uma imagem que tocasse em cheio a sensibilidade. Imagens soltas, em vez das palavras soltas do futurismo. Existia poesia assim entre os japoneses, o haicai – esse tempo também é o de Lafcádio Hearn, das exposições japonesas em Paris, todo mundo se entusiasmava pelo Extremo Oriente. As bases teoréticas dessa nova poesia forneceu-as o inglês T. E. Hulme[3040], estudioso de Bergson; mais uma vez encontra-se Bergson nos princípios de um modernismo poético. A inspiração de uma imagem, a escolha intuitiva de uma metáfora significavam para Hulme um caso de contato imediato entre a inteligência criadora e a natureza, uma expressão do *élan vital*. Em 1912 publicou Hulme, como apêndice do volume *Ripostes*, de Pound, os seus "Complete Works", quer dizer, um pequeno número de poemas curtíssimos, "imagistas". O título caracteriza bem a atitude agressiva, típica das vanguardas. Os dissidentes da poesia "georgiana" saudaram a inovação com agrado, entre eles Ford Madox Ford[3041], escritor que não foi devidamente apreciado. Fora amigo de Conrad, colaborando em dois romances dele; introduzira o verso livre na poesia inglesa, sem encontrar ressonância; os seus poemas de guerra, originais e impressionantes, publicaram-se em 1918, quando não havia suficiente distância do assunto para apreciar-lhe a qualidade poética. O mesmo destino tiveram os romances de Ford. Seu mestre fora George Moore, cuja influência se percebe nesse perfeito romance-poema que é *The Good Soldier*: ambientes aristocráticos, conflitos eróticos e religiosos. Mas Ford não foi céptico. Defendeu o velho ideal inglês do *gentleman* cristão, embora em estilo algo excêntrico (ele mesmo disse das suas obras: "unsystematically told"). Os quatro romances que se passaram durante a Primeira Guerra Mundial, não são "romances de guerra". São obras de inesperadamente profunda *insight* psicológica. São hoje, depois de longo esquecimento, obras bastante discutidas pela crítica anglo-americana, e de inegável influência sobre a geração de 1945 dos romancistas americanos.

Pound reuniu em seu torno certo número de adeptos da nova maneira de poetizar, editando em 1914 uma antologia do grupo: *Des Imagists*. *An*

Anthology. O título, meio francês, sublinhou a origem exótica da escola, do Imagism[3042]. Os imagistas detestavam a eloquência sonora da poesia tennysoniana e as inclinações narrativas dos "georgians". Uma imagem só, desenvolvida com o mínimo possível de palavras, devia representar o aspecto essencial, ou, antes, a substância de um objeto, de uma paisagem, de um sentimento; as poesias imagistas lembram as naturezas-mortas do cubismo. A métrica tradicional já não teria sentido; o ritmo musical bastava para reger o verso livre. Os imagistas imitavam o haicai japonês. E, como alunos de Universidades inglesas, lembravam-se da poesia epigramática da *Anthologia Graeca*. O melhor poeta entre os primeiros "imagists" foi a americana Hilda Doolittle[3043], residindo desde 1911 na Inglaterra, que assinava H. D. Devemos a essa poetisa excelentes traduções de poesias gregas.

Teoria e poesia do Imagism parecem-nos, hoje, pouca coisa. A sua importância histórica foi, antes, destrutiva: aboliu as tradições poéticas do século XIX em vários países para onde o modernismo parisiense não chegou cedo. Surgiram "imagisms" em toda a parte. Os versos livres do *Phantasus*, do alemão Arno Holtz[3044], são "imagistas" *avant la lettre*. Em 1919, o "grupo imagista" dos poetas russos Jessenin, Alexei Kusikov e Anatoli Mariengof pretendia, por meios idênticos, abolir a poesia "burguesa". A poesia escandinava, sempre conservadora, foi revolucionada, em 1924, pelo volume póstumo da malograda poetisa sueca Edith Södergran[3045], pequenas poesias imagistas, imitadas deliberadamente da *Anthologia Graeca*, mas de certo fervor místico que lembra a vizinhança do expressionismo alemão. Na América Latina, a imitação do haicai pelo poeta mexicano Tablada[3046] contribuiu para quebrar o predomínio do verbalismo "modernista" da escola de Darío; o haicai tornou-se popular entre os hispano-americanos, e poetas engenhosos, como o equatoriano Carrera Andrade[3047], sabiam adaptá-lo à nova sensibilidade poética.

Pound foi, sem dúvida, um dos grandes promotores da poesia moderna. Mas na sua própria vida, o Imagism não passou de um episódio. Já no mesmo ano de 1914, quando editara *Des Imagists*, fundou com o inglês Wyndham Lewis a revista *Blast*, órgão do "Vorticism", destinado a substituir o futurismo por outro antinaturalismo, considerando-se a imagem

poética agora como fonte de inspirações intuitivas. E seguiram-se muitos outros ismos na vida de Pound[3048], até o fascismo. O primeiro aspecto da sua obra é desconcertante pela riqueza. Pound é, embora autodidata, um *scholar* erudito; conhece muitas línguas, sabe poetizar em várias delas, incorporou à língua inglesa inúmeros metros, neologismos, quase que criou uma nova língua ou recriou a velha. T. S. Eliot e todos os poetas novos da Inglaterra e América devem-lhe sugestões decisivas; o seus volumes de crítica e teoria poética constituem verdadeiros tesouros de lições valiosas. Não é possível enumerar os poemas belos, impressionantes ou interessantes de Pound, mas também não é preciso isso porque, na sua grande maioria, não são seus. São adaptações virtuosíssimas de Litaipo, Catulo e Propércio, dos trovadores provençais e de Dante, Villon e Ronsard, Rimbaud e Mallarmé, etc., etc. É um mestre na tradução muito livre e um mestre do *pastiche*. Dos ingleses, ele gosta ou gostava de Browning; assim como este, sabe-se desdobrar em numerosas almas alheias. O próprio Pound é um cidadão de Idaho, um dos Estados menos populosos e mais atrasados dos Estados Unidos; sua arte e sua erudição são inspiradas por um esnobismo monstruoso de todas as civilizações, ocidentais e orientais, antigas e modernas. Pound: um indivíduo que não era capaz de manter a sua integridade senão fantasiando-se de todas as máscaras possíveis, das quais o fascismo foi a última ou penúltima. Pois, denunciado por traição a serviço de Mussolini pelas autoridades norte-americanas, preferiram, em vez de condenar o poeta, encarcerá-lo impiedosamente no manicômio St. Elizabeth's, em Washington. A última máscara é a do mártir.

Pound é um problema: ou, antes, uma coleção de problemas. Um dos mais difíceis é a relação entre a poesia e a política. Pois não é possível abstrair, simplesmente, da ideologia para gostar dos versos. A arte de Pound seria impossível sem o seu aristocratismo, que no mundo de hoje precisaria da violência, isto é, de métodos fascistas, para manter-se em cima. Mas considerações de ordem política não devem inspirar a valorização da poesia. Os *Cantos*, essa imensa obra épico-lírico-didática, na qual Pound trabalhava durante trinta anos, são sem dúvida um dos monumentos literários da nossa época. Mas resistirá esse monumento ao tempo? Os admiradores mais apaixonados compararam os *Cantos* à *Divina Commedia*. Os críticos mais severos citam inúmeros trechos de prosaísmo trivial, de

mistificação evidente, até de absurdo sem remédio. Esquecem de citar as descrições de paisagens em autêntico estilo clássico (o fim do *Canto II*: "Olive grey in the near...", e muitos outros), ao lado de bricabraque insuportável. A obra é de um gênio malogrado; um fracasso grandioso.

Em 1914, Pound ainda não era o autor dos *Cantos*. Era o chefe dos imagistas, mas um chefe volúvel em quem não se podia confiar. Abandonou logo seus discípulos. Estes aceitaram a ajuda de Amy Lowell[3049], parente do famoso bostoniano James Russel Lowell; rica dama americana, já além da mocidade e cheia de entusiasmo pela poesia. Amy Lowell editou, entre 1915 e 1917, mais três antologias, *Some Imagist Poets*. Entre os colaboradores, dois terão futuro muito fora do imagismo: D. H. Lawrence e T. S. Eliot. Os outros não cumpriram as promessas: nem o inglês Richard Aldington, que escreverá um bom romance de guerra, nem o americano John Gould Fletcher, imagista da primeira hora, poeta de segunda mão. O lugar de Amy Lowell foi ocupado mais tarde por Harriet Monroe que fundara em 1912, na rude Chicago, a revista *Poetry, a Magazine of Verse*, então e ainda muito depois a revista poética mais importante em língua inglesa.

Desde então, Chicago é o centro do modernismo nos Estados Unidos; e em Chicago saiu, em 1915, o livro que revolucionou a poesia ameriana: a *Spoon River Anthology*, de Edgar Lee Masters[3050]. O poeta era filho autêntico do Middle West, natural de Kansas; exerceu a profissão de advogado em Chicago. Mas sempre pensou na aldeia de onde saíra, na gente pobre, quebrada pela tirania moral do puritanismo e a exploração dos especuladores. Sempre pensou em erigir-lhes um monumento; mas o estilo tennysoniano-pré-rafaelita da poesia americana de então não convinha a camponeses americanos. A leitura da *Anthologia Graeca* – Masters era homem culto, e certamente conhecia bem a poesia de Housman – libertou-o do romantismo convencional; tornou-o capaz de ver e descrever a realidade, assim como Crabbe opôs os seus poemas sinceramente realistas da vida rural inglesa de 1800 aos idílios de Gray e Goldsmith. O Gray-Goldsmith de Masters era Whitman, o sonho otimista da democracia americana; Masters opôs-lhe a poesia da realidade americana, poesia cinzenta, pessimista e por isso menos verbosa do que a de Whitman. Masters não profetizou: epilogou. Escreveu os epitáfios de um cemitério de aldeia americana, biografia epigramaticamente resumida de tantas vidas frustradas entre algumas que

acabaram em falsos triunfos. A obra de Masters é uma assombrosa procissão fúnebre –

"Where are Ella, Kate, Mag, Lizzie and Edithe,
The tender heart, the simple soul, the loud, the proud, the happy one? –
All, all are sleeping on the hill…"

Masters está hoje quase esquecido. Não gostam do seu pessimismo; e por isso não o acham bastante "moderno". É verdade que Masters revela preocupações que a poesia modernista ignora. Todos os outros, por mais que falem da vida moderna, só é a literatura que lhes importa, a revolução literária. O homem de Chicago é mais prático. Pretende destruir mentiras e explicar verdades –

"... to uphold the singers and tellers of stories
Who keep the vision of a nation
Upon the clear realities of life."

Masters ainda não é completamente "moderno": pelo didaticismo e pelo gosto da poesia narrativa, que são típicos de toda poesia rural. Depois, a poesia tem de mudar-se, como o romance, para a cidade. Sandburg[3051] foi o poeta de Chicago. Como operário que passou por todas as profissões, inclusive do *bas-fonds*, Sandburg tornou-se socialista, acusando os milionários de Chicago pela miséria das massas, insultando os missionários hipócritas dos quais o seu amigo Vachel Lindsay zombara, reconhecendo sintomas da revolução futura no inquietante desenvolvimento urbanístico da cidade –

"... Shovelling,
Wrecking,

Planning,
Building, breaking, rebuilding…"

Como poeta, foi modernista, nitidamente; inspirou-o o Imagism. Toda métrica está abolida, versos livres alternam com trechos em prosa ritmada. Só assim a sua emoção tem liberdade efusiva, patética, mas não enfática. Não é realista, como Masters, e sim naturalista; e, assim como Dreiser, não é capaz de recusar a admiração ao monstro.

"Hog Butcher of the World,
Tool Maker, Stacker of Wheat,
Player with Railroads and the Nation's Freight Handler."

Sandburg parecia revelar a possibilidade de um modernismo socialmente revolucionário, não desejando a industrialização, como o futurismo italiano, mas tirando as conclusões violentas duma industrialização violenta. Mas só parecia. Em boa hora arrependeu-se. O modernismo foi mesmo uma revolução poética. Aquelas conclusões só foram tiradas pelo modernismo alemão: o expressionismo.

O expressionismo alemão[3052] tornou-se conhecido no mundo depois de 1918, quando os seus adeptos agiram como propagandistas da revolução republicana e socialista na Alemanha. Na verdade, o expressionismo é de 1910, é o contemporâneo e equivalente germânico do modernismo francês; mas também é verdade que a sua feição era, de início, revolucionária, embora se combinassem, de maneira confusa, revolução literária, revolução político-social e revolução religiosa. O movimento dará frutos dos mais divergentes: expressionismo poético, que é, aliás, perfeitamente compatível com niilismo e reação política (Benn); expressionismo proletário e socialista (Leonhard Frank); expressionismo metafísico-religioso (Kafka). Não se podia prever, então, essas consequências. Os primeiros impressionistas eram deliberadamente confusos: gostavam de envolver-se, literalmente, em "noite", a palavra-chave e a mais citada da época. Nunca houve

movimento literário mais noturno do que este, que vencera com seu profeta pictórico, o sombrio norueguês Eduard Munch. Uma noite perpétua, só interrompida por raios apocalípticos que anunciaram profeticamente – em 1910 e 1911 – o fim do mundo de então. Os poetas também falavam como que por meio de raios: de maneira abrupta, inarticulada. Falava-se em "literatura de gritos". Entre os escritores de fama já estabelecida, vários apoiaram esse movimento dos jovens; Heinrich Mann, que antecipara a oposição política; Wedekind, que antecipara a revolução sexual; Sternheim, que antecipara a destruição da sintaxe; enfim, os representantes da boêmia, no sentido amplo da palavra. Duas revistas, fundadas em 1910 em Berlim, inauguraram o movimento: Heinrich Mann estava mais perto de *Die Aktion*, revista da revolução literária e política; Sternheim, mais perto do *Sturm*, revista de revolução literária e artística.

A revista *Die Aktion* (*A Ação*), foi fundada em 1910 por Franz Pfemfert, sindicalista revolucionário, um dos mais destemidos lutadores contra o militarismo prussiano; e a sua ação política terá, em 1914 e 1918, tudo o que não era epígono. Fez muita propaganda em favor do triestino Däubler[3053], que já não era dos mais jovens, autor de uma enorme epopeia filosófica *Das Nordlicht* (*Aurora Boreal*), de muitas belas poesias que celebram o Sul, a Itália e a Grécia, e de sonetos impecavelmente parnasianos na forma, mas tratando os assuntos mais triviais da vida quotidiana, sempre com emoção exuberante. Em *Die Aktion* também saíram desenhos de Picasso, acompanhados de poesias de Wolfenstein[3054], tradutor de Rimbaud, o único poeta alemão desta época que se parece com os vanguardistas franceses. Dedicou-se um culto discreto à memória de George Heym[3055], que morrera por acidente aos 25 anos de idade: o volume póstumo basta para demonstrar que teria sido um dos grandes poetas do século XX. Em forma classicista, influenciada por Baudelaire e George, notou suas visões noturnas e apocalípticas que giravam sempre em torno da grande cidade, dos horrores subterrâneos de Berlim: mendigos e prostitutas, loucos e assassinos, a Morgue e o manicômio, tudo representado em imagens de exatidão absoluta, sugestivas até causar náusea, às vezes personificadas em figuras de tamanho místico, demônios da cidade maldita. Em 1911, esse "visionário do caos" profetizou de maneira assombrosa "o despertar da Guerra que dormira muito". Quando Heym, pouco depois, morreu, o poeta já

estava perfeito, completo. Outros poetas de *Die Aktion* terão grande futuro: o anárquico Benn, o whitmaniano Werfel. Notável é a forte apresentação dos alsacianos, meio afrancesados, como Schickele e seu patrício Stadler[3056], que morrerá nos primeiros dias da guerra poeta de assustadora força de expressão em versículos whitmanianos de ritmo como precipitado, soltando gritos dionisíacos na volúpia de amar e de morrer, profetizando em mais do que uma poesia o seu fim em combate turbulento. A paródia das visões de Heym e Stadler, inseriu-as nas páginas de *Die Aktion* o satírico Jakob Hoddis[3057], predizendo em versos burlescos o fim apocalíptico do mundo burguês. Seu próprio fim será apocalíptico: assassinado num manicômio pelos nazistas.

Hoddis colaborou também, na revista *Der Sturm* (*A Tempestade*), que o crítico de arte e poeta experimental Herwarth Walden fundara naquele mesmo ano de 1910. Nela também aparecem poesias humanitárias em metros tradicionais, como as de Paul Zech[3058], poeta-operário que descreveu as usinas e portos, depois o horror da guerra, com esperança de revolução socialista, mas sempre em versos impecáveis, as mais das vezes em sonetos; declarou-se discípulo de George. Os outros poetas de *Der Sturm*, Heynicke, Lothar Schreyer, o próprio Walden, escreveram versos livres sem consideração da sintaxe e da gramática; eram futuristas, mais ou menos como eram então o pintor austríaco Kokoschka e o pintor russo Kandinsky que ilustravam os cadernos. O grande poeta da revista, porém, era August Stramm[3059], mais velho do que os outros, solitário que chegou como autodidata a conceber uma poesia originalíssima, composta só de palavras justapostas sem ligação gramatical; poesia “concentrada”, de gritos soltos, gritos de furor erótico, depois gritos de angústia mortal no combate (Stramm morreu na guerra), poesia de interjeições inarticuladas, de gestos significativos. Stramm foi o único poeta alemão dessa época que os franceses conheceram logo e apreciaram; na Alemanha, zombou-se do “poeta louco”. Decerto, a sua poesia inimitável não foi um caminho para todos; mas tudo revela a seriedade da sua arte.

O revolucionário Walden teve a coragem de falar em religião. Assim como os cubistas pretenderam descobrir harmonias órficas nas proporções dos cubos e figuras geométricas, assim os poetas de *Der Sturm* pretenderam destruir a estrutura lógica da língua, esse “véu mentiroso” que encobre a

verdade das coisas para exprimir em gritos profundos a substância do Universo. A revolução que os poetas de *Die Aktion* entenderam como acontecimento político foi para os de *Der Sturm* uma renovação religiosa da humanidade.

Há no expressionismo alemão um elemento de religiosidade germânica, assim como se revelara nas obras dos pintores preferidos do movimento: Munch e Van Gogh. Dir-se-ia religiosidade gótica. Encontram-se o misticismo gótico e o misticismo russo na figura singular de Ernst Barlach[3060], dramaturgo, escultor, gravador; e é difícil dizer em qual desses setores da arte foi ele maior. Suas esculturas em madeira representam mendigos e videntes, homens que o medo pânico paralisou, e mulheres que choram os filhos mortos; é como se o vento gelado da estepe russa os tivesse feito parar, esperando a morte num Universo vazio, do qual Deus desviou a face. Essas figuras de madeira também são os personagens das peças dramáticas de Barlach: peças que se passam em indefinidos tempos bíblicos, ou então em ambiente moderno e trivial, até ordinário, mas interiormente iluminado pela pobreza material e espiritual que é a condição da Graça. E esta virá. Pois nas peças, Deus está presente, embora sempre escondido em quem ninguém o adivinharia: num mendigo surdo-mudo, num parente desconhecido que voltou da América; talvez até num hoteleiro ruidosamente humorístico. É a arte mais estranha do teatro moderno: profundamente poética e, no entanto, de forte efeito no palco.

Daquela religiosidade gótica também há algo, embora bastante diluído, em Kolbenheyer[3061]: os heróis dos seus notáveis romances históricos são homens góticos: os místicos Paracelso e Boehme; e, em *Amor Dei*, o judeu Spinoza, místico ateu. Mais tarde, quando Kolbenheyer se tornara nazista apaixonado, aquele romance lhe parecia, provavelmente, um “erro”. Mas não foi “erro” em 1908, quando *Amor Dei* se publicou. Sempre foi forte na Alemanha do século XIX e do princípio do século XX a influência dos judeus; e nem todos eles foram, como acreditará o simplismo odioso dos nazistas, conspiradores revolucionários ou financistas tirânicos. Justamente no primeiro decênio do século nota-se forte movimento religioso entre os judeus alemães; e acrescenta-se a influência, no mesmo sentido, do judeu francês Bergson. Espírito religioso foi o infeliz Weininger[3062], cujo livro *Geschlecht und Charakter* (*Sexo e Caráter*) é uma das grandes influências

da época; inspirado em Wagner e Ibsen e em ideias ascéticas e por um antissemitismo suicida, Weininger acabou mesmo suicidando-se. Ideias de renovação religiosa, até, inspiraram os escritos de crítica social de Walter Rathenau[3063], dono do poderoso truste de eletricidade AEG e pensador budista nas horas livres, predizendo o fim da economia capitalista e acabando assassinado pelos conspiradores nazistas.

Mas todos eles eram, no fundo, livres-pensadores, apenas inquietados pela angústia religiosa. Houve, porém, algumas verdadeiras conversões: entre aqueles sionistas que pensavam em soluções espirituais, apolíticas, do problema judaico; sionistas em oposição contra o sionismo político de Herzl. Impressionou-os a religiosidade viva dos judeus da Polônia e da Ucrânia, adeptos da seita mística dos "Chassidim". Esses judeus da Europa oriental possuem uma literatura em iídiche, dialeto alemão arcaico, escrito em letras hebraicas. E um escritor dessa literatura singular começou então a ser notado na Europa: Peretz[3064]. Um intelectual pobre que tinha, como autodidata, conquistado o domínio do estilo simbolista que empregou naquela língua rude para invocar fantasmas. Era um necromante e um mágico que transformou o ambiente mesquinho, imundo e permanentemente ameaçado do gueto em país de fadas, de visões místicas e acontecimentos aparentemente triviais, mas de significação transcendental. A leitura dos contos e dramas de Peretz influenciou profundamente o líder daqueles sionistas apolíticos, Martin Buber[3065]. Em traduções e versões livres familiarizou os judeus da Europa central com aquele mundo místico que ignoravam. Construiu, depois, um sistema filosófico-religioso em que o homem é chamado por Deus para terminar, pela ação ética, a obra inacabada da Criação. O "caminho certo" do homem depende, pois, do fato de ele ouvir a palavra divina. Ficando surdo, o homem está sozinho no Universo, perdido. Sua vida espiritual tem como fundamento o encontro com o grande Outro, o "Tu" do "eu" humano: Deus.

Buber encontrou seus primeiros adeptos num ambiente especialmente próprio para meditações religiosas. A cidade de Praga, com seu passado gótico e barroco e sua maioria de população checa, é um ponto de encontro entre religiosidade medieval e misticismo eslavo. As velhas ruas e misteriosos prédios abandonados parecem lugares em que são capazes de revelar-se forças divinas e poderes diabólicos. Assim viu Praga o

romancista Meyrink[3066], ocultista convencido e satírico mordaz: em parte, explorava um ambiente fantástico e lendas mais fantásticas, como a do *Golem*, que atraíram irresistivelmente o público; em parte, acreditava realmente nos fantasmas que evocara. Seus romances são uma confusão inextricável de sensacionalismo barato, bricabraque ocultista e força rara de sugestão poética.

Nesse ambiente de Praga, entre os judeus de fala alemã da cidade, surgiu Franz Werfel[3067], adepto da filosofia religiosa do "Tu" em versos whitmanianos, misticismo judaico com forte tendência catolizante e uma inclinação irresistível para misturar ideais humanitários e sucesso de livraria. Werfel é hoje conhecido principalmente pelos seus romances. Realmente, sua importância na história da literatura reside principalmente nos seus primeiros volumes de versos: *Der Weltfreund* (*O Amigo do Mundo*), *Wir sind* (*Somos*), *Einander* (*Cada um Para o Outro*). É admirável o talento poético com que Werfel parte de motivos insignificantes, recordações da infância ou da adolescência, acontecimentos triviais da vida quotidiana para insuflar-lhes um sentido transcendental: poético e religioso. Depois, por volta de 1918, veio a fase das grandes odes humanitárias e das peças pacifistas. Os sucessos teatrais desviaram-no da poesia lírica, que abandonou, enfim, quase totalmente. A sua fase final foi a dos romances; sempre interessantes e cheios de ideias, sempre construídos com notável habilidade e sempre de olho para a grande tiragem. Foi, apesar das qualidades de obras como *Barbara* e *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (*Os Quarenta Dias de Musa Dagh*), um caso perfeito de "trahison d'un clerc".

A conversão foi, naturalmente, mais fácil para os católicos natos, apenas desviados por influências alheias. Sorge[3068], gênio precoce que desapareceu na guerra, fora nietzschiano exaltado. Depois de convertido, escreveu o drama *Der Bettler* (*O Mendigo*), sob forte influência da última dramaturgia de Strindberg: cenas abruptas em que tudo é simbólico e em que a tendência espiritual é tudo. A primeira peça do teatro expressionista alemão.

Nessa mentalidade religiosa e naquele ambiente dos círculos judaicos de Praga surgiu aquele que é de tal maneira a maior figura do expressionismo alemão – se é que podemos chamá-lo de expressionista – que sua repercussão se tornará mais tarde universal: Kafka.

Franz Kafka[3069] era quase totalmente desconhecido no momento da sua morte, e suas obras editadas postumamente por seu amigo Brod, contra a expressa vontade testamentária do autor, ficaram sem ressonância. Mas Kafka ressuscitou vinte anos depois, exercendo desde então influência incomensurável na literatura universal. O mundo não percebe nele os traços característicos do que foi seu ambiente literário: do expressionismo alemão, que está hoje injustamente meio esquecido. Pode Kafka ser chamado de expressionista? Só o justificariam as suas relações pessoais com alguns membros daquele movimento, seu vivo interesse pelas questões religiosas e, sobretudo, o caráter aparentemente alógico da sua arte. Desmente-o seu estilo claro, conciso, realístico, formado nas leituras de Goethe, Kleist e Flaubert. Com realismo insubornável descreve Kafka o ambiente da sua cidade de Praga – palácios desabitados, ruas misteriosas e casas ainda mais misteriosas – o ambiente de Meyrink e dos romances "góticos" dele, cheios de terrores fantásticos. Nesse sentido, o "metarrealismo" de Kafka é o de um típico expressionista alemão de 1910. Mas Kafka não é escritor alemão; ambiente e mentalidade são, quase regionalisticamente, os da antiga Áustria. Muito menos é Kafka escritor "checo", como os críticos ocidentais costumavam chamá-lo; nunca escreveu em língua checa e sempre se sentiu, antes de tudo, judeu. É, evidentemente, um "caso". Requer interpretação. Aliás, houve muitas interpretações e até em demasia. A interpretação psicanalítica só pode pretender elucidar a personalidade do escritor; não contribui para reconhecer a significação da obra, com exceção, talvez, da célebre novela *Die Verwandlung* (*A Metamorfose*). Essa significação fica diminuída na interpretação "social", que explica os dois grandes romances como símbolos da luta do indivíduo contra a Justiça de classe e a injustiça das autoridades. Insuficiente é a interpretação "judaica", que explica as obras como inspiradas em resíduos de esquecida mística hebraica; Martin Buber nunca quis concordar com essa interpretação; e deve saber disso melhor que Max Brod. Quando muito, Kafka é um judeu "herético", que fica às portas da doutrina cristã incapaz de entrar. Seu estudo permanente dos escritos de Pascal e Kierkegaard confirma essa tese: Kafka vai além do judaísmo, admitindo os dogmas do pecado original e da Graça; mas, incapaz de verificá-lo por experiência íntima, inverte-os, criando um Universo dominado por forças demoníacas que criam o pecado e negam a

Graça. Assim, no romance *Das Schloss* (*O Castelo*), nega-se arbitrariamente ao agrimensor K. a permissão de fixar-se na aldeia; as próprias autoridades do "castelo" fomentam toda a espécie de imoralidades e são, no entanto, munidas das atribuições da divindade. No romance *Der Process* (*O Processo*), o bancário K. é perseguido por tribunais misteriosos por motivo de uma culpa que ele ignora e que só pode agravar-se pelas tentativas de defender-se contra a acusação; pois o desfecho é, em qualquer caso, a condenação à morte – à qual todas as criaturas são condenadas. Essa interpretação "teológica" encontra forte apoio na leitura dos numerosos aforismos e fragmentos de Kafka. É característico, aliás, o feitio fragmentário de toda a sua obra. Talvez porque o próprio assunto dessa obra, o "inefável", não permite expressão completa. Ou então porque as obras não foram editadas de maneira satisfatória; as tentativas de Uytersprot de modificar a ordem dos capítulos de *O Processo* reduziram muito o aparente hermetismo do romance, revelando melhor as intenções de Kafka; tendo superado a "fase estética" (segundo a terminologia de Kierkegaard), não pretendia criar "literatura"; teria mandado a Brod destruir os originais por fundado receio de que o mundo os pudesse interpretar como literatura.

Kafka apresenta possibilidades de comportamento humano e estruturas possíveis de vida num mundo que parece misterioso e absurdo porque a estrutura desse mundo é, por sua vez, hostil realização de uma vida estruturada; o "inefável" é símbolo de um "irrealizável", da integridade moral da personalidade humana. A Lei não pode ser cumprida: somos fatalmente culpados e fatalmente condenados. Aquele mundo demoníaco é nosso mundo, o mundo das ruas e casas misteriosas da Praga "gótica" e de todas as cidades, regido por uma lógica estranha de motivos e dos acontecimentos; lógica que parece absurda por fora, mas que é, por dentro, de uma coerência absoluta que nos assusta como a inevitabilidade do destino humano. Eis o assunto das "parábolas" de Kafka. Seus romances, também, são grandes parábolas. É, em toda a literatura universal, um dos maiores criadores de símbolos. Contra a vontade, criou aquilo, extremamente raro, que Hugo descobriu na poesia de Baudelaire: "un nouveau frisson". É o "frisson" da nossa época.

Kafka foi, em vida, uma figura solitária. Não o parece ter compreendido bem seu amigo íntimo Brod[3070], em cuja vasta bibliografia, dedicada

sobretudo a assuntos judaicos, só o romance autobiográfico *Das Zauberreich der Liebe* (*O Reino Encantado do Amor*) e o romance histórico *Tycho Brahes Weg zu Gott* (*O Caminho de Tycho Brahes para Deus*) têm algo de kafkiano; no resto, Brod está muito mais perto do seu amigo e patrício Werfel. Companheiro verdadeiro de Kafka foi o suíço Robert Walser[3071]: seus romances também são aparentemente realistas, escondendo, atrás de um estilo que lembra Gottfried Keller, ideias "gerais": em *Der Gehilfe* (*O Auxiliar*), a decadência moral da época; em *Jakob von Gunten*, a educação para uma moralidade profundamente religiosa – mas "as salas internas em que o aluno só deve penetrar quando perfeitamente formado, para ver o último mistério, essas salas são vazias". Todos os longos anos em que Kafka esteve esquecido, passou Walser no manicômio. O outro "contemporâneo", mais remoto, de Kafka é Bruno Schulz[3072], judeu polonês, vítima do nazismo, cujas novelas fantástico-alegóricas só uns decênios depois começaram a prender a atenção do mundo.

Apesar de tudo, e sem sabê-lo, enquadrava-se Kafka num movimento que fez parte da "revolta dos modernismos": mas não foi o expressionismo e, sim, o chamado "realismo mágico": resultado da decomposição do realismo-naturalismo por motivos alheios, provenientes do simbolismo ou já do próprio modernismo. É como se os autores quisessem retratar a realidade e lhes saísse coisa diferente. Nos expressionistas e na vizinhança deles também age, nesse sentido, o misticismo de origem eslava, difundido pela divulgação cada vez maior das obras de Dostoievski.

Região alemã, meio eslava, é a Silésia, a terra dos místicos Böhme e Scheffler. Silesiano é Stehr[3073], cujos personagens falam o dialeto da região, como os de Hauptmann; mas a mentalidade é diferente. São evidentes as influências de Przybyszewski, da vizinhança polonesa, e de Dostoievski. Stehr é místico. Define a análise psicológica, no romance, como "o ofício de desnudar almas até elas vomitarem suas dores". Descreve com certo sadismo os sofrimentos da carne, porque o corpo humilhado já revela os estigmas dos corpos transfigurados dos anjos. O romance *Nathanael Mächler* chega a ter força como de clamor de profeta do Velho Testamento: em meio da Silésia eleva-se a montanha bíblica de Garizim, a montanha da maldição e da salvação futura.

A decomposição "fantástica" do naturalismo também é manifestada no romancista checo Čapek-Chod[3074], que não convém confundir com os irmãos Karel e Josef Čapek, muito mais conhecidos no estrangeiro. Nas obras de Čapek-Chod, a força desagregadora do seu naturalismo inicial é o senso do grotesco, inspirado por certa angústia pânica, como em Barlach, mas sem segundos-pensamentos religiosos. Čapek-Chod é materialista; mas já não é naturalista. Chamavam-no de "Balzac checo" ou, melhor, de "Zola checo", porque foi o romancista da Praga moderna, descrevendo em *A Turbina* a decadência material e moral de uma família da grande burguesia. Mas não é um estudo sociológico; é uma caricatura grotesca e monumental, como as de Daumier. Čapek-Chod conhecia intimamente e descreveu assim também os *bas-fonds* da cidade: no romance dostoievskiano *Kaspar Lén*, o mundo dos criminosos; em *Antonin Vondrejc*, o da boêmia. Talvez sua obra-prima seja *Jindra*, *Pai e Filho*, profundamente sentida e de cruel penetração psicológica.

O "realismo mágico" encontrou terreno propício na Itália, onde a "prosa d'arte" dos "frammentisti' já revelou todos os traços característicos daquele estilo. Realista mágico quis ser Bontempelli. Realista mágico foi Federigo Tozzi[3075] que a morte prematura de tísico impediu de tornar-se um grande romancista europeu. A sua posição inicial também é naturalista: um pobre proletário em meio dos tesouros artísticos de sua cidade natal, Siena. Mas não se tornou um Rodenbach de "Sienne-la-Morte"; o ambiente da cidade histórica tem, no romance, contornos firmes e, no entanto, fantásticos. O críticos italianos lembraram o regionalismo duro, "clássico", de Verga. A sua obra-prima *Tre croci*, história torturante de uma consciência culposa no ambiente da Siena moderna e no estilo clássico de um contemporâneo de Dante e Giotto, também é menos dostoievskiana no sentido da obra influenciada do que no sentido de uma obra nascida de angústias dostoievskianas; em todo caso, uma obra inconfundível de emoção profunda e clareza cristalina e mágica. Tozzi pertence a um grupo estranho de autores italianos da época imediatamente de antes da guerra, pessimistas angustiados que pressentem de maneira vaga qualquer coisa misteriosa, um acontecimento apocalíptico. A três entre eles, Serra, Boine e Michelstaedter, o crítico Camillo Pellizzi deu o apelido "spiriti della vigilia" ("espíritos da véspera"): expressão também certa com respeito a alguns outros contemporâneos de

mentalidade diferente: Alain-Fournier e Péguy, Heym, Trakl e Weininger. A presença de tantos italianos entre esses "spiriti della vigilia" devia estar em relação com particularidade da evolução italiana: industrialização atrasada e súbita, descrédito dos valores espirituais racionais, presságios duma rebarbarização em futuro próximo. Nesse sentido, até a desilusão humorística do velho professor Panzini é um sintoma de "vigilia"; e foi, talvez, por isso que tão bem o compreendeu o jovem professor Renato Serra[3076], humanista de formação carducciana, amigo, embora não adepto, de Croce; crítico relacionado com os redatores da *Voce*. Era um esteta de sensibilidade requintada; mas os instintos sugeriram-lhe gosto diferente: admirava o "plein air" dos remadores de Maupassant e os "Tommies" de Kipling; e no *Esame di coscienza di un letterato*, escrito no início da guerra, decidiu-se pela "vida", contra a literatura; Serra morreu em 1915, na batalha de Monte Podgora. Os outros dois "spiriti della vigilia" eram menos brilhantes e mais sombrios. Boine[3077], amigo dos modernistas inquietos Sbarbaro e Campana, era um perturbado pelo "modernismo" católico, tirando conclusões religiosas do idealismo de Croce. Elaborou algo como uma nova estética "existencialista" que lhe inspirou, em *Plausi e Botte*, juízos implacáveis sobre a literatura italiana contemporânea: e não era menos severo para consigo mesmo, como revela a poesia dos *Frantumi* – em Boine perdeu-se um poeta. O "não menos severo para consigo mesmo" tornou-se, enfim, realidade terrível em Michelstaedter[3078], jovem judeu italiano da região então austríaca de Gorízia, perto da cidade de Svevo e Saba; com precocidade surpreendente elaborou uma filosofia "antiexistencialista", que vê o sentido da vida na morte; e tendo terminado sua tese *Persuasione*, escrita com lógica rigorosa e poesia patética, confirmou-a, suicidando-se; foi um irmão, no espírito, de Weininger. Também Tozzi pertence, embora de longe, ao grupo dos "spiriti della vigilia", assim como o napolitano Francesco Gaeta[3079], poeta erótico que escondeu emoção mística atrás de formas classistas e que acabou, como tantos outros, no suicídio. Enfim, Slataper[3080], triestino, um patrício de Svevo e Saba, mas de origem eslava, irredentista cheio de fervor pela libertação da sua cidade então austríaca. No seu notável romance *Il mio Carso* ouvem-se zunir os ventos frios que devastam os montes calvos da região; mas, em Slataper, são ventos

quentes de erotismo e patriotismo; Slataper fugiu em 1914 para alistar-se no exército italiano; morreu naquele mesmo Monte Podgora que devorou uma geração inteira de jovens intelectuais. Desses "spiriti della vigilia" italianos seria interssante aproximar os franceses, menos filosóficos e mais emocionais, é verdade, mas fundamentalmente da mesma estirpe. Ernest Psichari[3081], neto de Renan, convertendo-se ao catolicismo; oficial do exército colonial; define-se como discípulo de Péguy ou como irmão espiritual de Sorge; morreu em batalha, na Bélgica, no primeiro mês da guerra. A Slataper, enfim, compara-se, embora não estilisticamente, o *Grand Meaulnes* de Alain-Fournier[3082], o romance da adolescência sonhadora, de evasões fantásticas que não levaram, porém, ao paraíso da infância e sim à morte no campo de batalha. Parece símbolo o fato de que Alain-Fournier não "morreu", conforme a linguagem dos boletins militares, e sim "desapareceu"; desapareceu para o país onde não há morte e onde a vida é um romance de aventuras em juventude perpétua: o país da poesia. O romance de Alain-Fournier talvez tenha menos valor do que afirmam seus admiradores apaixonados; mas é a figura do poeta que importa.

A grande personalidade entre os "spiriti della vigilia" é Péguy[3083]; a ambiguidade das suas posições ideológicas e a "falta de acabamento" de sua poesia revelam bem as limitações da sua geração, pedindo um caminho de ascensão mística à política e de diretrizes políticas à mística. Seria esta, exatamente, a atitude de Péguy, se houvesse nele qualquer coisa de exato. A falsidade dos *slogans políticos* da era Combes levou o antigo "dreyfusard" a abandonar o socialismo, em vez de acompanhar a marcha de tantos outros revolucionários, do marxismo através do sindicalismo à direita, foi logo para a direita, porque a sua inteligência retilínea de filho de camponeses franceses lhe dizia: a Inteligência não sobreviverá sem o poder, e o único poder seguro na democracia flutuante é o exército. Péguy teria sido maurrassiano, se tivesse formação e mentalidade positivista; em vez disso, foi um místico nato, tão místico que não era capaz de entrar na Igreja do tomismo intelectualista e da política clerical. Ficou às portas; contam que ele, rezando na Igreja, sempre saiu antes de começar a missa. O catolicismo de Péguy fazia parte do que ele entendia ser a substância da França; o seu neonacionalismo espiritualista lhe mandou juntar as duas reivindicações: "Il faut que France, il faut que Chrétienté se continue" – com o verbo no

singular, unindo indissoluvelmente as duas modalidades visíveis do Deus encarnado de Péguy.

Péguy precisava desta interpretação singular do dogma da encarnação; para evitar o vitalismo bergsoniano, esse católico de formação laicista ("le normalien catholique") caiu no materialismo racista. Eis a origem da lenda que os homens da "Action Française" e alguns católicos direitistas teceram em torno de sua memória. Foi um "spirito della vigilia", de advertências apocalípticas, precursor ideal do pseudofascismo francês, ao qual legou uma posição de *slogans* e o culto de Jeanne d'Arc. Apesar de tudo isso, ele mesmo nunca teria dado esse passo. Distinguindo-se nitidamente dos "neocatólicos" esteticistas, recusou refugiar-se na liturgia; na *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres* importa-lhe menos a catedral do que a Beauce, a paisagem francesa. Como francês típico, era fundamentalmente individualista, não conformista; e no não conformismo reside a sua grandeza moral. Individualista e não conformista também por outro motivo: era poeta, um dos poetas mais singulares. Não há nada que se compare bem aos seus "Mystères", composições enormes sem estrutura organizada, mais barrocas do que medievais. Na verdade, Péguy não encontrou definitivamente um estilo. Não se podem ler os seus versos mais famosos –

"Deux mille ans de labour ont fait de cette terre
Un réservoir sans fin pour les âges nouveaux..." –

e tantas outras celebrações da terra e do trabalho franceses, sem pensar em Whitman e no Unanimisme; apenas, a deusa Democracia é substituída por Notre-Dame de Chartres, o barulho dos comícios populares pelos coros da noite de Natal nas catedrais da França. Ideológica e poeticamente, o "normalien catholique" Péguy está entre a "république universelle", da ênfase de Hugo, e as "províncias católicas da França", de Barrès. A música própria do poeta Péguy distingue-se por aquelas repetições intermináveis que foram interpretadas de maneira tão diferentes. Talvez não fosse o zelo do apóstolo que as ditasse e sim a ambiguidade íntima, marcando passo sem capacidade de avançar. Não se comparam aquelas repetições às da liturgia, e sim às de

certos hinos litúrgicos medievais, cantados na alta madrugada, com impaciência angustiosa, esperando a aurora; Péguy não se teria zangado com a comparação, esse "spirito della vigilia", esperando uma aurora, que veio no verão de 1914: "... les épis murs et les blés moissonnées" – outra aurora, e não a esperada.

O poeta completo, maduro, entre os "spiriti della vigilia" também morreu no início da guerra; Trakl[3084] tinha só vinte e sete anos de idade quando sucumbiu aos entorpecentes e ao desespero. O jovem poeta austríaco não era vienense; era de Salzburgo, a cidade de Mozart, e na sua poesia misturam-se de maneira irresistível as vozes celestes de uma música de longe e o cheiro fresco dos prados em torno da cidade, das montanhas quase suíças. Trakl passara pela escola do simbolismo vienense: aprendeu a ouvir "os golpes noturnos das asas da alma". Mas é poeta hermético. Suas palavras-chave são características: "noite", "silêncio", "azul", "decomposição"; carregadas de sentido, como imagens de Góngora, e de angústia, como os últimos fragmentos de Hölderlin. A alma é "uma coisa alheia nesta Terra". Sempre canta Trakl o *frisson* da "tristeza sob estrelas outonais":

"... Schaudernd unter herbstlichen Sternen
Neigt sich jaehrlich tiefer das Haupt" –

Mas não é romântico. Alusões angustiadas à "loucura das grandes cidades" revelam a vizinhança da poesia de Heym. Trakl também é um "spirito della vigilia". Mas, se bem que embalado nos seus sonhos de adolescente, já pressentiu a redenção pelas forças da Natureza, em versos que respiram a perfeição absoluta:

"Gewaltig endet so das Jahr
Mit goldnem Wein und Frucht der Gaerten…"

"Vinho de ouro e frutas dos jardins": a paisagem de Salzburgo. Mas a cidade de Mozart já se transfigurou, como tudo na poesia de Trakl, em símbolo transcendental. Trakl estava perfeito antes de, no último ano da sua curta vida, transfigurar em versos hölderlinianos os horrores da guerra. No seu último poema, *Grodek*, legando a "gerações ainda não natas" a lembrança de sofrimentos já superados, Trakl apenas sintetizou o sentido de toda sua poesia. Afirmam alguns que em Trakl morreu o maior poeta de língua alemã do século; nos últimos tempos a crítica inglesa e a francesa começaram a ocupar-se intensamente do poeta austríaco. Mais do que Rilke avançou até "as fronteiras do inefável", atravessando-as sem "perder a fala". É, sem qualquer alusão religiosa, a poesia mais profundamente religiosa do século.

Trakl lembra irresistivelmente a Hölderlin; e não é mera influência; mas é um caso da analogia perfeita. O poeta realizou as ambições e angústias de uma "renascença de Hölderlin" que surgiu naqueles anos, embora Trakl mal soubesse daquele movimento. Discípulo de George, como Gundolf e Bertram, e místicos judeus, como Buber e Landauer, redescobriram Hölderlin, que aos críticos do século XIX se afigurara "pobre poeta-adolescente"; revelaram nele o grande poeta do classicismo dionisíaco, precursor de Nietzsche. O jovem erudito Nobert von Hellingrath dedicou os últimos anos da sua curta vida – ele também morreu na guerra – à primeira edição crítica de Hölderlin, esse "spirito della vigilia" antes da loucura. Dizem que com um verso de Hölderlin nos lábios – "... a alma procura o caminho mais rápido para voltar ao Universo" – os estudantes-voluntários alemães morreram na batalha de Langemarck; ignorando para que morreram. Mas acabou, no Monte Podgora e nas planícies de Flandres, uma geração sacrificada.

Mais de um poeta profetizara a catástrofe; e esse fato não constituiu mera curiosidade; pois entre eles não se encontra nenhum modernista propriamente dito. Encontram-se profecias apocalípticas, mais ou menos explícitas, já em George, Blok e Ady, até no *Stundenbuch* de Rilke; todos eles, poetas simbolistas e pós-simbolistas. As mais das vezes, essas profecias são heranças do decadentismo, expressões do desespero em face de uma civilização mecanizada, antipoética. Mais explícitas e muito mais interessantes são as profecias da geração nova, de poetas que morreram imediatamente

antes da guerra ou na própria guerra. O fato da frequência descomunal dessas "profecias" não será bem explicável; talvez a crítica possa lembrar outro fato, semelhante: as últimas obras de poetas e artistas que morreram jovens revelam as mesmas características como as últimas obras de artistas que morreram muito velhos, como se houvesse naqueles um pressentimento da morte[3085]. À luz dessa tese, é preciso insistir no sentido sinistro da palavra "vigilia". Heym, o baudelairiano, com as suas visões terrificantes de demônios sangrentos que se lançam dos tetos de edifícios altos para matar os transeuntes na rua, já morreu em 1912. Stadler, em poesia de 1913, celebra a explosão dionisíaca dos instintos de luta em batalhas imaginárias, o que foi o sentimento de milhões de europeus no agosto de 1914. Péguy, em versos célebres –

"Heureux ceux qui sont morts dans une juste guerre!
Heureux les épis murs et les blés moissonnés!" –

profetizou a própria morte na batalha do Marne, mas também as esperanças humanitárias que durante a guerra se agarraram à hora da vitória. Enfim, Trakl, já estigmatizado pela morte, escreveu aquele poema *Grodek* –

"... Die heisse Flamme des Geistes nährt heute
ein gewaltiger Schmerz die ungeborenen *Enkel* –

em cujos versos herméticos e metálicos se condensa, em 1915, o desespero da desilusão dos vencidos e dos vencedores. Todos esses poetas, embora da geração jovem, escreveram em metros tradicionais; nenhum deles é propriamente modernista. Apesar das "profecias", não é possível encará-los como precursores; são antes os últimos de uma época que acaba.

A Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, exerceu influência profunda sobre a literatura; mas a "literatura de guerra", no sentido de uma expressão nova de uma experiência nova, não surgiu antes de 1928 ou 1929;

quer dizer, quando novas catástrofes de espécie diferente, econômico-sociais, ensinaram nova compreensão daquele grande acontecimento militar, já meio esquecido durante anos de euforia. Entre 1914 e 1918 a guerra aparece na literatura só como assunto, mas sem produzir, na literatura, soluções novas. Costuma-se dizer que 1914 foi o verdadeiro fim do século XIX; pelo menos com respeito à história literária, é certo; enquanto não se prefere indicar o ano de 1918.

O maior efeito imediato da guerra sobre a literatura foi a perda espantosa de talentos promissores. Morreram nos campos de batalha ou nos hospitais os franceses Péguy, Ernest Psichari, Alain-Fournier, Jean-Marc Bernard, Apollinaire; os ingleses Rupert Brooke, Edward Thomas, Wilfred Owen, Isaac Rosenberg, Julian Grenfell, o autor de *Into Battle*, e o canadense John Mac Crae, cujo poema *In Flanders Fields* não se esquece; os alemães e austríacos Stadler, Trakl, Flex, Sorge, Sack, Stramm e Engelke; os italianos Serra e Slataper. Naqueles anos, ninguém sabia da importância dessas perdas. Dominavam a opinião os velhos, enchendo-se de patriotismo oficial, às vezes de entusiasmo fingido. Os *Poèmes de France*, de Paul Fort, *Le vol de la Marseillaise*, de Rostand, os *Poèmes de Guerre*, de Claudel, os livros propagandísticos de Barrès e D'Annunzio, os poemas patrióticos de Dehmel não figuram entre as obras-primas dos seus autores. Mas muitos jovens tampouco eram melhores. O poeta alemão Heinrich Lersch, aliás um proletário, criou o verso infeliz –

> "Deutschland mus leben, und wenn wir sterben muessen"
> ("A Alemanha precisa viver, seja pelo preço de nossa morte") –

que se tornará, vinte anos mais tarde, o grito de batalha do nacional-socialismo. Rupert Brooke deve à morte, na Grécia, a perfeição humana que não conseguiu na poesia.

Recuperou-se, enfim, o bom-senso: primeiro naquele país em que os intelectuais se tinham empenhado com paixão para forçar a entrada do país na guerra: na Itália. Os italianos podiam ser nacionalistas; mas não eram belicosos; e na trincheira o aspecto das coisas era diferente do que nas

redações dos jornais. O último dos “spiriti della vigilia”, Piero Jahier[3086], vivendo em comunidade democrática com os “Alpini”, começou a colecionar os cantos simples que esses soldados inventaram; depois, descreveu episódios heroicos e menos heroicos emocionantes não pela ênfase patética, mas, ao contrário, pela simplicidade cinzenta. Os livros de Jahier, escritos no estilo coloquial e “frammentista” de um descendente dos “crepuscolari”, constituem um monumento da indiferença da alma popular em plena guerra. Em última análise, essa guerra parecia absurda; e absurdas serão as suas consequências. Assim as descreverá o eminente crítico literário Borgese[3087], no romance *Rubé*: um intelectual pequeno-burguês, que tremeu de medo na trincheira, começou depois a gostar da vida moralmente menos disciplinada dos militares; desmobilizado em 1918, já era incapaz de reincorporar-se na vida civil; morreu num motim de rua, luta política para a qual não o levou nenhuma convicção ideológica. É o absurdo perfeito; é presságio das atitudes do fascismo. O *pendant* humorístico, genialmente humorístico, é o “soldado Švejk”, de Hašek[3088]: o soldado checo, o anti-herói, forçado a servir no exército austríaco contra os irmãos eslavos, ilude os oficiais, fingindo-se idiota; e como idiota pode dizer, com a cara mais ingênua, verdades subversivas, enquanto pagando a franqueza pela humilhação sem vergonha. É a epopeia picaresca da guerra e uma das grandes obras satíricas da literatura universal, muito lida mas ainda não bastante apreciada.

Enfim, venceram a indignação e a revolta aberta, da qual o grande documento é *Le Feu*, de Barbusse[3089]. Em geral, essa obra emocionante costuma ser interpretada à luz das convicções ideológicas, comunistas, que Barbusse adotou mais tarde; mas o ponto de partida da interpretação só pode ser o estilo do qual Barbusse se serviu: o mesmo estilo em que escreveu seu primeiro grande romance, *L’Enfer*, e que também adotou em *Le Feu*: o naturalismo. Barbusse é, com efeito, um dos últimos discípulos de Zola, e um dos mais fiéis. Mas o seu naturalismo não é exatamente o do mestre; passou pela fase do populismo; em *L’Enfer* sente-se a vizinhança de Charles-Louis Philippe. O unanimismo tampouco deixou de influenciá-lo, o que ainda se revelou em *Clarté*, no romance desse título, e no homônimo movimento pacifista do pós-guerra imediato; só depois veio a fase comunista. Barbusse sempre revelou mais emoção do que a doutrina

naturalista permitia, emoção diferente da ênfase hugoniana de Zola: a sua também é patética, mas sombria. Em *Le Feu*, essa emoção explodiu; é uma grande obra lírica; e é significativo fato que o único grande romance de guerra, que foi escrito durante a própria guerra, é um romance lírico.

O lirismo constitui a força e a limitação das poucas grandes obras escritas durante a guerra; quase só poesia lírica em formas tradicionais, apesar da mentalidade de revolta. Jean-Marc Bernard[3090] formara-se em tradições poéticas francesas; fora "fantaisiste" e poeta anacreôntico em *Sub Tegmine Fagi*, antes de a trincheira lhe arrancar o grito de *De Profundis*.

No desespero, Bernard lembra os seus companheiros de geração do outro lado do canal da Mancha, os poetas "georgianos"; estes, porém, tinham que abandonar as suas tradições, procurando outras, para exprimir as experiências inesperadas. Assim o jovem Isaac Rosenberg[3091], que morreu em Flandres nos últimos dias da guerra; seu realismo poético, já não "georgiano", justificava as maiores esperanças. Assim Siegfried Sassoon[3092], pacifista rebelde, embora soldado valente, duas vezes gravemente ferido, recusando-se depois a continuar no serviço militar e sendo declarado louco pelo tribunal militar. Nunca foi capaz de esquecer o horror –

"... I'm going crazy;
I'm going stark, staring mad because of the guns."

Uma ou outra vez, Sassoon chega a realizações modernistas, como em *Presences Perfected*. Mas em geral sua poesia é tão tradicionalista como é puramente emocional sua irritação contra todos os que mentiram quanto à realidade da guerra. O único realmente moderno entre os poetas da guerra foi Wilfred Owen[3093]. Sintetizou a sua experiência na frase: "The Poetry is in the pity" mas a crítica de tendência modernista não estava inclinada a admitir essa tese. Por isso, e não por motivos ideológicos, Owen foi excluído de certas antologias de poesia avançada, e alguns chegam a negar-lhe o apelido de poeta autêntico. Para rebater essa injustiça, basta observar a evolução muito segura desse poeta que morreu aos vinte e cinco anos de idade. O sentimento inicial era, em pleno desespero, o amor aos

companheiros, sofrendo sem revolta – “the tenderness of silent minds”. O resultado era a sátira violenta contra o falso patriotismo, não contra o inimigo sincero com o qual Owen sente a comunidade de

> “... the undone years,
> The hopelessness.”

E essa “eternal reciprocity of tears” ajudou-o a não perder de todo a esperança. Saiu da sátira estéril, chegando a compor grandes poemas como *Anthem for Doomed Youth*, *Strange Meeting*, *Insensibility*, *Exposure*, que apesar de certos elementos tradicionais – reminiscência de Keats – representam uma nova modalidade da poesia inglesa. Só muitos anos mais tarde revelou-se o sentido daquela frase: “The Poetry is in the pity”: um novo princípio para descobrir poesia nas coisas simples da vida quotidiana, da qual a poesia inglesa estava separada até surgir a poesia revolucionária dos anos de 1930. Owen, no entanto, não fora um revolucionário; a sua grande emoção lírica ficou fora das cogitações de natureza ideológica. E nisso Owen é um tipo da “revolução ideal” que caracterizava a fase entre 1917 e 1920.

Revolução completa só houve na Rússia; e só em consequência da revolução russa transformou-se a derrota militar e política da Alemanha em 1918 em revolução política, incompleta. Dos expressionistas alemães, poucos participaram diretamente da revolução; e destes, só alguns chegaram a aderir ao comunismo. Mas quase todos os expressionistas acompanharam a agitação revolucionária, durante os últimos anos da guerra e depois, com manifestos, programas, dramas, romances, poemas de conteúdo ideológico; apenas a ideologia não era muito clara, oscilando entre humanitarismo democrático, revolta social e angústia religiosa. Esses fatos demonstram bem que o expressionismo, a forma alemã do modernismo, não estava realmente ligado à evolução social; só obedeceu a imposições irresistíveis, das quais uma das mais fortes era a notícia emocionante da revolução russa.

Tratar a literatura da revolução russa antes de tratar a literatura do expressionismo revolucionário significa quebra violenta da ordem

cronológica. Pois aquelas obras russas, embora inspiradas pelos acontecimentos de 1917, 1918, 1919, só em parte foram escritas naquele tempo, mas em parte mais tarde, e até algumas muito mais tarde; ao passo que o expressionismo revolucionário alemão, tendo começado antes, acabara mais ou menos em 1920, deixando como sucessores só alguns escritores comunistas. Prefere-se, no entanto, quebrar a ordem cronológica, e por vários motivos. Os escritores russos da época da guerra civil são homens de antes de 1917, em grande parte mesmo homens de antes de 1914, de formação ocidental. É pela última vez, por enquanto, que a literatura russa está em relações diretas com o resto da Europa, ao ponto de a literatura russa da fase bélica acompanhar, ou, em parte, antecipar a evolução europeia; por outro lado, a revolução tem logo o efeito de estabelecer uma muralha entre a Europa capitalista e a Rússia socialista, de modo que a quebra da cronologia já não se faz sentir de maneira muito forte. Depois, a separação será quase completa. Estabeleceram-se[3094] três fases da evolução literária da Rússia revolucionária. Na primeira fase, apareceram pós-simbolistas, submetendo-se com horror à revolução, e futuristas, celebrando a revolução. Na segunda fase dominará a glorificação romântica do binômio "guerra e trabalho"; e na terceira fase do realismo socialista pôr-se-á a serviço dos planos quinquenais. A análise mais exata daquela primeira fase revela, porém, entre os grupos principais um grupo intermediário, de escritores meio simbolistas, meio proletários, cuja mentalidade corresponde quase exatamente à mentalidade dos expressionistas europeus.

Entre os escritores russos da geração precedente, só um, Aleksei Nikolaievitch Tolstoi[3095], conseguiu aderir à revolução sem mudar de estilo; porque era um escritor versátil, capaz de aderir sem desmentir o seu passado e, no entanto, sem mentir. Fracassou só uma vez: no ciclo de romances *Via Dolorosa*, panorama da Rússia pré-revolucionária e revolucionária; mas essa obra imperfeita é o maior documento literário da sua época. A obra perfeita é o romance histórico *Pedro, o Grande*: pode passar por uma das obras capitais do realismo socialista. Aleksei Tolstoi foi, em vida, muito elogiado, hoje parece injustamente esquecido.

O simbolismo russo de antes da guerra sobreviveu num grupo de intelectuais proletarizados mas não proletários, que se reuniram em Petersburgo, em 1919, constituindo o círculo "Os Irmãos de Serapion", em

recordação de um famoso volume de contos fantásticos de E. T. A. Hoffmann. Talvez porque a realidade revolucionária lhes parecesse tão fantástica como os contos de Hoffmann. Um deles, Kaverin[3096], cultivou realmente a novela hoffmannesca; mas, depois, o seu romantismo mudou de cor, colocando-o perto de Gladkov e Pilniak. Os dois aspectos de Hoffmann, o humorismo e o terror fantástico, estavam como repartidos entre dois outros “irmãos”, o humorista Sostchenko e o fantástico Vsevolod Ivanov[3097], que descreveu em prosa poética os horrores da guerra civil na Sibéria; também se lhe devem vivas representações dramáticas daquela época. Ao lado de Ivanov aparecia Zamiatin[3098] como “o último realista”; mas antes tem algo do “realismo mágico” dos europeus de 1925. Aqueles dois aspectos hoffmannescos estão novamente juntos, mas de maneira muito original, no teatro de Luntz[3099]: a sua farsa sangrenta *Fora da Lei* lembra menos a Pirandello e Venavente, com os quais o autor foi comparado, do que a Carlo Gozzi, dramaturgo de predileção dos românticos e do próprio Hoffmann. É uma “commedia dell’arte”, construída sobre o fundamento de uma contradição ideológica – entre revolução e anarquia – levando a desfecho trágico; a literatura moderna não possui nada de parecido e Gorki teve razão ao afirmar que a literatura russa perdeu, com a morte prematura de Luntz, o seu grande dramaturgo virtual. Entre os “irmãos de Serapion”, parece que só um chegou a realizações maduras, o romancista Fedin[3100], cujo tema é a contradição entre sentimentos revolucionários e dúvidas intelectuais, tormenta dos pós-simbolistas de Petersburgo. Na sua obra-prima *Cidades e Anos*, Fedin retratou esse conflito, usando a técnica novelística de Conrad, quebrando a cronologia dos acontecimentos narrados. É a obra literariamente mais avançada que se escreveu na Rússia depois de 1917. A própria crítica russa não chegou a apreciar devidamente esse romance; não reconheceu, na mudança abrupta da ordem cronológica, o símbolo da mudança revolucionária de regimes sociais.

Aquele grupo intermediário é, antes, de homens da província. Se não são proletários, pelo menos conhecem o povo, e isso marca-lhes estilisticamente as obras: também são pós-simbolistas, mas Remisov iniciou-os na obra de Lesskov; e da fala rude e pitoresca do povo sabem tirar efeitos poéticos. Esse estilo corresponde bem à atitude, entre ativismo

revolucionário e fatalismo, que suporta os horrores da guerra civil como se fossem naturais. Colocados entre ativismo e fatalismo, nenhum deles tentou a representação do conflito de maneira dramática; antes diluem os enredos, procurando a solução numa forma que se aproxima da epopeia. Vasely[3101], cujo grande romance épico *Rússia Lavada em Sangue* não apareceu antes de 1932 em forma definitiva, embora já fosse redigido por volta de 1923, é um espírito anarquista, usando a linguagem arcaica de Lesskov, construindo seus capítulos como se fossem poemas. Mas, quanto ao conjunto, não precisa de outro princípio construtor do que do horror monótono da guerra civil como de um *leitmotiv*, e de nenhuma outra unidade do que da geográfica dos acontecimentos: Cáucaso setentrional e vale do Volga. Neverov[3102] não precisava de outro impulso do que do sonho dos refugiados famintos, de encontrar pão em *Tachkent*, *Cidade Cheia de Pão*; e saiu algo como uma epopeia. Como numerosos fragmentos duma epopeia despedaçada parecem os contos de Babel[3103], judeu de Odessa, misturando, com arte aprendida em Lesskov, os dialetos e gírias de toda essa gente do sul da Rússia, judeus, cossacos, poloneses, estivadores, criminosos, camponeses, ladrões e revolucionários, conseguindo transfigurações do horror pela frieza de quem já não se admira de nada. É o olho míope do intelectual, discípulo consciente de Maupassant, examinando de perto as chagas sangrentas infligidas às criaturas humanas e aos bichos pela terrível brutalidade da guerra civil; é o olho aparentemente insensível do artista que contempla as ruínas de cidades e casas destruídas como se os destroços fossem elementos cúbicos de um quadro moderno. Babel aceita tudo isso friamente; e foi justamente por causa desse fatalismo que os stalinistas o perseguiram como oposicionista. Em contos como "Sal" parece cínico. Mas sente, secreta e dolorosamente, a destruição de valores diferentes e talvez superiores ("Gedali"; "Di Grasso"). Babel descreveu batalhas, pogroms, os crimes mais repelentes como se fossem acontecimentos dos mais triviais e, muitas vezes, com humorismo sarcástico e com melancolia infinita. É, a muitos respeitos, o maior contista que já surgiu no século XX.

Francamente oposicionista foi Bulgakov[3104], ucraniano como o judeu Babel, mas de família aristocrática. Nos contos do volume *Diabruras* imitou conscientemente o estilo satírico-grotesco de Gogol. No romance *A Guarda Branca* apresentou os contrarrevolucionários com evidente

simpatia, assim como a família burguesa Turbin, de Kiev, cujo trágico destino e fim é o assunto dos dois outros romances de Bulgakov. Estranho só é o fato de que essas obras chegaram a ser publicadas em plena era stalinista e até a obter sucesso no palco, em adaptações dramáticas.

O último desses oposicionistas foi Oliecha[3105]. No seu muito discutido romance *Inveja* apresentou, em linguagem artisticamente elaborada, novos "homens inúteis": agora, não são os latifundiários que sentem remorsos, como em Puchkin e Turgeniev, mas os sentimentais, os poetas e outros inadaptados às exigências de trabalho prosaico e eficiente na Rússia revolucionária industrializada. A vitória é dos eficientes, claro. Mas o romancista não deixa dúvidas a respeito da sua simpatia para com os outros. Como um eco remoto dessa época tempestuosa impressionam os dois romances altamente pessoais de Chklovski[3106], que se tornou depois o chefe do grupo dos críticos formalistas, que são hoje considerados como precursores russos do estruturalismo.

Em outras literaturas eslavas ou vizinhas da Rússia a Primeira Guerra Mundial inspirou algumas poucas obras de ficção semelhantes: o romano Rebreanu[3107] descreveu, na *Floresta dos Enforcados*, com frieza "babeliana", a dolorosa história da decomposição do exército austríaco no fim da guerra, um dos melhores romances de guerra que existem. O checo Medek[3108] revelou sopro épico no relato da marcha fabulosa dos prisioneiros checos, do exército austríaco, através da Rússia e Sibéria incendiadas, até o Pacífico: a "Anábase dos nossos tempos". Na própria Rússia, Leonov e Pilniak, antigos simbolistas, procuraram condensar o material épico; as primeiras obras desses dois escritores parecem-se com as de Vasely e Neverov; mas encontrarão mais tarde o estilo do romantismo revolucionário.

Esse estilo já pertence à segunda fase do modernismo russo. Havia modernistas na Rússia já em 1914: os imagistas Jessenin, Alexei Kusikov, Anatoli Mariengof; e os futuristas Maiakovski, Khlebnikov, Burlyuk, Asseiev, Vassili Kamenski. Jessenin[3109] tornou-se muito conhecido na Europa pelos episódios espetaculares da sua vida: as viagens com Isadora Duncan, e enfim o suicídio. Então, conheciam-se só poesias suas que confirmaram o conceito de um poeta grandiloquente, falando em expressões sonoras como

um profeta do Velho Testamento, lançando maldições apocalípticas contra a Europa reacionária. O verdadeiro Jessenin foi, porém, um intimista, um homem fraco e feminino, um camponês desarraigado e transferido para o ambiente de boêmios sofisticados, embriagando-se – Moscou parece-lhe uma “grande taverna” – e fraternizando com os malfeitores dos *bas-fonds*, que confunde com os revolucionários. Os mais belos poemas de Jessenin descrevem regressos imaginários à aldeia paterna, onde ninguém o reconhecerá. A última poesia de Jessenin antes do suicídio foi uma balada. Era um romântico triste e terno, perdido num mundo barulhento, sabendo e reconhecendo que “com golpes nos pregos não se constrói o esplendor das estrelas”. Este verso de Jessenin parece como uma condenação da poesia “técnica”, do futurista Maiakovski[3110], que, por sua vez, condenou o suicídio do “burguês Jessenin” porque “neste mundo desesperado é mais fácil morrer o indivíduo do que construir a vida coletiva”. Maiakovski foi poeta abundante, prejudicado mais por sua ambição do que pelas crises da época. Essa ambição de dizer o que nunca fora dito em poesia aos que nunca ouviram poesia levou-o logo à extrema esquerda da vanguarda de antes da guerra, ao futurismo; e imediatamente antes de escolher o caminho de poeta da revolução, que parecia levar a “possibilidades poéticas ilimitadas como as da técnica política”, Maiakovski foi, por um momento, dadaísta. Entre todos os futuristas é Maiakovski o maior poeta ou antes o único, de inédita riqueza verbal, porque descobriu para si uma linguagem nunca antes usada em poesia: a gíria da rua. Pretendeu ser poeta da rua e da cidade, da rua das massas em marcha e das cidades da técnica a serviço da revolução. A tendência épica da sua geração revela-se em Maiakovski na ambição de criar uma poesia monumental, tornar-se o Victor Hugo do proletariado. Tinha talvez o gênio para fazer esse papel; foi um papel teatral e nem sempre sinceramente desempenhado. Não é preciso discordar da ideologia de Maiakovski para não gostar da sua poesia. Lenin, por exemplo, não gostava. Poesia escrita para ser recitada na tribuna não se afigura poesia a todos os gostos; e nunca ao gosto modernista. Fica, como último argumento, o conceito da poesia propagandística; mas justamente no caso de Maiakovski o efeito propagandístico ficou duvidoso, porque as massas proletárias tampouco gostavam do futurismo, estilo de “intellectuels déclassés” ou “désaxés”. Para se fazer compreender, Maiakovski estava obrigado a

"racionalizar" o seu vocabulário metafórico, a falar em estilo de jornal, em vez da língua do povo. Mas isto, o seu romantismo inato – todos os futuristas eram românticos desequilibrados – só o suportou transformando sua poesia em *blague*. Essa *blague* é, porém, o traço menos revolucionário e menos russo na poesia de Maiakovski; é a sua herança do futurismo europeu de Marinetti. Como poetas, eles não se comparam; Maiakovski é infinitamente superior. O que os aproxima é a atitude, a tendência para "se mettre en scène". Em Maiakovski revela-se essa tendência já na menção reiterada do seu próprio nome nos títulos dos seus livros; a eloquência é, então, a consequência da atitude teatral, tribunícia. Contudo, Marinetti só realizou trabalho de destruição. Maiakovski porém, modernista, à maneira ocidental e com forte inclinação para a sátira, viu-se colocado perante a tarefa de fazer poesia "positiva": celebrar vitórias da revolução e até da estatística. Enfim, esse romântico chegou à convicção de que "neste mundo desesperado é mais fácil morrer o indivíduo...", sem completar a frase; e imitou o suicídio de Jessenin. A Rússia perdeu em Maiakovski o seu maior poeta virtual e nunca perfeitamente realizado; em compensação, sua poesia terá, mais tarde, fortes ressonâncias na Europa e na América. Talvez só hoje se compreendam suas inovações audaciosas de técnica poética e seus ritmos irresistíveis.

Os suicídios de Jessenin e Maiakovski são tão simbólicos como a morte prematura de Luntz e o silêncio da maior parte dos escritores russos que na época das guerras civis aparecem como estreantes promissores. A fase da transição caracterizava-se mesmo pela impossibilidade de resolver o conflito entre ativismo revolucionário e fatalismo desesperado. O expressionismo alemão, a partir de 1917, revela, apesar de todos os gritos, o mesmo conflito íntimo; e a maior parte dos seus protagonistas literários, considerados como poetas de primeira ordem em 1918 e 1919, experimentaram o mesmo fim de esquecimento rápido. A analogia é digna de nota, porque não se trata de influência: aqueles russos não se tornaram conhecidos na Europa antes de 1920. Mas russos e alemães sofreram o mesmo impacto. Só quem conheceu a Alemanha naqueles dias sombrios de 1917, quando a derrota já se afigurava cada vez mais certa e a censura e a justiça marcial já não conseguiam manter a disciplina militar e civil, pode apreciar a impressão profunda, causada pelas mensagens de Moscou que sempre começaram

concitando: "A todos!" Realmente, impressionaram a todos, sobretudo na França e Itália; mas em nenhuma parte mais do que na Alemanha, já perto da derrota. Poucos estavam preparados. Até os socialistas, que em agosto de 1914 aderiram à política do Kaiser, não eram capazes de acreditar na catástrofe do poderoso Estado que tanto os perseguira. Um grupo de intelectuais, muitos entre eles judeus, opôs a primeira resistência ao militarismo. A revolução política começou na literatura. Em 1916 Kurt Hiller, mais filósofo do que político, fundou a revista *Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik,* órgão do "ativismo", e a expressão "política espiritual" no título é significativa; assim como a figura do mais nobre entre os ativistas, Gustav Landauer, judeu como Buber, revolucionário e místico, apóstolo de Hölderlin e do agrarismo. Landauer será em 1919 assassinado em Munique pelos reacionários que, por equívoco, o consideravam como bolchevista. Fiel aos seus começos espiritualistas, o expressionismo procura o sentido religioso da revolução; o ativismo, proposto a uma nação derrotada e faminta, malogrará, acabando em fatalismo e desespero.

O conflito entre mentalidade espiritualista e tendências revolucionárias encontrou a sua expressão mais adequada no teatro[3111]. Já em 1915, Werfel deu a versão livre das *Troerinnen* de Eurípides, lamentos desesperados e interrogações acusatórias. Fizeram impressão fortíssima as peças de Unruh[3112], porque o autor, oficial e aristocrata prussiano, membro da casta dominante, se declarou pacifista, exprimindo as dúvidas mais graves quanto ao futuro da nação alemã. *Ein Geschlecht* (*Uma Geração*) é realmente um drama forte, tragédia de uma geração sacrificada, em versos tão herméticos como a atmosfera da peça é carregada. Mas quando a tempestade passara, o hermetismo estilístico de Unruh revelou-se como incapacidade de expressão de um poeta que se revoltara sem ideologia certa. Deixou-se, então, de compará-lo a Kleist; e Unruh, que nunca perdeu, como homem, o mais alto respeito, não deu mais nada de apreciável como dramaturgo. O sucesso propagandístico coube a Hasenclever[3113], muito mais superficial como homem e muito mais hábil como dramaturgo. Já antes da guerra, no drama wedekindiano *Der Sohn (O Filho)*, prepara uma revolução, não a política, mas a dos filhos contra os pais; e o objetivo dessa "revolução" era a permissão para o amor livre. A *Antigone* de Hasenclever é uma versão livre e eficiente da tragédia de Sófocles: o conflito entre a lei do Estado e a lei divina

era atual; e o personagem de Creon prestou-se para aludir ao Kaiser Guilherme II, despótico, teimoso e cego até a catástrofe. Depois as tentativas de Hesenclever de fazer o papel de poeta revolucionário goraram; ele também foi logo esquecido. O autêntico dramaturgo político foi Toller[3114], revolucionário idealista como Landauer, a cujo lado lutou na revolução malograda de Munique em 1919. Só depois o anarquista-pacifista Toller compreendeu o socialismo, tentando então apresentar a "multidão humana", a "Masse Mensch", no palco. O seu estilo nunca revelou a mesma segurança da sua ideologia; Toller perdeu-se em experimentos, imitações pouco felizes do novo teatro russo. Mas o seu destino trágico – a prisão injusta durante muitos anos e o suicídio em face da perseguição nazista – perpetua-lhe a memória.

O teatro expressionista é estranho. Os enredos passam-se em ambientes vulgares, entre homens ordinários; mas os personagens lançam tiradas líricas ou gritos inarticulados e os seus motivos de agir não são os da psicologia comum, antes vagamente metafísicos. Tudo é deliberadamente antinaturalista. Não há coerência entre os atos e as cenas. Os acontecimentos parecem assaltar os personagens, o diálogo é em parte substituído por gestos de pavor ou indignação, e dessa pantomima participam os objetos, sobretudo os cenários cuja mudança tem sempre significação simbólica. As fontes dessa nova dramaturgia são heterogêneas. A revolta política e social ressuscitou, como se repete sempre na história literária alemã, o "Sturm und Drang", e ainda mais o "segundo Sturm und Drang", o de George Büchner, então meio esquecido, que foi naqueles anos de 1920 redescoberto e frequentemente representado. A outra grande moda teatral desses anos foi Wedekind: além da revolta sexual, que aparece em Hasenclever e Toller, impressionou a sua interpretação fantástica dos acontecimentos triviais da vida quotidiana, manifestando-se na deformação lírica ou deliberadamente pseudolírica da linguagem coloquial. Alguns dramaturgos expressionistas deram mais um passo, decompondo a sintaxe à maneira de Sternheim. A todas essas influências superpôs-se a mais poderosa, a de Strindberg[3115], que fora até então propriedade exclusiva da vanguarda, tornando-se agora o dramaturgo mais representado nos teatros alemães. Em Strindberg, os expressionistas aprenderam a simbolizar o sentido espiritual, religioso ou pseudorreligioso da revolução; o símbolo da participação do Universo nos

destinos humanos era a participação do cenário na ação dramática, repetindo-se e refletindo-se os atos humanos na pantomima das coisas. E por ali entrou na dramaturgia expressionista e fatalismo que acabou paralisando o ativismo.

Só um dramaturgo expressionista compreendeu com toda a lucidez da sua inteligência ágil essa dialética e as possibilidades dramáticas encerradas nela: Georg Kaiser[3116]. Começara imitando Wedekind, especialmente no aspecto satírico; depois, adotou os processos dramatúrgicos de Strindberg para representar no palco a vida moderna, as tentações da grande cidade, a queda e a ressurreição de almas ameaçadas: assim, em *Von Morgens bis Mitternachts* (*Da Manhã até a Meia-Noite*). Colocou sua arte a serviço de ideias humanitárias. Esperava que da apresentação dialética da questão social, em *Gas*, saísse uma solução real do problema. Declarou-se "Denkspieler", isto é: "jogador com ideias", convencido que a dialética das ideias no palco antecipa a dialética real na vida. Foi um experimentador incansável, escrevendo peças com a fecundidade de um dramaturgo espanhol do século XVII, tanto aproveitando enredos de todos os tempos e de todos os países como inventando enredos, com engenho formidável; inclusive as últimas peças, escritas no exílio, que são em parte sátiras antimilitaristas, em parte tragédia em estilo grego. Mas não teve evolução nenhuma. Sempre ficou o que foi no início: um *playwright* habilíssimo a serviço de uma dialética sem soluções. Sua obra-prima talvez seja *Die Bürger von Calais* (*Os cidadãos de Calais*), dramatização eficiente de um episódio da crônica de Froissart; do conflito entre patriotismo e individualismo surge uma solução vagamente humanitária, a mesma que será a das últimas peças. O grande talento de Kaiser estragou-se pela rotina teatral.

De todos os dramaturgos expressionistas alemães, só um sobrevive hoje: aquele que morreu antes de todos os outros. É o austríaco Ödön von Horvath[3117], que em suas peças de ambiente popular reuniu a sátira mais áspera e o desespero melhor fundado. Suas obras são hoje, na Alemanha e na França, das mais representadas.

A dramaturgia expressionista teve grande repercussão fora da Alemanha. Mas esse fato não foi, na época, percebido, nem, até hoje, devidamente estudado, de modo que os dramaturgos expressionistas não alemães aparecem em seus países como figuras isoladas. Os franceses, que só

chegaram a conhecer o teatro expressionista alemão muito mais tarde, no repertório de Barrault, não puderam notar a semelhança entre as farsas fantásticas de Wedekind e a farsa mais fantástica do belga Crommelynck[3118] *Le cocu magnifique,* a tragédia burlesca dos ciúmes, deformação violenta da realidade e das possibilidades psicológicas. Mas de expressionismo falou-se a propósito de Paul Raynal[3119], porque seu drama *Le Tombeau sous l'Arc-de-Triomphe,* peça de mentalidade corneliana, tratava um assunto caro aos expressionistas alemães: a revolta contra a guerra. O mesmo assunto inspirou várias peças ao representante principal do expressionismo na literatura iugoslava: Krleža[3120], espírito anarquista, mais tarde comunista e "Poet Laureate" do regime de Tito. São peças strindberguianas que chegaram a chamar a atenção dos teatros ocidentais. No entanto, têm importância maior as peças e romances em que tratou com grande força satírica e dramática a decadência e decomposição da burguesia croata e da ditadura fascista.

Ambiente revolucionário, em que surgiu um dos maiores dramaturgos expressionistas, foi, por volta de 1920, a Irlanda. No palco do Abbey Theatre em Dublin, onde imperaram o naturalismo à maneira de Ibsen e a dramaturgia simbolista de Yeats, tiveram efeito de bombas as peças de O'Casey[3121]. Proletário de Dublin, sofreu as experiências dolorosas de trabalhador braçal sem especialização; só com 15 anos de idade aprendeu a ler e escrever; parece personagem de conto de Joyce; e há algo da atmosfera de *Ulysses* nos dramas de O'Casey, embora sendo ele de descendência literária diferente. Duas vezes, no *Shadow of a Gunman* e em *Silver Tassie*, O'Casey apresentou quadros da guerra, da qual ele pessoalmente não participara: a indiferença do soldado desiludido, entregue ao destino cego, serve-lhe para simbolizar a sua própria atitude em face da revolução irlandesa de 1916, em Dublin. Desta ação, sim, O'Casey participara, porque, como proletário irlandês, tinha que participar, embora imbuído de desprezo e até de nojo contra a mesquinhez dos revolucionários sem ideologia firme, levados por ressentimentos vagos, depravação pessoal, hipocrisia religiosa e o álcool. Um título binômico como *The Plough and the Stars* exprime bem a atitude mental de O'Casey. Em *Juno and the Peacock* conseguiu personificar a contradição, na mãe sacrificada do filho assassinado e da filha perdida; é personagem altamente trágica. E seu marido, o "peacock", é

fanfarrão, pseudo-herói da revolução falsa e fracassada. Os dramas de O'Casey fizeram impressão fortíssima e foram bem compreendidos em Londres, como símbolos dramáticos do determinismo fatal que destrói vidas humanas. O teatro de O'Casey parece caótico; mas o dramaturgo realiza o milagre de evocar nos *slums* de Dublin algo como o espírito da tragédia grega. A impressão devia ser diferente no Abbey Theatre de Dublin. Todos os espectadores tinham participado dos acontecimentos de 1916; e os personagens falaram a linguagem da plateia, se bem que em deformação fantástica. O público fez parte da tragédia, sentindo a sátira como insulto. Repetiram-se os escândalos que Synge sofrera. Talvez por isso O'Casey continuasse a fazer experiências novas. Mas nunca mais alcançou a altura de *Juno and the Peacock.* Dos seus anos posteriores se salvam as peças de tendência comunista e os volumes de sua fascinante autobiografia.

A luta contra as soluções sem solução do teatro expressionista constituiu o caminho de evolução da dramaturgia de O'Neill[3122]. O ambiente em que se formou predestinou-se ao expressionismo. Antes de O'Neill não existia teatro americano; ou melhor, existia apenas a indústria teatral da Broadway, empregando os efeitos mais antigos do falso romantismo e do pós-romantismo, entre Sardou e a ópera, para impressionar um público inculto e no entanto exigente. Do movimento modesto do teatro de amadores surgiu a reação, que devia ser antirromântica, realista, mas que encontrou o seu grande dramaturgo, um romântico irremediável: O'Neill. Eram condições para criar um expressionismo; e contribuiu para isso a falta absoluta de tradições literárias no teatro americano – um primitivismo ao qual os Wedekind e Sternheim aspiraram. O'Neill já encontrou o primitivismo; mas ele mesmo não era um primitivo; ou antes, era um primitivo nutrido das reminiscências literárias que sempre existem numa família de atores. Shakespeare e Ibsen, romantismo e realismo, são as colunas do seu teatro contraditório; e conhecia bem Strindberg e Wedekind. O mundo strindberguiano de angústia e fatalismo também é o mundo de O'Neill; não harmonizava isso com utilitarismo e comercialismo, a filosofia oficial da América de 1920; e O'Neill escolheu para protagonista do seu talento gente menos americana no sentido oficial, gente estranha ou alienígena; negros, marujos, aventureiros. São as vítimas de angústias, superstições, saudades em *The Moon of the Caribbees, Emperor Jones, Beyond the Horizon, Anna*

Christie. O mundo em que se agitam não é real, é a projeção para fora das suas almas – o que define o expressionismo. Como todos os expressionistas, O'Neill tentou explicar a dialética incompreensível da hostilidade desse mundo sonhado contra as criaturas que o criaram. Em *The Hairy Ape* tentou a explicação social; a peça foi considerada revolucionária, mas o próprio O'Neill não fora capaz de distinguir entre a revolta social e a angústia sexual do seu herói ; e em *Desire under the Elms* parecia voltar-se, de todo, para as preocupações psicanalíticas. Desde então, o expressionista O'Neill era "wasterlander", revoltado contra as convenções morais do puritanismo; mas nesse "país" também ele não representará o naturalismo biológico e sim a angústia religiosa.

O expressionismo lírico – todo expressionismo é lírico – apresenta os mesmos aspectos de humanitarismo, revolta social e misticismo angustiado, em mistura quase inextricável. O último aspecto, o místico, prevalece nos escritores que aderiram à teosofia como Biely e o romancista alemão Albert Steffen, ou a outros ocultismos, como o muito traduzido romancista dinamarquês Anker Larsen[3123]. Inspiração semelhante se verifica, com veemência muito maior, no desespero apocalíptico do sueco Dan Andersson[3124], poeta e romancista de inspiração dostoievskiana e hamsuniana, cujo misticismo fatalista só era máscara de inquietação social do proletário desamparado; e na poesia do alemão Heynicke[3125], que partira do "Sturm" de Herwarth Walden, passando através do humanitarismo revoltado de 1917 a uma poesia de religiosidade pessoal, angustiada.

Acentos religiosos também caracterizam a poesia humanitária do expressionismo: nos hinos esperançosos do jovem operário alemão Engelke[3126], unanimista autêntico que morreu poucos dias antes do armistício; assim como nos *Tragiques* de Jouve[3127] e no *Prikaz* de Salmon. Neste último, porém, prevalece o aspecto puramente literário da emoção, ligado ao exotismo do viajante incansável; e esse exotismo também se manifesta na obra multiforme de Klabund[3128]: fora vagabundo poético de verdade, embora mais dos cafés da boêmia do que ao ar livre; sempre ficou um grande viajante no tempo e no espaço, imitador virtuoso de Villon e da poesia chinesa. Durante os tempos agitados da guerra e da revolução essas máscaras serviram-lhe para manifestar ideias nobres, humanitárias. Mas a

sua ânsia de liberdade ficou sempre a do boêmio, e o seu elogio da "sabedoria chinesa", pacifista e filantrópica, não passou além dos aspectos pitorescos do Oriente. Poesia amável e cantável, sem significação permanente.

Entre romantismo individualista e socialismo meio anarquista oscilavam quase todos os expressionistas, seja o dinamarquês Boennelycke[3129], cuja poesia indisciplinada chegou a tornar-se popularíssima entre os operários do seu país, seja o poeta-operário checo Wolker[3130], que morreu tísico com 24 anos de idade; autor de fascinantes baladas no estilo da poesia popular, comunista apaixonado e místico eslavo, em que a futura literatura proletária perdeu uma das maiores esperanças.

O maior dos expressionistas socialistas é Leonhard Frank[3131]. É mais velho do que os outros expressionistas, e deve a essa circunstância um feliz equilíbrio estilístico que lembra os tempos do "Equilíbrio". Seu primeiro romance, *Die Räuberbande* (*Bando de Ladrões*) descreveu a camaradagem juvenil de alguns rapazes inquietos na velha cidade histórica de Würzburg, antes da guerra, e a dissolução da amizade pelas duras imposições da vida: o ponto de vista do autor é naturalista e socialista sem concessões, mas o estilo é deliciosamente nostálgico à maneira de Hesse; é um dos mais belos romances em língua alemã. Desde então, Frank oscilava, como tantos outros expressionistas, entre a revolta sexual e a revolta social; em *Die Ursache* (*O Motivo*), chegou a combinar os motivos, explicando de maneira psicanalista um crime de morte, punido por uma justiça injusta e antissocial. Mas Frank tornou-se geralmente conhecido só com os contos do volume *Der Mensch ist gut*, gritos violentos de indignação contra o militarismo, em plena guerra, obra que foi de grande eficiência propagandística para quebrar a resistência alemã. Frank não pôde deixar de tornar-se comunista. Nessa fase, escreveu a novela *Karl und Anna* que é obra sobremaneira notável: um crítico como Empson encontra nessa novela – o assunto é a velha história do soldado que, voltando da guerra, encontra outro homem na casa e na cama da mulher – o primeiro exemplo de uma literatura autenticamente proletária, sem enfeite idílico e sim deformação tendenciosa, nas literaturas ocidentais modernas.

De literatura proletária só se pode falar, em sentido estritamente político, quanto à poesia de Becher[3132], filho de família bávara grande-

burguesa, poeta whitmaniano de sua cidade de Munique, depois comunista combativo. Autor do poema "Século Vermelho", alimentou a ambição de tornar-se o Maiakovski alemão: igualou o russo só pela força da voz alta; foi representante típico do que se chamava, por volta de 1920, "poesia do grito", acabou escrevendo poesias eloquentes de propaganda em versos tradicionais.

A "poesia do grito" foi, por volta de 1920, movimento importante e complexo: expressão de esperanças revolucionárias, antitradicionalismo furioso, desilusão pelo desfecho insatisfatório da revolução alemã, sátira antiburguesa. Mas a fúria destrutiva dessa poesia não é necessariamente socialista ou comunista; alguns dos seus poetas são destrutivos "sans phrase", anarquistas; outros tornar-se-ão reacionários violentos. Em todos eles influi o futurismo de Marinetti que naqueles mesmos anos aderiu ao fascismo. E nos mais sérios entre eles a ânsia de destruição tem até acento religioso, como em sectários revolucionários da época da Reforma. Não falam, mas gritam porque o futurismo lhes ensinou, como primeiro dever, a destruição da sintaxe e da própria língua, repositório das tradições odiadas. Apenas, o seu futurismo é menos o de Marinetti do que o de Maiakovski; e como este aproxima-se, em certo momento, do dadaísmo.

August Stramm[3133] teria sido o mais radical entre eles. Substitui-o Ludwig Meidner, colaborador da *Aktion*, pintor e poeta de cenas de horrores no hospital militar e de reuniões noturnas de grevistas. Esse "de voz alta" foi cultivado com furor especial por Johst[3134] cujo tema sempre foi a mocidade em revolta; apenas, nem sempre a mesma mocidade. Até 1920, Johst foi expressionista como os outros, talvez um pouco mais enfático; também se dirigia "a todos!" Depois, os "todos" são apenas os "irmãos", os alemães, e a mocidade é apenas a mocidade alemã e a revolta é a do nacionalismo. Em *Schlageter,* peça que exalta um guerrilheiro renano fuzilado pelos franceses, ocorre a frase notória: "Ouvindo a palavra Kultur, saco do revólver." Mas não se pode negar que essa expressão de rebarbarização intencional também represente uma espécie de antitradicionalismo futurista.

Existe, portanto, um expressionismo brutalmente reacionário. Assim o do húngaro Szabó[3135], cujo romance *A aldeia agitada pela tempestade* fez sensação na Hungria e na Europa: pela força explosiva do estilo e pelo furor inédito da tendência anticomunista e antissemita. Eis uma forma

autenticamente bárbara da "literatura Blu-Bo" ("Blut und Boden", isto é, "raça e terra") dos racistas. Sem essa tendência empregou o mesmo estilo o eslovaco Urban[3136] para descrever, numa trilogia de romances, a história de uma aldeia de sua pátria durante a Primeira Guerra Mundial e a revolução comunista.

Por uma ironia do destino está ligado a essa corrente reacionária o primeiro grande poeta modernista alemão: Benn[3137]. Os poetas expressionistas conservaram inicialmente a métrica tradicional. Depois, adotou-se o verso livre whitmaniano. Mas os expressionistas alemães pareciam desconhecer o modernismo internacional. Benn criou, com plena independência, um estilo correspondente. Era médico, vivendo em subúrbio proletário de Berlim, ligado aos literatos apenas por visitas casuais nos cafés da boêmia. Seus primeiros poemas, do volume *Morgue*, são propriamente nauseabundos: apresentam corpos em decomposição pelo câncer, cadáveres nus na mesa de dissecação, e assim em diante. O homem, nessas condições e em todas as condições, não vale nada. Benn não é, porém, espiritualista. Ao contrário, pelas chagas do corpo ele responsabiliza o cérebro, o órgão da consciência que sente as dores e estraga os prazeres da carne. As poesias mais violentas de Benn celebram a destruição da consciência cerebral, a destruição de todo "sentido" no mundo, a começar com a língua, que é preciso desarticular. Benn sempre foi anarquista. Caiu no niilismo por desespero absoluto. Criou as metáforas mais violentas, condensando-as em pequenas poesias epigramáticas, que teriam, paradoxalmente, toda a encantadora música da poesia popular – se não fosse o pessimismo abismal. Houve em Benn, algo de Rimbaud. Como este, teve a pretensão de exorcizar as coisas pela palavra mágica; mas é para fixá-las pela última vez, antes que desapareçam. Sempre esteve convencido da proximidade do fim do mundo. E quando este fim parecia ter chegado, Benn aderiu a ele, assustando os seus amigos: virou nacional-socialista. Foi a conclusão lógica do seu anarquismo antiespiritual e da convicção de que "só além da destruição se encontra a perfeição". Entregou-se àquilo que chamara: "Nada, bebida sombria." Podia-se prever que os pequeno-burgueses brutais, mesquinhos e incultos do nazismo não entenderiam nada daquilo. O rompimento veio logo. Benn retratou-se. Seus últimos poemas, mais "modernistas" e mais radicais que nunca, exprimem um nobre estoicismo viril:

"niilism recollected in tranquility". Benn foi o anti-Rilke. Sua influência, que é agora cada vez maior, destruiu os últimos resíduos do pós-simbolismo.

Niilista "que se curou" também foi o jovem revolucionário e malogrado poeta flamengo Van Ostayen[3138], discípulo de Apollinaire, poeta revolucionário de tendências reacionárias. Em *Music-Hall,* o cântico da Antuérpia noturna, deu Van Ostayen um esplêndido desmentido pessimista e satírico a Verhaeren; foi um experimentador genial em versos onomatopaicos e, em parte, "caligramáticos" como os de Appolinaire, que refletem o absurdo da vida moderna, a depravação de todos os valores; sua última poesia, antes da morte prematura, é espiritualista e religiosa. Os mesmos problemas não cessam de angustiar o sueco Lagerkvist[3139]. *Angústia* e *Caos* chamavam-se os seus dois primeiros volumes de versos; e entre esses polos movimenta-se a sua literatura inteira, singularíssima, sugerindo comparações que nunca acertam. Os seus primeiros dramas, peças em um ato, são francamente expressionistas, sendo a forte influência de Strindberg muito natural num jovem escritor sueco. Mas o espírito é diferente. A peça, na qual a vida humana é simbolizada pela viagem dum trem através de um túnel escuro, é de um contemporâneo de Kafka. Tudo parece, então, invertido no romance *Gäst hos verkligheten* (*Hóspede na realidade),* a propósito do qual a crítica se lembrava, tampouco com razão, de Joyce. Em vez de apresentar a realidade como projeção imaginária da alma angustiada, como nas peças, Lagerkvist duvida agora da realidade da alma, "hóspede na realidade", centro de todas as confusões e desordens. Daí parecia faltar só um passo para chegar ao materialismo dialético; e Lagerkvist escreveu um romance proletário. Mas suas ideias são largamente humanitárias: protestando contra o totalitarismo nazista escreveu o romance fantástico *Boedeln* cujo herói é o carrasco, símbolo da qualidade principal da humanidade: da violência e crueldade. Criou-se o termo "vitalismo" para caracterizar a resistência das forças vitais contra as monstruosidades criadas pelo cérebro. Vitalista foi Benn. Vitalista foi o holandês Marsman[3140], cujas explosões juvenis lembravam as do poeta alemão: como este, chegou depois a construir pequenas poesias ásperas, de um romantismo recalcado, em torno de imagens eficientes; a crítica definiu-as como "classicismo negativo". O cume do negativismo "vitalista" encontra-se na poesia do polonês Tuwin[3141], que a crítica do seu país

considera como seu maior poeta moderno. É um baudelairiano: seus temas são os horrores da grande cidade, as orgias de álcool, ironias infernais, ameaças de revolução sangrenta. O próprio Tuwin confessa-se discípulo de Rimbaud. Outros reconhecem nas suas blasfêmias a influência de Maiakovski, seu coetâneo: futurismo revolucionário. E não é acaso que Tuwin e Maiakovski passaram, ambos, por uma fase de dadaísmo. O dadaísmo é o ponto em que expressionismo, futurismo e modernismo se encontram. Como quer que seja julgado, "Dada" é o centro histórico da evolução literária entre 1910 e 1924.

Importância só histórica, isso é verdade. Não vale a pena ocupar-se com as teorias dadaístas, mistura pouco original e deliberadamente absurda de ideias modernistas, futuristas e expressionistas. Tampouco vale a pena tentar a interpretação do dadaísmo: já foi destruído como "destruição do mundo absurdo da guerra pelo absurdo da literatura", ou "sátira triste depois da tragédia", ou "reação à estupidez geral", ou "estupidez sistematizada", ou mesmo "cume do l'art pour l'art", ou ainda "la littérature contre la littérature". Estas e outras definições não revelam muita coisa porque "Dada" não foi nem pretendeu ser um movimento sério. Não produziu, realmente, nenhuma obra de valor, nem sequer de importância documental. "Dada" não era mais do que uma tempestade nos cafés literários de Zurique, Paris, Berlim e Nova Iorque; um movimento de ligação internacional entre as vanguardas. Mas nisso reside a sua importância histórica: desprezando a língua e as línguas, "Dada" unificou os grupos modernistas separados pelas línguas e pela guerra; sobretudo, ajudou a abrir o ciclo revolucionário nas literaturas anglo-saxônicas, que até então só tinham participado do movimento modernista por meio do pálido Imagism.

A história de Dada[3142] é interessante como a de um hotel pelo qual passaram alguns hóspedes curiosos e extravagantes. A primeira reunião realizou-se em Zurique, em 1916, com a presença dos escritores alemães Hugo Ball e Richard Huelsenbeck, dos alsacianos Hans Arp e Val Serner, e do romeno Tristan Tzara. Fundou-se um cabaré da boêmia literária, o Cabaret Voltaire, cujo nome já revelou tendências "subversivas"; e numa reunião "histórica" no Café Terrasse, em 8 de fevereiro de 1916, adotou-se a palavra "Dada", expressão da linguagem infantil das crianças francesas, como nome do movimento destrutivo. Além do infantilismo, que pode ser

interpretado como desejo de começar tudo de novo num mundo devastado, não havia nada de original em "Dada". No Cabaret Voltaire recitaram-se poemas e leram-se contos de Wedekind e Schickele, Jarry, Max Jacob e Salmon. Na revista *Cabaret Voltaire,* colaboraram Apollinaire, Cendrars, Kandinsky, Marinetti, Picasso. Cubismo, futurismo e expressionismo, separados durante tanto tempo, tinham-se encontrado numa taverna de bêbados. Os "chefes" de "Dada" eram desertores do serviço militar na Alemanha ou boêmios balcânicos que não tinham conseguido entrar em Paris. O objetivo da empresa foi – num momento em que os patriotas de todos os países falavam em "grande época" – "demonstrar que não sentimos respeito algum pela grandeza da época"; e entre as falsidades combatidas inclui-se o expressionismo apocalíptico messiânico. "Celebramos carnaval e réquiem ao mesmo tempo."

De início os dadaístas empregaram os métodos de mistificação dos modernistas franceses para fazer oposição à Alemanha. Em sua maior parte, eram alemães. Huelsenbeck[3143] veio do "Sturm"; nas suas poesias realizou esforço extraordinário para, decompondo a síntaxe e as próprias palavras, sugerir o horror indizível da época. A literatura, "feita com o revólver na mão", devia servir para completar a autodestruição do mundo burguês. Considerou-se como grande poeta o sonhador Arp[3144], leitor infatigável de Laotse e Jacob Boehme, cuja poesia nunca chegou além de paródias mais ingênuas do que espirituosas de Goethe, Schiller e outros "clássicos" da civilização alemã. Estavam, todos esses dadaístas da primeira hora, inspirados pelo diretor do *Cabaret Voltaire*, Hugo Ball[3145], uma das figuras mais interessantes da época. Fora, antes da guerra, dramaturgo vanguardista de Berlim; fugira do serviço militar para a Suíça; e depois de ter passado pelo Cabaret Voltaire, trabalhou ativamente na propaganda intelectual contra a Alemanha. O resultado foi o panfleto *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (*Crítica da Inteligência Alemã*), libelo apaixonado, mas ao mesmo tempo a crítica mais radical da civilização alemã que por enquanto existe. Ball chamou a segunda edição desse livro de *Die Folgen der Reformation* (*As Consequências da Reforma*), denunciando a reforma luterana como responsável pelo fato da Alemanha se ter separado da Europa. Uma grave crise mental e o estudo da mística bizantina contribuíram, depois, para a conversão de Ball ao catolicismo; ao movimento neocatólico dedicou Ball seus

escritos de erudição enciclopédica e estilo altamente poético, de sinceridade emocionante. E este homem foi o fundador de "Dada". Quer dizer, "Dada" fora, no início, uma reação contra a civilização alemã. Lançou-se, depois, contra a civilização em geral, com primitivismo e infantilismo quase sádicos, por obra do romeno Tzara[3146]. Este balcânico representa um tipo: intelectuais, superficialmente civilizados, de regiões meio primitivas, chegando ao centro da civilização, logo decepcionados, julgando-se capazes de revolucionar tudo o que não compreendem e lhes parece tradição obsoleta e absurdo em decomposição. "Nous préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la decomposition", gritou Tzara, ao qual não se pode negar a sinceridade total e forte talento poético, se bem que bárbaro. Em junho de 1917, Tzara editou o boletim "Dada I, recueil d'art et de littérature", que só fez rir aos países em guerra. Mas Tzara não se preocupava com a "realidade", já condenada. Achara um aliado no pintor americano Francis Picabia, recém-chegado à Suíça, cujos quadros abstratos não dissimularam intenções subversivas, quase diabólicas. Na Suíça, Picabia, que já editara em Nova Iorque a revista *291,* meteu-se a escrever, publicando *L'Athèle des pompes funèbres et Dessins de la fille née sans mère.* Picabia fez o intermediário entre Zurique e Paris, onde a vanguarda começou a revelar tendências dadaístas. Já em janeiro de 1916, um precursor francês do movimento, Birot[3147], fundará a revista *Sic,* na qual Apollinaire colaborava. Em março de 1917 a vanguarda inteira, com Apollinaire, Reverdy e Jacob, reuniu-se, na revista *Nord-Sud,* aos dadaístas (depois surrealistas) Aragon, Breton, Soupault. Os radicais consideravam como chefe o boêmio grosseiro e meio louco Jacques Vaché, o "Jarry do dadaísmo", que acabará suicidando-se. Mas o papel principal coube a Tzara, que depois de ter lançado em dezembro de 1918 o manifesto *Dada III*, veio de Paris, logo se impondo.

No Café Certa estabeleceu-se o centro. Em março de 1919 lançou-se uma revista "antiliterária", chamada ironicamente *Littérature,* tendo como colaboradores Aragon, Breton, Soupault, Eluard, Reverdy, Cendrars, e o mais decidido dos dadaístas franceses, Ribemont-Dessaignes, em quem se perdeu um talento da estirpe, se bem que não do valor de Rimbaud. Em maio saiu *Anthologie Dada,* assustando a crítica e o público. Tzara organizou as famosas "festas Dada" durante o ano de 1920 no Salon des

Indépendants, na Maison de l'Oeuvre, na Salle Gaveau, noites fantásticas de recitações provocantes, terminando em escândalos ruidosos. Breton propôs a convocação dum congresso internacional, "Congrès de l'Esprit Moderne" – o nome escolhido, lembrando o manifesto de Apollinaire, "L'Esprit nouveau et les poètes", revela a tendência de continuar a obra da vanguarda pré-dadaísta – mas encontrou resistência fanática em Tzara, espírito puramente destrutivo, desconfiado contra todas as tentativas positivas. A briga pessoal entre Breton e Tzara levou à dissolução repentina do movimento. Mais tarde, só Soupault defenderá os dadaístas "ortodoxos". Os outros criarão o surrealismo; e ao surrealismo neorromântico de Breton seguir-se-á o surrealismo comunista de Aragon. Esse resultado parece fatal, porque o fim de Dada na Alemanha não foi diferente. Depois do armistício, os dadaístas alemães voltaram da Suíça, inaugurando, em junho de 1920, em Berlim, a Exposição Dada. Os trabalhos literários apresentados, Huelsenback publicou-os em 1921 sob o título de *Almanach Dada*. Então, o movimento já acabara. Ficou só o solitário Arp. Os outros chefes, o editor Wieland Herzfelde e o caricaturista George Grosz entre eles, tornaram-se comunistas.

Dada foi um episódio. Não produziu resultados. Mas foi um sintoma importante: revelou a incongruência entre a realidade e a literatura. Em 1914, começaram modificações da realidade social que até hoje ainda não chegaram ao fim. A literatura refletiu, decerto, os acontecimentos; mas recebendo-os apenas como assuntos; pois não era capaz de transfigurá-los em formas adequadas; tampouco conseguiu dominar o assunto "Guerra". Responsabilizou-se por isso o material da literatura, a língua repositório de todas as tradições, que impediram a criação de novas formas de expressão. Modernismo, futurismo, expressionismo tentaram destruir a estrutura sintática e até etimológica da língua, para abolir as tradições associativas e tornar possível a formação de novas associações, base de uma nova sintaxe. Alguns poetas chegaram a inventar línguas particulares. Mallarmé e George já sonharam com "língua absoluta", música sem sentido racional. Agora, essa ideia serviu para fins supra-artísticos: o alemão Rudolf Bluemner escreveu em língua inventada o poema "Anglo laina", e o poeta colombiano Miguel Ángel Osorio, na época quando preferiu o pseudônimo "Ricardo Arenales", divertiu-se de maneira semelhante. A essas tentativas não se pode negar a

coerência, a lógica implacável. Mas ao mesmo tempo revelam, ou antes afirmam a impossibilidade de criar individualmente uma língua, que é fenômeno coletivo. Isso é certo quanto àquelas tentativas extremistas; mas não está menos certo quanto ao modernismo em geral. Os modernismos – vanguarda francesa, futurismo italiano e russo, expressionismo alemão – malograram pelo mesmo motivo de serem movimentos puramente literários, de literatos separados da realidade social; definição que quase se subentende na palavra "vanguarda". O fato de o futurismo italiano ter ficado sem futuro, os dois outros fatos paralelos, os suicídios de Jessenin e Maiakovski, são bastante eloquentes, mais do que o rápido esquecimento do expressionismo alemão e as oscilações do modernismo francês, de Apollinaire até os últimos versos, já em métrica tradicional, de Aragon. O modernismo, que pretendeu ser expressão duma vida nova, criou uma literatura à margem da vida; e nunca era mais "literário", no sentido pejorativo da palavra, do que quando pretendeu ser antiliterário. Ao dadaísmo cabe o mérito histórico de ter revelado isso, criando uma literatura que já não era literatura, e que, ao mesmo tempo, era a conclusão implacavelmente lógica do modernismo; por isso, "Dada" constituiu um "missing link" indispensável na história dos modernismos, quase o centro dessa história; e por isso "Dada" foi realmente internacional.

Mas foi o dadaísmo realmente internacional? Na aparência, seu movimento limitou-se aos países que criaram movimentos modernistas. Não parece ter existido dadaísmo espanhol nem dadaísmo inglês. Esta última afirmação não é, porém, inteiramente exata. Não existe dadaísmo inglês, mas havia um dadaísmo norte-americano; e a ele cabe o mérito de ter movimentado o modernismo inglês, até então pálido, abrindo perspectivas das quais os modernismos francês, italiano e alemão nem sequer sonharam. Nos países de língua espanhola não surgiu dadaísmo, é verdade; a predominância do outro "modernismo", escola de Darío, retardou por um decênio inteiro o aparecimento do novo modernismo espanhol, popularismo e surrealismo de García Lorca e Rafael Alberti e da poesia pura de Jorge Guillén. Estes estilos foram, porém, precedidos por outros movimentos, mais radicais do que eles: criacionismo, ultraísmo. E este radicalismo maior identifica-os como equivalentes históricos do dadaísmo do qual são contemporâneos.

Houve uma querela complicada quanto à prioridade cronológica do criacionismo ou do ultraísmo, dessas querelas de prioridade que nunca encontram solução satisfatória. Do ponto de vista da formação literária dos chefes, a prioridade cabe ao criacionismo do chileno Huidobro[3148]; aderiu ao modernismo em Paris e escreveu grande parte da sua obra em língua francesa, sob a influência inegável de Marinetti e, também, de Reverdy. Em 1918, Huidobro apareceu na Espanha, onde o consideravam futurista. Aliou-se-lhe o jovem argentino Jorge Luis Borges[3149], que em 1921 fundará o grupo criacionista de Buenos Aires; descobriu os aspectos fantásticos da grande cidade. Mas passou rapidamente por essa fase de poesia radical. Integrou os elementos irracionalistas do criacionismo num sistema filosófico cuja tese principal é o caráter cíclico do Tempo e, portanto, a reversibilidade de todos os acontecimentos. Mas em vez de um tratado de metafísica, escreveu contos filosóficos, as "ficciones", altamente fantásticas, engenhosamente construídas e baseadas em "notas eruditas" diabolicamente inventadas, com a ajuda de toda a erudição fabulosa de que Borges dispõe realmente. É uma arte das mais requintadas, algo fria e desumana, sempre fascinante: obra significativa do século XX. Sua influência internacional se confundirá, em parte, com a obra de Kafka.

A passagem de Huidobro e Borges pela Espanha foi imediatamente seguida pela primeira revista ultraísta, *Grécia*, editada em 1919, em Sevilha; mas o ultraísmo[3150] parece realmente ter tido relações diretas, sem intermediários, com o futurismo italiano e a vanguarda de Paris. Os volumes de poesia ultraísta, espalhada em revistas efêmeras, só foram publicados mais tarde, quando a poesia espanhola já se encaminhara para outros ideais; tampouco surgiu entre os ultraístas um poeta de valor definitivo. Mas isso não diminui a importância histórica do impulso dado num ambiente de relativo atraso. E nota-se o radicalismo dos ultraístas, mais radicais do que qualquer outra poesia antes do surrealismo. O espirituoso Antonio Espina[3151] chegou a deformações sternheimianas das suas experiências de Madri, cidade à qual Guillermo de Torre[3152], mais conhecido como excelente crítico-propagandista das literaturas da vanguarda, dedicou hinos de notável audácia poética. Questiúnculas de política literária anularam esse esforço; e ainda prejudicaram a memória do último ultraísta, Becarisse[3153],

cuja morte prematura era perda real da poesia espanhola. A derrota final do ultraísmo deve-se a um apóstata, Gerardo Diego[3154], poeta de grande talento, cujo ecleticismo escolherá outros caminhos. E o ultraísmo inicial do poeta Leon-Felipe[3155], influenciado mais por Whitman do que por Marinetti, revelará uma vez mais as possibilidades contraditórias do modernismo.

A questão da prioridade entre criacionismo e ultraísmo perde muito em importância, ao considerar-se a existência de outros vanguardistas de língua espanhola, sem relação manifesta com aqueles movimentos. Gómez de la Serna[3156], o inventor da "greguería", embora madrilenho autêntico, gênio da malícia espirituosa, é, pela formação, um parisiense de 1910, camarada de Apollinaire e Jacob; pela forma intencionalmente arbitrária e pelo espírito de contradição sistemática é Gómez de la Serna o que há de mais dadaísta fora do dadaísmo "ortodoxo", um mistificador subversivo em que os franceses da vanguarda logo reconheceram no fundo um grande jornalista literário. Não consta que seja discípulo seu o argentino Girondo[3157], autor dos *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; mas o espírito é o mesmo. Enfim, o aspecto abismal, de vertigem fantástica, do radicalismo encontrou expressão notável no colombiano Greiff[3158], um dos poetas mais originais da América.

Os primeiros vanguardistas americanos são, as mais das vezes, otimistas: seja porque não experimentaram os horrores da guerra, seja porque sentem, em face das ruínas da Europa, as possibilidades inesgotadas do novo Continente. À influência de Marinetti junta-se a de Whitmam, que já foi sensível em Darío, Lugones, Chocano e outros "modernistas", e no verbalismo desenfreado do uruguaio Carlos Sabat Ercasty. Otimista, neste sentido, tornou-se o colombiano Miguel Ángel Osorio[3159], que as mais das vezes usou o pseudônimo Porfirio Barbe Jacob: boêmio vagabundo, cheio de experiência e aventuras, mudando constantemente de personalidade; foi audacioso experimentador poético, mas exerceu maior influência com poesias como *Canción de la vida profunda.* Nem todos descobrirão a profundidade de versos como –

mas admite-se a impressão tonificante dos seus gritos. Ajudou muitos a sentirem-se livres de tradições e convenções na paisagem nova dos trópicos. Desde então, a poesia latino-americana realiza a segunda descoberta das Américas. Pellicer[3160] progrediu nesse caminho com tanto ímpeto que alguns lhe chamavam "o maior poeta moderno do México". Tem algo do verbalismo enfático de Lugones; o seu lado mais atrativo é a poesia intimista da paisagem. O whitmanianismo foi cultivado pelo peruano Parra del Riego[3161], cantor "del cielo y de los ferrocarrilles". Continua-lhe a obra Alberto Hidalgo[3162], poeta e polemista de paixões violentas. Porque a vanguarda latino-americana de 1920 tem de colaborar, ao lado da libertação poética, para a obra da libertação política e social; e os defensores da ordem estabelecida se lhes opõem também como defensores da poesia poeticamente moderna. O mexicano López Velarde[3163] é, em certo sentido, um passadista; um crítico comparou, com muita felicidade, a poesia desse provinciano às obras de arquitetura barroca da província mexicana. Em López Velarde vivem tradições de sensibilidade e forma incompatíveis com as tradições do romantismo epigônico e do "modernismo pós-simbolista"; e sua poesia, em parte folclórica e indianista, em parte apaixonadamente pessoal, satisfez de maneira surpreendente certas reivindicações modernas. López Velarde tornou-se precursor duma nova poesia mexicana, nacional e social, já além do modernismo de vanguarda.

Mas o fruto mais importante do modernismo latino-americano é uma nova poesia social. O peruano Vallejo[3164] era mesmo um grande poeta; ao movimento internacional de literatura proletária ele deu, além das poesias em favor da Espanha republicana, o romance social *Tungsteno*. Mas o poeta do "Himno a los Voluntarios de la República" e de "Invierno en la batalha de Teruel" não é um poeta facilmente compreensível, um poeta "a todos". É, ao contrário, difícil, hermético; passou pelo criacionismo e pela vanguarda parisiense – Picasso retratou-o – e tem, o que é fato mais desconcertante para os seus admiradores, um passado de simbolista-decadenista à maneira de Herrera y Reissig; de modo que preferiram explicar-lhe a tristeza pelo sangue índio. Foi infeliz na vida. Mas na poesia foi mais feliz

que Maiakovski: reunindo a tendência social e a expressão moderna. Foi um poeta grave e um homem sério e sua influência sobre a poesia latino-americana de hoje está crescendo; basta citar o salvadorenho Roque Dalton (1935/1975) e o argentino Juan Gelman (1930).

Em circunstâncias muito mais desfavoráveis nasceu o modernismo brasileiro[3165]. Não lhe precedeu nenhum "modernismo" à maneira hispano-americana, pré-simbolista ou simbolista, mas só um parnasianismo acadêmico, de vida artificialmente prolongada, literatura sem raízes na vida da nação. Os modernistas brasileiros estavam diante de duas tarefas diferentes, igualmente importantes e dificilmente compatíveis; criar uma nova poesia e arte realmente nacionais, brasileiras, e empregar para tanto os recursos das vanguardas europeias, da França e Itália. Ajudou-os, no início, a intervenção do acadêmico Graça Aranha[3166], romancista de uma geração passada, revoltado contra a Academia; a ele aliou-se Ronald de Carvalho, que, após breve passagem pelo futurismo português e uma recidiva no parnasianismo, escolheu o caminho da poesia "americanista", whitmanianismo tropicalizado. Mas esses revoltados do Rio de Janeiro não teriam tido êxito sem o movimento anterior e melhor organizado do modernismo de São Paulo, que já assustara os "burgueses" pela "Semana de Arte Moderna", em 1922. O chefe foi Mário de Andrade[3167]: poeta experimental e prosador experimental, sabia conquistar a nova geração inteira e imprimir unidade à mistura de tendências que se reuniram no seu movimento – Verhaeren e Whitman, muito Marinetti e algo de Soffici, Apollinaire, Salmon e Cendrars; hostilidade à burguesia semicolonial e ao individualismo estético, embriaguez da grande cidade e interesse pelo folclore, abolição métrica tradicional e tendência para criar uma nova língua, a brasileira, diferente da portuguesa. Sua influência enorme só diminuiu, mais tarde, pela ascensão póstuma de Oswald de Andrade[3168], em cujas obras se destaca mais o protesto social. Pelo modernismo passou Manuel Bandeira[3169], antigo simbolista, romântico nato e poeta moderno. O modernismo de Manuel Bandeira coloca-o perto da poesia experimental de Mário de Andrade: estende-se do whitmanianismo das evocações de paisagens da infância até a transfiguração de motivos aparentemente triviais pela inspiração filosófica: "Evocação do Recife" e "Momento num Café" são as duas poesias

decisivas do modernismo brasileiro. O romantismo do poeta refere-se a raízes portuguesas – afinidades com Antônio Nobre; a esse elemento se deve a profunda emoção que a poesia intimista de Bandeira irradia ("Profundamente", "Última canção do Beco"). Mas é uma "emotion recollected in tranquillity". Do simbolismo herdou o poeta o senso infalível da forma: criou, entre todos, um número maior de poemas permanentes.

No modernismo brasileiro apenas se esboçou o mais difícil de todos os problemas da época: o da língua. A grande cidade e a técnica requerem nova língua. As nações criadas pela imigração e colonização requerem novas línguas. A extensão do nosso conhecimento da alma humana pela psicologia de profundidade requer nova língua. Muitas coisas inéditas e muitas coisas propriamente inefáveis têm de ser ditas. Nem na Europa nem na América Latina foi esse problema inicialmente atacado com o radicalismo necessário. "Dada" também só fora uma tentativa inacabada. Só nos Estados Unidos a coincidência da nova psicologia com o primitivismo intencional das vanguardas abriu caminho para as soluções radicais.

A prioridade cronológica cabe a Gertrude Stein[3170]. Já em 1896 essa discípula de William James publicara na *Psychological Review* um estudo sobre a escrita automática dos psicopatas. A sua primeira obra, os contos *Three Lives*, ainda foi escrita em estilo relativamente normal; além de um dos contos, "Melanctha", ser uma incontestável obra-prima, tem o volume importância histórica como uma das primeiras obras da literatura americana, talvez a primeira na qual o negro aparece como criatura de primitividade admirável dos instintos. Então, Gertrude Stein já viveu em Paris, em contato permanente com os cubistas, impressionada pela arte negra e pela arte abstrata; em 1909, ano da publicação de *Three Lives*, Picasso retratou a autora. *Tender Butons* é uma coleção de poesias ou contos, ou trechos, como quiserem, em "língua abstrata"; e essa arte ou "arte" de dar o sentido mais geral às palavras por meio de privá-las de sentido chegou ao cume no enorme romance *The Making of Americans* e na "ópera" *Four Saints in Three Acts*. Gertrude Stein pretende exprimir, pela abolição da sintaxe lógica, certos "états d'âme" que não são lógicos e constituiriam a própria base da vida psíquica. A frase seguinte – "They might be very well very well very well they might be they might be very well they might be very well very well very well they might be. Let Lucy Lily Lily Lucy Lucy let Lucy

Lucy Lily Lily Lily Lily Lily let Lily Lucy Lucy let Lily. Let Lucy Lily" – descreve de maneira admirável um "état d'âme" de bem-estar sonolento. E Gertrude Stein também sabe descrever pelo mesmo método "acumulativo" ou "iterativo" muitos outros "états d'âmes" que a literatura até então ignorava; embora os psiquiatras chamem a isso ecolalia. Um crítico respondeu a essas restrições dos médicos, citando Shakespeare: "Though this be madness, yet there is method in't." Gertrude Stein não escreveu para fornecer testes de saúde mental, mas para experimentar novos métodos literários. Com efeito, chegou a antecipar o dadaísmo e o surrealismo. Ficou, porém, ignorando deliberadamente Freud e *Ulisses*; passou a vida inteira em Paris, mas sempre em condições de turista, com boêmia norte-americana. A sua influência sobre Sherwood Anderson, Joyce, Hemingway e muitos outros foi grande, incalculável. A sua figura e existência estranhas confirmaram a tese sobre a importância central de Dada na história literária contemporânea.

Gertrude Stein viveu em Paris, antes da guerra, quase como uma embaixatriz da boêmia de Greenwich Village. Em compensação, a vanguarda francesa mandou para Nova Iorque o pintor cubista Marcel Duchamp, com cujo grupo de amigos americanos o pintor Francis Picabia editava a revista *291*. Picabia foi depois para Zurique, participando dos primeiros movimentos de Dada, com Huelsenbeck e Tzara. Nesse tempo, Greenwich Village ainda não compreendeu o *dernier cri*. Lá a poesia feminista, erótica e romântica de Edna St. Vicent Millay[3171] adorava-se como revolucionária; com arte mais requintada e com romantismo mais lúcido, às vezes amargo, a bela Elinor Wylie[3172] continuava essa poesia para intelectuais; Amy Lowell, a imagista, foi considerada como avançadíssima. A moderação relativa de Greenwich Village em matéria de poética explica-se em parte pela influência inglesa. Mas até da França trouxera o "radical" Bourne[3173] apenas um radicalismo político e social, algo entre Marx, Sorel e Péguy. Do lado da revolta social já viera um impulso de renovação integral da poesia americana; e é significativo que em Masters[3174] também já aparecera a nota de revolta sexual contra o puritanismo. *Spoon River Anthology* saiu em 1915; por volta dos mesmos anos começou Mencken[3175] as campanhas em favor de Dreiser e contra aquela mentalidade que mais tarde se encarnará no

personagem Babbitt; Lewisohn, conhecedor das coisas alemãs, trabalhava pelo conhecimento da psicanálise. Enfim, em Sherwood Anderson encontraram-se essas ideias da *Intelligentzia* europeizada com a revolta da aldeia norte-americana.

Quando se publicaram as primeiras obras de ficção de Sherwood Anderson[3176], contos e romances cheios de ideias frustradas e quebradas, impulsos repentinos, violentos e fracassados, a crítica falou em Dostoievski e Tchekhov. Anderson, porém não lera os russos: filho de uma aldeia do Middle West, como Dreiser e Masters, não possuía a cultura literária de Masters; fora operário, soldado, repórter, sobretudo repórter de pequenos jornais provincianos. Mas não era iletrado. Já estivera, em Chicago, em relações com Dreiser, Sandburg e outros "vanguardistas" de então. Lera, embora não os russos, muita outra coisa; já considerava o então novíssimo D. H. Lawrence como seu modelo literário. O romance *Windy Mc Pherson's Son* revela os esquemas novelísticos de Lawrence, que Anderson sempre empregou quando explorava elementos autobiográficos. Mas o verdadeiro impulso da literatura de Anderson veio daquele primeiro poeta do Middle West: *Windy Mc Pherson's Son* saiu um ano depois da *Spoon River Anthology*. Em Masters, Anderson encontrara a explicação das frustrações nas aldeias e cidadezinhas norte-americanas, alusões inconfundíveis ao puritanismo e ao papel do sexo na psicologia do comportamento humano. Nos vinte e três contos de *Winesburg, Ohio* Anderson deu a sua própria *Spoon River Anthology,* colocando-se a si mesmo no centro, como o repórter George Willard, descobrindo os "casos" recalcados dos habitantes da pequena cidade de Winesburg, Ohio. O livro era revolucionário em muitos sentidos: pela psicologia do sexo, pelo primitivismo dos personagens e dos seus instintos, e pelo emprego duma linguagem ainda nunca empregada em obras literárias – a linguagem inculta, pitoresca e rude, embora sentimental, do norte-americano médio, a língua que naqueles mesmos anos Mencken ensinou a distinguir nitidamente da língua inglesa, organizando o primeiro dicionário da "língua americana". Sherwood Anderson, escritor mais literário do que parecia, tinha para isso também um modelo, se bem que não um modelo europeu. O próprio Anderson, na sua autobiografia *A Story Teller's Story,* conta: "I had already read a book of Miss Stein's called *Three Lives* aind had thought it contained some of the best writing done by an

American" – indicando os contos primitivísticos de Gertrude Stein como fonte do seu próprio primitivismo. Na mesma ocasião declara ter sido um dos primeiros leitores e um dos poucos admiradores de *Tender Buttons,* apontando as experiências linguísticas de Gertrude Stein como modelo de sua própria experiência linguística, diferente: notar a falsa vida da gente americana, mesmo quando não parece muito inteligente e, muito menos, literária. Por isso, Anderson parece pouco literário. Parece o mais ingênuo e o mais espontâneo de todos os escritores americanos. Mas não é tanto assim. A ingenuidade – Anderson repete-se continuamente e só sabe contar bem o que viu e experimentou pessoalmente – não é a sua qualidade, e sim a sua limitação. No resto, seria equívoco atribuir-lhe o primitivismo dos seus personagens. Anderson, embora autodidata, foi mais culto que, por exemplo, Dreiser, que lhe é superior em todos os aspectos. Assimilou, mais tarde, com facilidade, a psicanálise e várias influências europeias. Tampouco significam ingenuidade o seu puerilismo e o seu otimismo. Anderson fora um adolescente neurótico; o seu talento de contar sem pessimismo e sem ressentimentos as experiências mais amargas faz parte do otimismo comum do americano médio. Anderson, embora revoltado, era americano típico. O seu erotismo quase maníaco era uma espécie de puritanismo às avessas. Anderson equivocou-se, interpretando o choque do seu sexualismo com a sociedade puritana como sinal de revolta social; engano que é o da sua geração: todos eles confundiram Marx e Freud. Na verdade, Anderson não era revolucionário e sim místico; um místico do sexo. Por isso, gostava tanto de Lawrence.

Sherwood Anderson é, antes de tudo, uma grande figura da história literária americana. Como repórter-romancista e inimigo da cidadezinha do Middle West, é ele o precursor de Sinclair Lewis. A ressonância da literatura de Anderson contribuiu para a redescoberta e reinterpretação do esquecido Melville[3177], então revelado por Carl Van Doren, Henry C. Camby e Van Wyck Brooks como um dos maiores escritores americanos. Como poeta e místico, Anderson aproxima-se das correntes europeias do seu tempo; por tudo isso gostava tanto de Lawrence.

D. H. Lawrence[3178] veio de ambiente semelhante ao de Sherwood Anderson na mocidade: aldeia inglesa, aldeia de operários, mas na casa puritana. *Sons and Lovers*, a primeira grande revelação do seu talento, é um

romance autobiográfico como as melhores coisas de Anderson, e um romance psicanalítico, antes de a psicanálise se tornar moda e antes de Lawrence conhecê-la. Da relação entre filho e mãe, em *Sons and Lovers*, os psicanalistas pretendem deduzir a literatura inteira de Lawrence e elucidar a psicologia do escritor. Em 1913, os leitores ingleses não entenderam nada disso; saudaram a obra como excelente romance, dentro da grande tradição do romance inglês, embora com estranho poder poético de transfigurar o ambiente trivial da vida de operários. Tanto mais assustou-os a explosão do sexualismo em *The Rainbow*; a obra, que não é menos lírica, foi proibida pela censura. Alguns críticos consideram esse fato como decisivo: Lawrence nunca teria esquecido o golpe, esforçando-os depois cada vez mais para "épater le bourgeois"; primeiro em *Women in Love*, que talvez seja sua obra-prima; e enfim em *Lady Chatterley's Lover*. Embora haja nisso uma grande verdade, essa explicação ignora a força da franqueza, da "outspokenness", no poeta Lawrence. Fora ele poeta antes de ser romancista: um dos primeiros imagistas, e não dos menores. *Birds, Beasts and Flowers* é um grande volume de poesia. A "directness of expression" da poesia imagista ficou como seu lema. *The Plumed Serpent,* o último dos seus grandes romances, ainda é uma obra de poeta. Ao imagismo Lawrence também deve seus grandes romances, ainda é uma obra de poeta. Ao imagismo Lawrence também deve as qualidades poéticas da sua prosa, das quais nem todo mundo pode gostar, assim como as opiniões sobre o valor de Lawrence sempre divergirão, pelo menos enquanto ainda vivem pessoas que conheciam pessoalmente e amavam ou detestavam esse gênio intratável. Como poeta imagista – e como homem doente, hiperestético – Lawrence possuía sensibilidade extraordinária. Os seus romances estão "cheios de vida"; é um dos narradores mais vivos do século XX. Mas excedeu-se nisso, como em tudo. Não vale a pena discutir a indignação dos moralistas contra *Lady Chatterley's Lover;* mas até um crítico perfeitamente imoralista que admite a descrição pormenorizada do ato sexual no centro dum romance, tem o direito de duvidar da necessidade artística da repetição dessas descrições. Lawrence era excelente romancista, mas nem sempre, e não sem culpa: pois não quis ser romancista. Não quis dar ficção, e sim vida. Como poeta, quis ser profeta. E a sua mensagem profética é a de um puritano irremediável que substitui os atos sexuais pela descrição do ato

sexual. A literatura de Lawrence é uma fuga para as regiões onde não existam as distinções do dualismo puritano; como símbolo, serviu-lhe a perda momentânea da consciência no ato sexual; e como racionalização desse símbolo serviu-lhe a doutrina do subconsciente. Daí o acento religioso que ele conferiu ao êxtase sexual: "Sex is a state of Grace", o caminho para Deus. Mas, evidentemente, não para o Deus dos cristãos; antes para o do seu grande precursor Blake, que também fora místico do sexo. Daí a vontade de evocar os "deuses do abismo", os "deuses negros", contra o cristianismo. Um excesso de imaginação e confusão levou-o a confundir o materialismo biológico com o irracionalismo de Schopenhauer e o individualismo de Nietzsche. Essa pseudorreligião de Lawrence, embora partindo de uma crítica altamente justificada da nossa civilização antivital e antiinstintiva, é um beco sem saída. Encontrou poucos adeptos fiéis. Mas é preciso empregar, em face da obra de Lawrence, a "suspension of disbelief": pois a sua arte, especialmente sua arte de criar personagens cheios de vida, depende indissoluvelmente daquelas suas ideias confusas de um vitalismo primitivista. Essa dificuldade – muito mais do que o caráter intratável do escritor, que afinal só teve de preocupar seus amigos, ex-amigos e inimigos – torna tão áspero o problema da crítica lawrenciana. F. R. Leavis que prodigaliza os maiores, talvez excessivos, elogios aos grandes romances, *The Rainbow* e *Women in Love,* e a uma novela-poema como *St. Mawr,* esforça-se para enquadrar Lawrence na "Grande Tradição" do romance inglês, como sucessor legítimo de Jane Austen, George Eliot, Henry James e Conrad; mas ao mesmo tempo é esse "tradicionalista" festejado como grande revolucionário. A não ser que esta última classificação tenha antes sentido moral do que literário: que seja relativa ao mérito de ter derrubado os tabus e o silêncio pudibundo do romance victoriano com respeito ao sexo. Desde Lawrence, fala-se com franqueza na literatura inglesa. Para o mundo anglo-saxônico, Lawrence realizou literariamente o que Freud realizou pela pesquisa científica para o mundo inteiro.

Mas até o psicanalista mais rigorosamente cientificista não negará o elemento de imaginação poética no conceito psicológico do mestre Freud[3179]. Wittels chamou à *Traumdendetung (Interpretação dos sonhos)*, na qual Freud analisou os seus próprios sonhos, com todas as associações às fases passadas da sua vida, "a autobiografia mais estranha da literatura

universal"; e um maledicente como Papini chegou a caracterizar a psicanálise como romance meio naturalista, meio simbolista, talvez sem perceber que verificara um fato fundamental da história literária contemporânea. O próprio Freud chegou logo a aplicações da sua teoria no terreno da crítica literária: já em 1907, publicou um estudo, interpretando os sonhos da novela medíocre *Gradiva* do escritor alemão Wilhelm Jensen como se fossem sonhos realmente sonhados, não pelos personagens, mas pelo autor. Literatura e arte em geral pareciam "sonhos diurnos"; e desde então há poucos críticos literários que não empregam, pelo menos ocasionalmente, a psicanálise para interpretar as obras de arte. A literatura, por sua vez, começou a empregar a psicanálise para interpretar a vida. Sem a psicanálise não haveria literatura moderna, embora a influência nem sempre seja direta e admitida: o surrealismo e O'Neill, Svevo e Gide, D. H. Lawrence e Kafka, Joyce e Romains, Thomas Mann, Hesse e Leonhard Frank – enfim, todos. E a todos a psicanálise serviu de pretexto para falar da sexualidade com franqueza inédita, transformando-se completamente o aspecto da literatura universal. Séria difícil compreender tão grande repercussão literária se não existissem relações preestabelecidas entre a psicanálise e a literatura. Freud baseava-se em precursores no terreno da psicologia e psicopatologia: fez os seus estudos na Universidade de Viena, onde dominava a psicologia de Herbart, e em Paris, sob a direção de Charcot. É, porém, digno de nota que grande parte dos conceitos psicológicos de Freud já se encontram dispersos nos dramas e contos de um patrício, contemporâneo e amigo seu, Arthur Schnitzler[3180], sem que se influenciassem reciprocamente. Os dois, Freud e Schnitzler, pertenceram à mesma classe: à burguesia judaica de Viena, culta e sofisticada, rica, mas excluída da vida pública pelo antissemitismo; eis o motivo de certos ressentimentos subversivos da evasão para o sexualismo. Schnitzler era médico, como Freud, o que explica os fundamentos biológicos da sua psicologia e o seu relativo naturalismo, num ambiente literário em que dominava o simbolismo. Freud imaginou o simbolismo poético de uma filosofia biológica, determinista e naturalista. A psicanálise terá, no terreno da literatura, consequências naturalistas e consequências simbolistas.

O naturalismo psicanalítico manifestou-se primeiro naquela franqueza de falar que teria feito ruborizar-se um Zola; depois, na tendência de

"desmascarar os valores tradicionais" como se fossem meros resultados de sublimação de desejos sexuais recalcados: o "debunking", que dominará sobretudo o gênero da biografia romanceada. O mestre desse gênero menor é Stefan Zweig[3181], que também aplicou psicanálise em contos bem arquitetados. Foi de habilidade notável em tornar dramáticos seus assuntos históricos, modernizando-os anacronisticamente, a serviço das suas ideias que são as do liberalismo do século XIX. Mas convém notar que Zweig veio, literariamente, do simbolismo vienense de 1900, cujo estilo se manifesta em suas poesias e peças dramáticas.

O simbolismo psicanalítico é capaz de dissolver os acontecimentos, reais, na vida e na ficção, em símbolos de "sonhos diurnos": cada vez mais, o romance perde o caráter realista-naturalista, de fotografia da realidade com ou sem retoques, para tornar-se lembrança ou associação vaga através daquela espécie de sonho que se chama arte. Essa dissolução psicologística da realidade percorreu várias fases, nas quais é digna de nota a forte participação da sensibilidade feminina. Já muito antes da guerra um gênero então em moda – o romance que descreve a decadência de uma família – começa a perder os contornos firmes dos *Buddenbrooks* para dar as visões irreais, meio demoníacos, meio grotescas, da norueguesa Joelsen[3182]. A húngara Margit Kaffka[3183] empregou processos semelhantes em romances nos quais a descrição da decadência burguesa é pretexto para analisar os recalques em almas femininas. A dissolução da forma novelística chegou já quase (embora só quase) ao fim em Katherine Mansfield[3184], a escritora neozelandesa à qual a crítica, em parte por motivos de simpatia humana, tem prestado atenção algo exagerada. Katherine Mansfield, que deixou alguns contos muito poéticos, era menos poetisa do que artista, embora de sensibilidade extrema. "Ouviu crescer a grama." Os "grandes" acontecimentos, os que todo mundo observa, ela os desprezava; dedicou-se à representação meticulosa de acontecimentos e sentimentos minúsculos, que não modificam a vida, mas indicam as modificações imperceptíveis de vidas: assim em "At the Bay", "The Garden Party", "Life of Ma Parker", "Miss Brill", "The Stranger", "The Daughters of the late Colonel". É a análise infinitesimal aplicada ao conto. Com a poesia simbolista tem qualquer relação a sua arte de dissolver em visão a realidade, em visão mais verdadeira do que a realidade, ao ponto de acabar todo movimento e o conto se

transformar em representação duma cena visionária só, sem ação. Katherine Mansfield, escrevendo assim, julgava-se discípula de Tchekhov; e a crítica sempre repetiu a comparação, que dá, porém, a medida exata do valor da arte de Katherine Mansfield. Não é ela o Tchekhov inglês; falta à sua arte o primeiro plano realista e a perspectiva metafísica da arte do grande russo. Mas de um outro ponto de vista a comparação justifica-se. Assim como o drama sem ação de Tchekhov simboliza a agonia da burguesia russa, assim o conto sem enredo de Katherine Mansfield é sintoma da dissolução do gênero tipicamente burguês, do romance. Outra força, mais robusta, seria necessária para levar essa dissolução até o fim e dar, depois, ao romance uma nova arquitetura. "The Garden Party" saiu no ano de *Ulysses.*

Mas uma mistura de Lawrence, psicanálise e dissolução visionária do gênero "romance" ainda não daria, como resultado, um Joyce. Seria possível alinhar mais outros elementos: o encontro com o romancista triestino Italo Svevo[3185], em que a psicologia joyciana estava pré-formada; a relação dos experimentos linguísticos de Joyce com os de Gertrude Stein[3186] em Paris; e, a propósito de Paris, os contatos do romancista com a vanguarda francesa. Joyce, o mestre da prosa desarticulada, é o representante inglês ou anglo-irlandês de Dada, apenas com a diferença de que possuía o gênio de construir síntese tão grande como uma catedral ("désafféctée") ou uma Suma (herética). Tinha estudado filosofia escolástica com os jesuítas.

A imensa força construtiva de Joyce[3187] é a primeira qualidade desse escritor que os seus contemporâneos consideravam como espírito destrutivo; e que, em tantos anos de intensa atividade literária, escreveu tão pouco, publicando, depois das poesias de *Chamber Music*, só quatro obras: obras-primas, organizadas até o último pormenor e constituindo um monumento sem par na literatura contemporânea. Os contos do volume *Dubliners* são de um naturalismo impiedoso: retrato cruel da realidade, de uma Dublin diferente da Dublin fantástica de Yeats e O'Casey. Os primeiros críticos lembraram Maupassant. Só mais tarde T. S. Eliot distinguirá entre o niilismo céptico do grande contista francês e a presença permanente, embora secreta, dos critérios morais do catolicismo, se bem que hereticamente invertidos, na obra de Joyce. Se esse naturalista não podia aceitar a realidade da Irlanda, então devia rejeitá-la com violência; e isso aconteceu no romance autobiográfico. *A Portrait of The Artist as a Young Man,* narrado

com sutil arte simbolista, mas com tanta violência contra os jesuítas e o catolicismo irlandês que a obra só podia ser publicada depois de Joyce ter saído do país, vivendo no estrangeiro como *outlaw*. Excluído para sempre da realidade dentro da qual nascera, Joyce não entrou em outra. Nunca esquecerá aquela. A cidade de Dublin e suas experiências em Dublin serão o único assunto da sua obra imensa. Apesar das suas relações pessoais com a vanguarda de Paris, ficou ele o escritor mais solitário da Europa contemporânea. Em anos e anos de meditação construiu a sua realidade pessoal, assim como no retiro espiritual dos jesuítas se "prepara o lugar". O lugar é a cidade de Dublin. Data: o dia 16 de junho de 1904, data fictícia na vida fictícia dos personagens fictícios Bloom, Molly e Stephen Dedalus. Mas "tudo é verdade". A verdade de *Dubliners* e a verdade do *Portrait of the Artist as a Young Man* superpostas deram *Ulysses*, a obra de arte mais pessoal que existe, composta só de reminiscências; no fundo, inteiramente compreensível só para o seu próprio autor. Ao lado desse individualismo extremo parece menos difícil o hermetismo da linguagem. Mas Joyce desenvolveu, depois, justamente este último aspecto da sua arte: *Finnegans Wake* é a representação de um "sonho diurno" em linguagem perfeitamente simbólica e, enfim, incompreensível; o *outlaw* chegara, depois de ter construído a sua própria realidade, a inventar uma língua particular, da qual *Finnegans Wake* é o primeiro e último documento.

Críticos menos fascinados lançaram contra essa obra desconcertante o mesmo argumento que a crítica conservadora lançara contra Ibsen: a obra de Joyce seria produto de circunstâncias muito particulares, de um regionalismo irlandês, se bem que subversivo – e o que tem o mundo com isso? Um renegado do catolicismo, fazendo do seu ódio contra os valores tradicionais o argumento da sua obra, não pode ser considerado como grande exemplo literário. O sexo seria a "idée fixe" do aluno foragido dos jesuítas de Dublin, que conseguiu transformar as doutrinas da psicanálise em sonho fantástico. Dir-se-ia que a psicanálise de Joyce é o próprio sonho do qual pretende ser a interpretação; um crítico malicioso chamou "Phallus in Wonderland" ao *Ulysses*. Mas Joyce não perdeu, como D. H. Lawrence, nos êxtases do sexo, a clareza de consciência; e nisso também se poderá notar o realismo e o intelectualismo, resíduos da formação católica. Do país dos sonhos, Joyce não cessou de completar o outro país, o nosso, observando-o

com os olhos do *outlaw*, ou então para empregar um termo de Herzen, com a independência absoluta, de quem está "na outra ribeira". E, sendo Joyce antes de tudo um grande humorista, da estirpe de Rabelais e Cervantes, a cidade de Dublin, do dia 16 de junho de 1904, tornou-se caricatura grandiosa, daumieresca, de outra cidade: da "Cidade sem Deus" do nosso tempo; e *Ulysses,* em que Joyce depositou todas as suas experiências e todos os seus conhecimentos enciclopédicos, de todas as línguas, literaturas, filosofias e ciências, tornou-se a "Suma apocalíptica da nossa época". Joyce é o Dante anticatólico do século XX. Edmund Wilson chamou a atenção para a grandiosa poesia noturna das cenas no hospital e no bordel. *Ulisses* inteiro é um "Inferno". No "Inferno" (VII, 1), Dante introduziu algumas palavras incompreensíveis para imitar a língua estranha dos diabos; Joyce fez disso um recurso permanente; ele, que T. S. Eliot chama de "o maior mestre da língua inglesa desde Milton", chegou a alterar essa língua a ponto de criar um idioma pessoal e, enfim, a língua artificial de *Finnegans Wake,* que só os diabos entendem. Assim nasceu a obra de Joyce, singularíssima, absolutamente *sui generis* e contudo o maior e mais significativo documento literário da nossa época.

Em Joyce, as duas grandes correntes da literatura moderna, o naturalismo e o simbolismo, aparecem numa síntese nova. *Dubliners* e *The Portrait of the Artist as a Young Man* foram os elementos dessa síntese. *Ulysses* é uma obra de feição simbólica: personagens simbólicas realizando uma ação simbólica – mas através deste ultimo revela-se a sombra da Dublin real, uma Dublin muito naturalista, com os nomes das ruas e das pessoas e a data exata do 16 de junho de 1904. Nos romances do realismo moderado, por volta de 1850, nunca se indicavam nomes de ruas reais de cidades existentes, como por pudor ou medo de verificações; e quanto à cronologia bastava aos romancistas uma frase como "No século passado viveu em..."; os simbolistas até se esforçavam para "desrealizar" a ficção. Aquela maneira de usar endereços existentes no guia da cidade e datas acontecidas na história contemporânea é a maneira de Zola. Adotando-a, Joyce revela-se como naturalista. Na história do gênero "romance" isso acontecera só uma vez antes de Zola: nos princípios, dessa história, no romance picaresco. E *Ulysses* (o próprio Ulysses foi espécie de pícaro grego) é um romance picaresco; por isso situando-se fora dos critérios da moral burguesa.

Joyce baseava esse seu imoralismo na psicanálise: o subconsciente não conhece moral. Mas se satisfez com um imoralismo libertino. Além da moral, o subconsciente ignora mais outras convenções, em primeira linha as normas morfológicas e sintáticas da língua, que no sonho e no romance de Joyce obedece a outras regras, às do automatismo. Com efeito, Joyce adotou o automatismo de Gertrude Stein. Representa o dadaísmo em língua inglesa; baseando-se na psicanálise, antecipou o surrealismo. Nessa altura, porém, Joyce revela novo aspecto do seu gênio literário: em vez de reproduzir sem controle o fluxo do subconsciente, disciplinou-o enquadrando-o no esquema de uma composição rigorosamente literária, baseando todos os episódios de *Ulysses* em episódios correspondentes da *Odisseia,* criando uma epopeia moderna, de construção mais homogênea que todas as epopeias antigas, ao ponto de observar as unidades do tempo e do lugar, como se *Ulisses* fosse uma tragédia clássica. Sem dúvida, revela-se nisso, mais uma vez, o discípulo dos jesuítas com os quais Joyce aprendeu grego, latim e escolástica. *Ulysses* não é uma fantasia arbitrária, mas um mundo extremamente bem organizado, embora à parte do real: um mundo simbólico. A Dublin de Joyce do dia 16 de junho de 1904 que nunca acaba, distingue-se da Dublin real de 16 de junho de 1904 principalmente pela língua; língua de um *outlaw*, de um pícaro fora da sociedade, língua macarrônica como a do grande poeta macarrônico Folengo, que experimentava, como Joyce, a "acedia" do renegado e a secreta saudade da paz acima de toda a razão. Língua "sem razão", que afinal renuncia a ser entendida pelos outros. "SILENCE" é a última palavra de *Finnegans Wake* e de Joyce, que encontrou no silêncio, como todos os grandes místicos, a suprema sabedoria. Evidentemente, é um místico herético: colocou deliberadamente fora da coletividade religiosa, assim como o pícaro está fora da sociedade, assim como em *Ulysses* já não vigora a moral burguesa. E isso se reflete em estilo, composição e enredo. Neste sentido, *Ulysses* representa realmente o fim do gênero "romance", como gênero da literatura burguesa. Mas o gênero continua a sobreviver, porque Joyce não pode ter sucessores. *Ulysses* é uma obra-prima solitária, inconfundível como o seu autor.

Não convém confundir Joyce com nenhum outro autor contemporâneo. A sua repercussão confunde-se com as repercussões de Proust e Pirandello, que aparecem ao mesmo tempo com ele. Mas é preciso distinguir entre obra

e efeito. Será possível demonstrar que Pirandello vem do naturalismo e Proust do simbolismo; Joyce representa uma síntese singular dos dois estilos. Não é o Proust inglês nem é o Pirandello irlandês; esses apelidos convêm antes a Virginia Woolf e O'Casey. É necessário fazer essas distinções nítidas. Só depois é lícito traçar as linhas de ligação. Nem a psicologia de Proust nem sua técnica novelística são as de Joyce; mas há algo do humorismo diabólico do romancista irlandês em sua permanente comparação satírica da esfera de cima (aristocracia e burguesia) e da esfera de baixo (os lacaios); e em torno de Charlus há a mesma aura noturna de certas cenas de *Ulysses*. Muito mais complexa é a relação entre Joyce e Pirandello. Vários críticos e historiadores literários já observaram o desaparecimento gradual do "herói" novelístico: os personagens fictícios perdem a homogeneidade psicológica, ficando sujeitos a um processo de dissociação ou desagregação[3188]. Esse processo chega ao fim pelo "monólogo interior" e pelo correspondente fluxo dos acontecimentos, em *Ulysses*. O *pendant* é a dissociação do personagem dramático, que perde a identidade no teatro de Pirandello. Mas a relação não é direta; não houve contatos entre a literatura marginal da Irlanda e a literatura italiana, igualmente isolada naquela época; só *en passant* se pensa nas relações pessoais entre Joyce e o italiano Svevo, cidadão "marginal" da cidade "marginal" de Trieste.

Pirandello é, como novelista e como dramaturgo, um fenômeno tão solitário na história europeia como Joyce. O precursor do seu regionalismo naturalista, no romance siciliano, é sem duvida seu patrício Verga[3189], que só depois da sua morte em 1922 chegou a ser devidamente apreciado: quer dizer, no mesmo tempo em que Pirandello, já quase velho, também chegou a tornar-se enfim conhecido. Em Verga, Pirandello aprendeu o sentido trágico da vida quotidiana. Quanto à transformação da sua arte novelística em arte dramatúrgica, ajudou-o o chamado "teatro grotesco", do qual Chiarelli[3190] deu a primeira obra-prima, *La maschera e il volto*, farsa trágica da irrealidade das aparências em que gostamos de aparecer perante os outros; o herói não é aquilo que pretende ser; começa a dúvida quanto à identidade do "caráter". A peça, escrita em 1914 e representada em 1916, precede as peças de Pirandello; mas só obteve sucesso graças aos sucessos maiores do dramaturgo mais velho.

Pirandello[3191] já tinha mais de cinquenta anos de idade quando, por volta de 1920, as suas peças apareceram nos teatros de Paris, conseguindo sucesso internacional. Mas a crítica francesa só soube comparar-lhe a obra às máscaras do "théâtre des italiens". Pirandello não ficou menos solitário. Passaram anos até o mundo descobrir a verdadeira fonte da sua arte dramática nas suas obras de ficção; mas então Pirandello parecia mais do que nunca um estrangeiro no mundo moderno; ele, natural da Sicília, a ilha arcaica, cujo grande romancista Verga também fora um ilustre desconhecido. A Sicília existe desde séculos ou quase milênios como fora da Europa. A sua contribuição à literatura italiana foi mínima. Verga e Pirandello são os primeiros escritores sicilianos famosos desde Teócrito. Dos gregos, os sicilianos herdaram o realismo antigo, que devia entrar em choque com os tempos modernos. A arte de Verga representou esse choque; Pirandello aprendeu nela o sentido trágico de qualquer expressão da vida, até da vida diária, na Sicília: até ele descobrir "Sicília" na Itália toda e em toda a parte e em nós outros. O problema de Pirandello é o de um homem que não está em casa em sua própria casa; assim como a Sicília não fora capaz de adaptar-se às novas condições de vida na Itália unificada de 1861. Eis o problema do romance *Il fu Mattia Pascal*, atrás de cujo psicologismo sutil se esconde o desejo de "começar uma nova vida", quer dizer, voltar à vida primitiva da ilha arcaica. Numa produção imensa de novelas e contos, mais tarde reagrupados na coleção *Novelle per un anno,* Pirandello submeteu a vida italiana do seu tempo a uma crítica implacável do ponto de vista siciliano. Não é crítica social, mas crítica ontológica: se a Sicília é real, então a Itália é irreal; como todas as conclusões. Como por exemplo na obra capital, o romance *I vecchi e i giovani*, vasto panorama da Sicília do século XIX, quadro desolador do feudalismo decadente, mas com tendência inconfundível contra a Itália moderna que traiu os ideais dos garibaldianos, dos libertadores da ilha. Esse grande romance situa-se exatamente entre a fase de produção novelística e a fase de produção dramatúrgica de Pirandello. *I vecchi e i giovani* resolvera de maneira sociológica o problema psicológico de *Il fu Mattia Pascal*. Quando Pirandello, então, começou a transformar em teatro a sua ficção – a maior parte das peças está pré-formada em novelas – poderia sair um teatro meio naturalista, meio moralista à maneira de Ibsen. Em vez disso, Pirandello escreveu dramas meio fantásticos, meio

humorísticos à maneira do “teatro grotesco”. A sucessão das três fases – Pirandello siciliano, Pirandello italiano, Pirandello europeu e internacional – é, conforme Gramsci, a fonte do crescente relativismo moral e psicológico do dramaturgo, que perdeu gradualmente o chão seguro debaixo dos pés, começando a demandar da identidade do mundo e de si mesmo.

Pirandello, apesar de dissecar consciente e cruelmente suas criaturas, possuía o segredo de criar personagens inesquecíveis – Signora Frola e Signor Ponza, em *Cosi è se vi pare,* talvez sejam os exemplos mais convincentes. Envolveu esses personagens em “casos” que nos concernem a todos nós, desenvolvendo-os com habilidade quase diabólica, embora a quantidade enorme desses “casos”, inventados com imaginação inesgotável, não chegue a esconder certa monotonia dos temas. O fundo é sempre o mesmo: o caso de Mattia Pascal, assunto de todas as peças, é a sua “idée fixe”; repete-o obstinadamente, como se quisesse demonstrar que não sabe solução definitiva. Não é estranho, aliás, que a arte não saiba dar solução de casos encontrados no noticiário dos jornais. Pirandello, numa frase pouco conhecida e da maior importância para a compreensão da sua arte, declarou: “L’arte prosegue la natura.” Nas peças mais fantásticas, Pirandello ficou sempre o naturalista de *I vecchi e i giovani*. Era um *scholar* formado no espírito de 1890, adepto da psicologia naturalista, do associacionismo que encara a “alma” como conjunto instável de movimentos psíquicos; daí o conceito do “eterno fluire” que não cabe na “fissità delle forme”, isto é, dos nossos conceitos abstratos e petrificados. Mas o conflito não é entre a realidade fixa e as almas desequilibradas, mas entre dois desequilíbrios, o da realidade e o das almas, um refletindo o outro, sem possibilidade de congruência. A loucura dos personagens resulta da loucura da realidade, que só é o reflexo da outra loucura; enfim, não há realidade, só um conjunto de aspectos irreais. Essa psicologia nega, em última conclusão, a realidade; mas sem conceito da realidade não existe teatro. O mundo está povoado de personagens em procura do dramaturgo, mas este só lhes pode dar a realidade teatral de duas horas de uma representação, porque não dispõe de outra realidade. Tem razão o herói de *Enrico IV*, que resolveu transformar em representação teatral a sua vida; mas este único herói razoável de Pirandello é um louco. A esse resultado, Pirandello chama “humorismo”. O humor, conforme as definições de Pirandello, é a dissolução dialética da realidade.

Mas isso significa o fim do teatro que Ibsen criara, do teatro burguês. Os personagens de Pirandello não têm certeza das suas próprias personalidades; nem temos nós outros. Pirandello destruiu o "état civil" que Balzac introduzira na literatura. Ao lado de Joyce, que parecia acabar com o gênero "romance", Pirandello parecia acabar com o gênero "drama".

Na verdade, Pirandello tampouco acabou com o teatro como Joyce com o romance. Descobriu mais uma dimensão teatral: o "teatro no teatro", que fora uma exceção, é em Pirandello a regra. No teatro tradicional o personagem, encarnado pelo autor, parece pessoa de carne e osso; Pirandello lembrou o caráter fictício dos personagens, assim como nunca o esquecemos quando alguém nos conta a história de um romance ou de uma novela. Pirandello talvez seja maior como contista, de imaginação inesgotável e ironia amarga. No seu monumento poder-se-iam inscrever os dizeres com que Goya acompanhou sua gravura do artista adormecido, rodeado de terrível turba de aves noturnas: "El sueño de la razón produce monstruos."

Pirandello é, como Joyce, um caso isolado. Não exerce influência. Só há casos paralelos. O mais próximo é o de Rosso di San Secondo[3192], dramaturgo fantástico, herdeiro direto de "teatro grotesco". Parece a alguns críticos "mais doloroso e mais humano do que Pirandello"; parece assim porque é mais agitado, até febril. Sua peça *La Scala,* que se desenrola numa habitação coletiva, é o panorama dramático da época da insegurança geral. Rosso di San Secondo, ele mesmo um homem desequilibrado, não se realizou inteiramente. Muito mais seguro é o espanhol Grau[3193], que dá aspecto pirandellesco a problemas de Shaw. Daí o seu humorismo eficiente, ao passo que as suas soluções são quase sempre insatisfatórias. Menos quando revivificou tradições do grande teatro espanhol. Mas então chega ao artifício. O único dramaturgo autenticamente pirandelliano, embora sem qualquer influência ou ponto de contato, é O'Casey[3194]; e aí revela-se o sentido da aproximação entre o regionalismo siciliano de Pirandello e o regionalismo irlandês de Joyce. O intermediário – não na realidade das relações literárias, mas no plano ideal – é Svevo[3195], o regionalista triestino, pirandelliano *avant la lettre,* ao qual Joyce deve sugestões importantes de naturalismo psicológico.

O simbolismo de Joyce coloca-o perto de Proust, que surgiu naqueles mesmos anos de 1920, ao ponto de se confundirem as repercussões. Desde

então, “Joyce e Proust” constituem um binômio indissolúvel, embora tudo – as diferenças de origem burguesa e origem semiproletária, formação agnóstica e formação católica, ideias esteticistas e ideias naturalistas, cosmopolismo parisiense e regionalismo irlandês – embora tudo isso convide a distinguir nitidamente entre o simbolismo de Proust e a síntese simbolista-naturalista de Joyce[3196]. Contudo, pela comunidade de um elemento da síntese confundem-se-lhes as repercussões. Existe realmente uma literatura “Joyce-Proust”, aprofundando pela nova técnica psicológica o resultado de observações agudas à maneira de Katherine Mansfield. É, principalmente, uma literatura feminina.

A Dorothy Richardson[3197] cabe a prioridade cronológica. Antes de Proust, Virginia Woolf e Joyce já empregou ela a “notação registradora” das associações conscientes e subconscientes, no interminável *roman fleuve Pilgrimage;* conforme um crítico, “a análise mais completa de uma alma feminina que existe na literatura universal”. O modelo desse experimento, coroado de pouco êxito, fora a técnica novelística de Henry James. Um *pendant* seria a trilogia da sueca Agnes von Krusenstjerna[3198], descrevendo com franqueza os distúrbios mentais e sexuais, até o manicômio e a morte prematura, de uma jovem da decadente aristocracia sueca; os críticos do seu país atribuem a essa escritora, que também desapareceu antes do tempo, importância muito grande. Costumam compará-la a May Sinclair[3199]; *Mary Olivier* seria o tipo do romance das associações subconscientes. Na Inglaterra, May Sinclair foi pouco apreciada. Encontrou mais admiradores na França, terra na qual a crítica fabricou o binômio “Joyce-Proust”.

Virginia Woolf[3200] era a encarnação desse binômio, embora só mais tarde ou só indiretamente influenciada por aqueles dois escritores. Em vez de “Joyce-Proust” seria mais justo dizer, no caso de Virginia Woolf, “Henry James-Katherine Mansfield”. O elemento proustiano da sua arte é a consideração do tempo como medida ideal, de modo que nos seus romances o tempo físico não existe, nem o dos dias em *Mrs. Dalloway* nem o dos séculos em *Orlando*. Um crítico falou, com muita felicidade, de “holiday novels”. Virginia Woolf não precisa de enredo; este é pretexto para relevar a presença de passados inteiros e mundos inteiros num momento do fluxo da consciência ou subconsciência dos personagens, que não são

personagens propriamente ditas e sim aspectos de personagens: a influência de Henry James é evidente. Os romances de Virginia Woolf são resultados de uma arte finíssima, requintada, um pouco de segunda mão, menos espirituosos do que espirituais. Nos melhores momentos, como em *The Waves*, chegou a escrever poesia simbolista, dir-se-ia arte extática. Como romance no sentido tradicional, *To the Lighthouse* é a obra-prima, quase clássica; mas, justamente nessa obra de maior objetividade, a escritora revelou o seu segredo, a melancolia de que "Time passes". Virginia Woolf, filha de Leslie Stephen, parente das famílias Thackeray, Darwin, Trevelyan, Macaulay, Strachey, amiga de E. M. Forster, era uma aristocrata do intelectualismo; a sua obra acompanha com melancolia poética a destruição dos valores que lhe foram tão caros. Na arte algo pálida de Virginia Woolf anuncia-se um "Fim do Mundo", que parecia chegado no momento do suicídio da escritora.

Virginia Woolf, no seu círculo de intelectuais sofisticados[3201], dos "high brow" do bairro londrino de Bloomsbury, fez parte da primeira *Intelligentzia* que surgiu na Inglaterra conservadora imediatamente depois do armistício, junto com o enfraquecimento da moral puritana, a discussão pública de problemas sexuais, a adoção de novos costumes pela mocidade; o que se chamava "época do *jazz*" ou do *fox-trot*. Os franceses falavam de "Après-guerre"; os ingleses, mais tarde, deram à época o apelido de "Waste Land", conforme o título do famoso poema de T. S. Eliot. O primeiro, e para muitos o principal aspecto da época de "Waste Land", foi a abolição dos valores e critérios da época vitoriana; e a *Intelligentzia*, não revolucionária mas céptica e, em parte, libertina, não podia deixar de aprovar o antivitorianismo, movimento em que desempenhou grande papel de um dos chefes da *Intelligentzia* o crítico John Middleton Murry, marido de Katherine Mansfield. No mesmo ano do armistício, em 1918, saiu o livro fundamental do antivitorianismo e uma das obras-primas do "debunking": *Eminent Victorians*, de Lytton Strachey[3202]: biografias irônicas do cardeal Manning, Florence Nightingale, Dr. Thomas Arnold e do General Gordon, desmascarando as fraquezas e motivos humanos atrás da solenidade lendária, Strachey, grande conhecedor da literatura francesa, crítico de gosto classicista, agnóstico, voltairiano, parecia um inglês da civilização aristocrática do século XVIII, acabando com o falso romantismo burguês da época

vitoriana. E era artista notável: quanto mais se enfraqueceu nas suas biografias posteriores, tanto mais o "esprit" cedeu à força evocativa; evolução de consequências funestas, aliás, porque Strachey se tornou assim o modelo da "biographie romancée". Mas evolução semelhante é comum de quase todos os antivitorianos de 1920: não é possível guardar juventude eterna. Edith Sitwell[3203] parecia possuir esse segredo, ladeada pelos irmãos mais novos Osbert Sitwell, o poeta, e Sacheverell Sitwell, o historiador da arte barroca. Ela mesma poetisa notável, satírica e antirromântica no sentido do século XVIII, o qual adorava dedicadamente, Pope em especial. Edith Sitwell possui várias qualidades de Pope: "esprit" satírico e vasta cultura literária, além de senso rítmico dos mais finos, aprendido no imagismo; e com o tempo conseguiu sempre renovar-se, revelando aspectos mais sérios e até trágicos da sua arte poética. Contudo, a melhor contribuição de Edith Sitwell à poesia inglesa reside na sua obra crítica, na revalorização do século XVIII. Eram os anos das representações em série da *Beggar's Opera,* de Gay, e da ressurreição do único imoralista da Inglaterra vitoriana, do esquecido Samuel Butler. Os anos em que *Erewhon* e *The Way of All Flesh* foram, enfim, lidos. O escritor mais característico dessa época é, ou antes foi, Aldous Huxley[3204]. Há cinquenta anos, Huxley foi um dos romancistas mais famosos da literatura universal. Comparavam-no a Proust e Gide. Hoje, essa glória já diminuiu muito, e *Point Counter Point* pertence à categoria dos documentos de uma época passada, da moda de ontem. Huxley era homem cultíssimo, tipo de "high brow". Seus romances são ensaios disfarçados em ficção; só para o objetivo desse disfarce serviram-lhe os experimentos com novas técnicas novelísticas, que provocaram aquelas comparações. Nos romances de Huxley fala-se muito sobre tudo o que há e não há entre o Céu e a Terra, especialmente sobre literatura; e os leitores confundiram um pouco a literatura que Huxley escreveu com a que ele discutiu. Também exageraram amigos e inimigos a força subversiva da sua obra. Huxley, o mais sofisticado dos intelectuais ingleses, era amigo íntimo de D. H. Lawrence. A sua análise sutil dos valores decadentes da sociedade também parece servir para o fim da libertação dos instintos primitivos, pelo menos nos outros; porque o próprio Huxley desejava conservar o papel de crítico em disponibilidade gidiana. Muito cedo, um crítico lhe predizia que acabará no romantismo. Logo, o modernista se tornou estudioso da mística

e do ocultismo, defendendo os valores espirituais contra a utopia da técnica. Os amigos que retratara em *Point Counter Point* e outros "romans à clef" morreram e desapareceram. E os grandes romances de Aldous Huxley só ficam como documentos de uma época que já passou: do "Waste Land", cuja geografia foi delineada, muito mais pungente, por Henry Green[3205], romancista independente de grupos e isolado.

A crítica anglo-americana serve-se[3206] do título do grande poema de T. S. Eliot para definir certa época de euforia menos fundada no imediato pós-guerra, por volta de 1920 e 1925: época do *jazz* e do abuso da psicanálise como "jogo de salão", dos "bolchevistas de salão" e do capitalismo de Henry Ford, do turismo exótico e do *debunking* dos valores tradicionais, do antipuritanismo e de outras coisas menos confessáveis. Mas também é a época de advertências sérias: de oposição social, espiritual e religiosa contra aquela euforia perigosa. É a época dos *waste-landers,* mas também do próprio *Waste Land* de Eliot.

Um dos primeiros *waste-landers* americanos foi Cabell[3207], o autor de *Jurgen*, que opôs ao puritanismo ainda dominante o sonho novelístico de um reino de liberdade rabelaisiana. O grande defensor de Cabell contra a censura e a opinião pública daqueles que mais tarde serão chamados de "Babbitts" foi Mencken[3208], a figura central do "Waste Land" americano. Com a verve dum polemista do século XVIII e com o humorismo grosseiro de um rabelaisiano, o editor do *American Mercury* perseguiu implacavelmente a suficiência dos comerciantes americanos, a mania da técnica e da estatística, a hipocrisia dos puritanos, a corrupção dos politiqueiros, a imbecilidade dos jornalistas e as tradições inglesas, vitorianas, da literatura americana. Os seus "prefácios" e "preconceitos" leem-se até hoje com grande prazer, pois constituem obras-primas de sátira violenta e humorismo irresistível. O que Mencken fez no sentido de limpar a atmosfera dos Estados Unidos é incalculável. A contribuição positiva é menos forte. Defendeu com grande coragem a literatura dos seus amigos Dreiser e Cabell, então duramente atacados; mas Dreiser não era romancista tão grande como Mencken pensava; e Cabell não passava de um evasionista. A ideologia de Mencken era pouco definida. No fundo, só defendeu as teses de Shaw, menos o socialismo, que o individualista Mencken detestava. A *Intelligentzia* de Greenwich Village aplaudiu seus ataques contra a estupidez da

democracia provinciana; mas Mencken não compreendeu por que essa democracia se tornara tão estúpida. Não compreendendo o desacordo entre a liberdade política e a estrutura social, ele baseava a sua oposição à democracia americana em teses de Nietzsche; e quando irrompeu a crise econômica, o sátiro não sabia resposta. Fora um *waste-lander* atacando o "Waste Land". Acabou vivendo nos Estados Unidos como se estivesse exilado. Destino paralelo, o de Ludwig Lewisohn[3209], também nutrido de cultura alemã; não nietzschiano, mas psicanalista que chegou a interpretar a história inteira da civilização americana como expressão de desejos sexuais recalcados ou sublimados. Abraçou, depois, o sionismo, retirando-se da cena literária. Nenhum dos antiwastelanders sobreviveu ao "Waste Land".

Nenhum dos "waste-landers" escapou ao equívoco de atacar o "Waste Land" e fomentá-lo ao mesmo tempo; porque não compreenderam os motivos econômicos e sociais da atitude "expansiva" depois do armistício. Limitaram-se à indignação estética, assim como os pacifistas se tinham limitado, durante a guerra, à indignação moral; e essa atitude estética implicou equívoco. Hergesheimer[3210] foi considerado crítico implacável da depravação moral da sociedade americana pela prosperidade, e não se nega que esse narrador brilhante tenha às vezes conseguido representar de maneira admirável a angústia das vidas sem fins e sentido, por exemplo em *Cytherea*. Mas Hergesheimer fracassou na tentativa ambiciosa de desenterrar, em *Three Black Pennys,* as raízes do antipuritanismo na sociedade puritana: essa história de três gerações de uma família respeitável na qual, de vez em quando, rebentam os instintos maus, é estragada pela mesma mistura confusa de ódio e desprezo e admiração da vida dos ricos que é característica da literatura dos "waste-landers".

Esse equívoco destruiu a vida de Scott Fitzgerald[3211]. Este, sim, foi grande escritor, dono daquela coisa rara que é um estilo inteiramente pessoal. Criou as fórmulas da época. Cada um dos estilos dos seus romances e contos é representativo. Em *This Side of Paradise* descreveu a vida alegre em Long Island, paraíso dos dançadores de *jazz* e contrabandistas de álcool, na era da proibição. O volume de contos *Tales of the Jazz Age* deu o apelido à época. Tornou-se proverbial o título *The Beautiful and Damned,* revelando a admiração secreta de Fitzgerald pelo que denunciava: a vida dos ricos. Adorava o dinheiro: cantou-o em hinos em prosa. O romance *The*

Great Gatsby é uma admirável transfiguração daquela vida tão invejada. Pelo sucesso fácil, Scott Fitzgerald também se tornou rico, ao preço de esgotar seu grande talento, escrevendo demais e febrilmente para viver bem e beber muito. O romance autobiográfico *Tender is the Night* é a transfiguração dessa outra realidade: antecipa, no desfecho, o colapso total ao qual Scott Fitzgerald sucumbiu depois: seu "crack-up". Perdeu-se nele um romancista de verdade. Sua famosa frase – "The very rich are different from you and me" – não foi desmentida pela espirituosa resposta de Hemingway: "Yes, they have more money"; o crítico Trilling interpreta-a melhor como resumo do conceito balzaquiano do romance. Scott Fitzgerald talvez não fosse gênio tão extraordinário como certa crítica atual afirma. Mas falou com a "authority of failure", que é uma grande autoridade: a da tragédia.

A oposição dos "waste-landers" criou o novo teatro americano. Ao teatro comercial da Broadway opuseram um teatro de amadores, depois profissionalizados. Nesse ambiente, como dramaturgo dos Provincetown Players, surgiu O'Neill[3212], admitindo logo, publicamente, o que deveu a Strindberg e Wedeking. Suas primeiras peças, quase todas em um ato só, já adotam a técnica expressionista. Mas não foram compreendidas assim. Explorando a imensa documentação que a vida americana lhe ofereceu – vida de "outlaws", marujos, negros, prostitutas – O'Neill foi considerado como naturalista e primitivista, opondo ao "waste land" civilizado a revolta dos instintos primitivos. Assim se entendeu o gosto da revolta social do operário deserdado contra a vida fútil dos ricos, em *The Hairy Ape.* Assim se entendeu o gesto trágico de revolta sexual contra o puritanismo e o paternalismo, em *Desire under the Elms.* O aproveitamento da psicanálise, sobretudo nessa última peça, contribuiu para o público confundir o dramaturgo com outros críticos do "jazz age", com Hergesheimer, com Scott Fitzgerald. Ainda não se percebera o secreto sentido religioso que, de maneira bem expressionista, inspirava os assuntos aparentemente "sociais" de O'Neill: o poeta do terror cósmico do homem isolado num Universo vazio e hostil, em *Emperor Jones*. A psicanálise só lhe serviu de instrumento para extrair das almas essa verdade mais verdadeira debaixo da falsa realidade formada pelas convenções sociais. O experimento mais audacioso, nesse sentido, foi *Strange Interlude*: a técnica de revelar num "segundo diálogo" os pensamentos subconscientes e recalcados dos

personagens. Não é um experimento psicológico. É uma revelação. Foi possível demonstrar que a raiz dessa técnica é a mesma de uma particularidade do teatro jacobeio, sobretudo de Tourneur: os personagens explodem em hinos e maldições líricas que se situam fora da ação dramática[3213]. O'Neill não dispõe do mesmo lirismo: sua linguagem é, as mais das vezes, baixamente coloquial. Mas o fundo é idêntico: como Tourneur e John Webster, é O'Neill pessimista, acusando a estrutura precária do Universo e a incoerência da vida humana; pelo mesmo motivo, a construção das suas peças pode ser tão pouco coerente como a daqueles velhos dramaturgos. Mas a filosofia de O'Neill é coerente: é fatalista e mística. Os "outlaws" das suas primeiras peças estão tão irremediavelmente condenados pelo destino como os da última peça, *The Iceman Cometh*: parece o *Asilo noturno* americano, mas está separado de Gorki por um abismo: a salvação só pode ser a da alma. A peça do russo não tem desfecho; pois a solução encontra-se no futuro. Os desfechos de O'Neill são trágicos: porque a derrota exterior é a única libertação possível. Assim pode O'Neill dar à sua grande tragédia do puritanismo americano um título que alude a Ésquilo: *Mourning Becomes Electra*: um problema strindbergiano, tratado com aparente naturalismo psicológico, é resolvido pelo desfecho trágico.

Essa filosofia trágica é um caso singular na história literária e teatral dos Estados Unidos. Houve, depois, outros dramaturgos cujas peças se situam em nível literário. Mas não houve outro O'Neill. Só uma vez, a inesgotável riqueza de documentação que a vida nos Estados Unidos oferece ao escritor, se encontrou com uma filosofia não americana, porque não pragmatista, não ativista e não otimista. Isto é: trágica. O'Neill ficou um caso isolado.

O protesto contra o "Waste Land" americano assumiu principalmente duas atitudes: a social e a poética. Podia-se protestar em nome de valores humanos e em nome de valores transcendentais. A primeira atitude foi assumida por um grupo de romancistas que, continuando o trabalho dos "muck-rakers", submeteram a uma crítica impiedosa a estrutura social dos Estados Unidos e a mentalidade do americano médio. O "Homero do americano médio" foi Sinclair Lewis[3214]. Mas o Homero dessa gente não pode ser um vate; é um jornalista do Middle West, como foram Dreiser e Sherwood Anderson; um repórter. Já mudaram, porém, os tempos, depois desses

pioneiros. Long Island, o *jazz* e o *whisky* contrabandeado conquistaram os Estados Unidos; desapareceram os recalques puritanos que perturbaram a mente de Sherwood Anderson. Por outro lado, em vez dos poucos grandes piratas industriais que Dreiser admirava, já há os milhares de "business men", os Babbitts suficientes, sorridentes, estúpidos e donos do mundo. O repórter Sinclair Lewis retratou-lhes as caras, casas, ruas e cidades, como um Balzac da pequena burguesia americana. Com esse repórter sem grandes ambições literárias começa, se não uma nova literatura, pelo menos a literatura de um novo continente. Sinclair Lewis cumpriu o dever do naturalista: descobrir novos ambientes. Descobriu Gopher Prairie e Zenith. A opinião dos europeus com respeito à América formou-se, por vinte anos, nesses romances, com os quais o "jeffersonianismo do Oeste" e a "revolta contra a aldeia" entram na literatura universal. Até hoje, a maior parte dos europeus considera a nação americana composta só de Babbitts. Nem todos os americanos perdoam isso. Não lhes custa muito provar que Lewis não deu um panorama e sim uma caricatura. Não é de modo algum sociólogo, e sim repórter malicioso. Não é naturalista e sim caricaturista; e, o que é pior, a sua deformação da realidade americana não obedece a um critério certo. A sua indignação estética e moral não ultrapassa o horizonte do "jazz age" e da "prosperity". Depois de 1929, já não tinha nada que dizer; os seus últimos romances foram cada vez mais fracos. Pois Sinclair Lewis não tem ideologia. Dickens também não tinha ideologia; e em Sinclair Lewis há algo como um pequeno Dickens americano: o poder de imitar a fala e os gestos da gente, transformando os personagens em caricaturas inesquecíveis, criando um verdadeiro mundo, real ou irreal, de "humours". Lewis não tem, evidentemente, a imensamente rica substância humana do grande romancista inglês. Mas em um determinado ponto chega a ser superior: entre as inúmeras personagens de Dickens não há um Babbitt, tipo representativo de uma classe, nação e época. Babbitt está ao lado de Don Quijote; e por isso, muito será perdoado ao autor de tantos romances medíocres. Está claro que um tipo humano assim não se cria só com ódio; é preciso, para tanto, uma dose de simpatia humana, senão de amor. Com efeito, Lewis simpatiza até certo ponto com Babbitt e com os Babbitts; afinal, ele mesmo é um americano típico. É tão incapaz de adotar uma ideologia certa como os grandes partidos políticos americanos. A sua crítica da vida

americana é autocrítica; e por isso não lhe falta um elemento retórico, e por isso os romances de Sinclair Lewis de 1920 leem-se hoje como profecias da catástrofe econômica e humana de 1929. É por isso que a maior parte das suas obras já parece hoje irremediavelmente antiquada.

A ambiguidade das atitudes dos "waste-landers" estragou-lhes, quase a todos, o talento. Nenhum desses talentos parece ter sido superior ao de O'Hara[3215]: narrador da categoria de um Maugham e crítico social da acuidade de um Gorki. *Appointment in Samarra* foi o quadro magistral e impiedosamente satírico de estrutura de classes e dos preconceitos sociais numa pequena cidade do "hirterland" americano. Também muitos dos seus contos são de notável valor. Mas quando O'Hara pretendeu aplicar essa crítica aos ambientes da alta sociedade e da boêmia de New York, caiu na atividade literária industrializada.

Até aquela obra-prima de O'Hara parece quase tão antiquada como os romances de Sinclair Lewis. Os problemas talvez não estejam superados. Mas a técnica novelística é tradicional, a do século XIX. Nem sequer se adivinha nessas obras a existência contemporânea do modernismo na Europa. Essa conquista ficou reservada aos poetas.

O primeiro grande anti-"wastelander" entre os poetas foi Robinson Jeffers[3216], considerado por volta de 1925 como a maior força poética dos Estados Unidos. Vivendo isolado em sua casa, antes uma torre, que se construíra com as próprias mãos num ponto deserto da costa da Califórnia, escreveu grandes poemas narrativos à maneira de Shelley, mas de estilo e ideologia muito diferentes: o protesto de Jeffers contra a sua época é de extrema violência, nutrida pelas leituras de Nietzsche, dirigido contra a democracia e o humanitarismo, que responsabiliza pela decadência moral. Jeffers é um homem trágico; devem-se-lhe versões, também violentas, de trágicos gregos.

A segunda fase, representa-a Wallace Stevens[3217]; não se isolou numa torre, mas escreveu poesia nas horas livres de sua vida de grande advogado e diretor de uma companhia de seguros. Poeta romântico, internado em sonhos de beleza, manifestou-os em linguagem altamente hermética e, muitas vezes, sutilmente humorística. É algo como um Laforgue americano; mas de saúde perfeita e, portanto, de otimismo radiante. Um americano que

zomba dos pequenos fenômenos da vida americana porque viu no sonho o Universo inteiro iluminado por uma luz mística: a da arte.

O hermetismo de Wallace Stevens é, pelo menos em parte, involuntário. Sua extraordinária riqueza de imagens e metáforas, lembrando os "metaphysical poets", não se enquadra no seu pensamento poético, que é, provavelmente, muito mais simples. O protesto poético contra o "waste land" choca-se com o problema da linguagem que não foi possível resolver na América.

Resolveram-no, na Europa, os expatriados americanos: precedidos por Pound e patronizados por Gertrude Stein.

Os exilados ou "expatriados", como lhes chamavam os conservadores indignados, eram na maior parte ex-combatentes ou ex-correspondentes de guerra, acostumados às liberdades maiores da vida na Europa. A eles associaram-se estudantes e os fugitivos da proibição do álcool – naturalmente era Paris o centro, de onde se fizeram excursões para a Espanha, Bélgica e Itália, levando-se uma vida de orgias ininterruptas, sem finalidade e sem outro fim do que o desespero do "animal post coitum triste". Alguns se suicidaram, outros morreram de tuberculose; o resto oscilava entre sofisticação requintadíssima e a procura de uma vida primitiva dos instintos, justamente na capital da civilização europeia onde os intelectuais americanos ocupavam quase um bairro inteiro. Não existe melhor descrição da existência dos exilados do que um romance de um deles: *The Sun Also Rises,* de Hemingway. E definiu-o outro deles, o crítico e poeta Malcolm Cowley, pelo nome que deu, em 1931, "post festum", a essa emigração: *The Lost Generation*[3218].

Tipos da "lost generation" eram Walsh e Carnevali. Walsh[3219], ex-soldado do exército americano, morreu, na França, de tuberculose. Os versos desse poeta, que Pound elogiara e que hoje está esquecido, distingue-se pela originalidade dos ritmos e a franqueza da expressão. Carnevali[3220] nascera em Florença; veio para New York como imigrante paupérimo, passando pelas piores misérias e escrevendo em inglês impecável as poesias do *Hurried Man*, saudadas por Sandburg e Sherwood Anderson como "a primeira poesia inteiramente pessoal, escrita na América". Carnevali voltou para a Europa com a doença mortal; passara só pelos círculos americanos de Paris para voltar à Itália.

O ambiente literário que os exilados encontram em Paris revela-se através das revistas que editaram: *The Little Review,* de Margaret Anderson (até 1929), que publicara *Ulysses*; e *Transition*, editada por Eugene Jolas e Paul Elliott entre 1927 e 1930. Joyce e Proust eram os deuses do dia; Proust, representando a decadência de todos os valores tradicionais; Joyce, representando a inversão diabólica desses valores. Mas a influência mais próxima, mais imediata, era a de Gide. A futura história literária terá dificuldades em situá-lo. Gide[3221] pertence pelo pensamento e pela maior parte de sua obra ao mundo antes de 1914; mas naquela época venderam-se os seus livros em poucas centenas de exemplares; e a *Nouvelle Revue Française* que ele fundara em 1909, circulava entre os grupos pouco numerosos da vanguarda; discípulos seus, diretos ou indiretos, como Rivière e Alain-Fournier, eram raros. Em 1919 e 1920, Gide fez a famosa "rentrée brilhante": a mocidade intelectual do "Waste Land" reconheceu-o como mestre. Os dadaístas pediram-lhe o "placet". Os surrealistas eram, no início, todos mais ou menos gidianos, sobretudo Soupault. O autor das *Nourritures terrestres* desempenhava a função dum novo Rousseau, pregando a volta à natureza e aos instintos, admitindo só um valor, o último valor possível no mundo da anarquia: a sinceridade. Os jovens, os adolescentes, aos quais se dirigia especialmente o autor do tratado *Le retour de l'enfant prodigue,* entregaram-se à "disponibilité" sem fim definido. Em geral, os gidianos franceses guardaram a medida e o bom-senso da herança clássica. A atitude eclética da *Nouvelle Revue Française* também revela isso; colaboraram nela Valéry e Claudel, ao lado dos vanguardistas. Os gidianos americanos, porém, a "lost generation", assumiram mesmo a atitude de filhos pródigos.

Literariamente, encontraram obstáculo tremendo na língua. Foram alunos de Harvard, de Yale, de outras Universidades e colégios conservadores que cultivaram nos "English Departments" a mais ortodoxa tradição da língua inglesa vitoriana. A libertadora foi Gertrude Stein[3222] que, residindo sempre em Paris, naqueles anos se tornou a mãe literária dos jovens exilados, centro de um grupo inteiro. O poeta desse grupo foi Cummings[3223]. Participara da guerra como membro duma ambulância americana; e, por equivoco, os franceses o prenderam como espião. A experiência dos muitos meses passados no barracão-prisão de um campo de prisioneiros transfigurou-se-lhe em pesadelo fantástico: *The Enormous Room* é uma

narração magistral, quase de qualidade dostoievskiana. Eis um poeta romântico, talvez um sentimental, que tem de responder devidamente a um mundo hostil e absurdo. Respondeu nas poesias de *Tulips and Chimneys* e *Is 5*: o poeta do tempo em que "...the smallening world became absurd" e todos os valores pereceram, menos o amor físico que Cummings celebrou –

> "...dreaming
> et
> cetera, of
> your smile
> eys knees and of your Etcetera."

Como o Apollinaire dos *Caligrammes,* Cummings decompõe os versos, frases e palavras pela disposição tipográfica, ultrapassando os futuristas. Destrói completamente a língua, adotando as ecolalias de Gertrude Stein. Poetiza as prostitutas de dois hemisférios na linguagem das crianças. É dadaísta perfeito, e muito espirituoso. No fundo, é um satírico romântico, individualista extremo: para todo mundo, duas vezes dois é quatro, então para o poeta duas vezes dois *Is 5*, e na poesia ele tem razão. Mas na vida, ele é da "lost generation".

Cummings é como um personagem de *The Sun Also Rises,* de Hemingway[3224], ao qual Gertrude Stein dissera solenemente: "You are all a lost generation." Mas Hemingway fizera tudo para fugir desse destino da mocidade americana. Veio da região selvagem dos lagos e florestas de Michigan; e ao volume em que descreveu essa vida primitiva fora do tempo deu o titulo irônico *In Our Time.* Com efeito, os homens do civilizadíssimo século XX tinham de novo começado a comportar-se como selvagens. Eis a experiência da "lost generation". Ironia, cinismo, desilusão, sentimento de perdição universal; enfim, o niilismo absoluto. Todos os atos humanos são de violência absurda. Hemingway, artista nato, de sinceridade gidiana, não quer mentir. "I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice." Pretende falar a língua direta, sincera, dos americanos, a língua que ele mesmo teve que empregar diariamente na sua profissão de repórter,

telegrafando ao jornal os acontecimentos mais extraordinários em palavras rápidas, abreviadas, sem supérfluas artes sintáticas, até sem sintaxe; é o contrário do estilo "acumulativo" e "iterativo" da sua amiga Gertrude Stein. Por isso Hemingway renegou mais tarde a influência dela. Escolheu a forma concisa, por assim dizer clássica, para disciplinar o seu romantismo e sentimentalismo escondido e indomável. O estranho "l'art pour l'art" do dadaísmo não o fascinara porque sempre tinha, talvez na subconsciência, um fim além da arte: a ação. Mas como é ação possível se não existem valores que a inspirem e se a vida é absurda? A primeira resposta foi o primitivismo de *In Our Time.* No repórter e soldado Hemingway sobrevivem, como resíduos, os valores primitivos da cavalaria: amor, coragem, "countenance" em face do perigo e da morte, um verdadeiro código de honra; Hemingway é o Conrad da "lost generation". Baseando-se nessa presença de valores aristocráticos no americano Hemingway, um crítico comparou o repórter ao nobre lord Byron: ambos eram artistas e esportistas; ambos viviam em tempos perturbados por convulsões bélicas, Byron depois de Napoleão e Hemingway no "après-guerre"; ambos colocaram-se fora de todas as convenções; ambos acabaram lutando pela liberdade de outros povos, Byron na Grécia, Hemingway na Espanha. Ambos eram artistas, aspirando a ação. E a ambos serviu como critério e pedra de toque dos valores livremente escolhidos o acontecimento mais inelutável, mais fatal da vida humana: a morte. Já atrás das orgias absurdas dos americanos exilados em Paris, em *The Sun Also Rises,* aparece a sombra assustadora; *A Farewell to Arms* é a epopeia da morte sem glória; *Death in the Afternoon* é o cântico da morte absurda, na "Plaza de Toros"; enfim, em *For Whom the Bell Tolls* a morte tem sentido: "It tolls for thee."

Hemingway, que só posa como repórter e esportista inculto, mas é, na verdade, bom conhecedor da literatura clássica, sempre gostou de escolher citações algo raras para títulos das suas obras. *The Sun Also Rises* é uma frase bíblica, do Eclesiastes, *A Farewell to Arms* é título dum romance de Barnaby Rich, fonte de Shakespeare para *Twelfth Night.* Sempre o título era irônico. Só em *For Whon the Bell Tolls,* a frase impressionante de Donne é tomada a sério: "No man is an Island, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine." O primitivismo da ação individualista está substituído por uma ideologia coletivista. Muitos críticos, e

justamente os da esquerda, duvidaram aliás dessa ideologia de Hemingway; consideravam *For Whon the Bell Tolls* como obra romântica de um espírito inquieto mas apolítico, incapaz de encontrar a solução das suas dúvidas de niilista. E talvez tenham razão. Hemingway é artista que sonha com a ação, sem capacidade de encontrar sentido fora da arte. Mas dentro de sua arte realizou, se não obras perfeitas – isso não é próprio dos românticos – pelo menos algumas páginas nas quais uma experiência profundamente humana está transfigurada em palavras de concisão clássica; as últimas paginas de *A Farewell to Arms* são das mais perfeitas que já se escreveram neste século.

A *Farewell to Arms* parecia, em 1929, romance de guerra como o de Remarque, que saiu no mesmo ano. Mas não é romance contra a guerra, nem sequer de guerra, mas fora da guerra: é a magnífica história de um amor simples que acaba, como todas as coisas no mundo de Hemingway, em morte e nada. No fundo, seu único assunto é a derrota; seu esforço, o de encontrar uma atitude de valor ético para enfrentá-la. Repetiu-se muitas vezes. Escreveu alguns romances francamente medíocres. Quando a Segunda Guerra Mundial lhe ofereceu oportunidade para retomar o velho assunto, em *Across the River and into the Trees,* a crítica destruiu-lhe a obra, achando absurdas e monótonas as mesmas atitudes que, vinte anos antes, elogiara. Foi grave a injustiça, da qual logo se retrataram, exaltando de tal maneira *The Old Man and te Sea* que Hemingway recebeu o Prêmio Nobel. Por uma ironia do destino, essa vitória foi obtida por um livro cujo tema é novamente uma derrota; mas, desta vez, a crítica reconheceu o sentido idealista no aparente niilismo desse arqui-romântico, fantasiado de repórter; e que é um grande escritor do nosso tempo.

Para os seus companheiros de geração, Hemingway ficou sempre o autor de *The Sun Also Rises* e *A Farewell to Arms,* livros de 1926 e 1929: os testamentos da "lost generation". Cummings voltará já em 1925 para a América; outro exilado, Mac Leish, em 1928. Considera-se como data sintomática o suicídio do "exilado" Harry Crosby, ocorrido em Paris em 1929, ano em que a *Little Review* cessou de sair. Em 1930, *Transition* também desapareceu. A crise econômica na América está por qualquer coisa nisso: suprimiram-se mesadas aos estudantes americanos na Europa; alguns boêmios que se julgaram independentíssimos, descobriram a necessidade das relações com a pátria longínqua. Modificou-se a atitude crítica. A queda

da prosperidade, em vez de fortalecer a revolta, eliminou vários motivos de crítica social, chegando a inspirar um novo patriotismo. Começou-se a ter fé em reformas radicais e uma nova vida na América; ao passo que a Europa agora se julgava perdida. São, agora, outros "exilados", americanos que sentem saudades da antiga civilização europeia. Foi a hora de T. S. Eliot.

Eliot serviu-se dos recursos métricos e sintáticos da poesia moderna, ao ponto de ele mesmo representar da maneira mais completa o modernismo anglo-americano, ao lado dos outros modernismos. Quem não entender, porventura, o sentido das poesias herméticas de Eliot, a este leitor incompreensivo revelarão os escritos críticos do poeta a significação da sua sátira e do seu desespero: Eliot é um saudosista dos tempos clássicos. Precisava-se de um americano de Missouri para explicar aos europeus por que a civilização europeia caiu e vai acabar: porque os europeus recusam ser o que Eliot proclama ser: classicista, monarquista e anglo-católico. Eliot destrói métrica e sintaxe como um vanguardista de Paris e tem visões apocalípticas como um expressionista alemão; mas o que lhe importa é o fim da literatura romântica e da democracia do século XIX, responsáveis pela catástrofe. Se Eliot fosse francês, talvez fosse adepto de Maurras. Como americano, estrangeiro dentro da civilização europeia, não conhece fronteiras nacionais, mobiliza Ésquilo e Virgílio, Dante e Baudelaire, todas as literaturas de todos os tempos e países contra o "Waste Land" que lhe deve o nome, criando um modernismo *sui generis,* o modernismo reacionário.

A imensa cultura literária de Eliot, exibida nos seus escritos críticos e até nas notas das suas poesias, não é, portanto, esnobismo. É a arma desse modernista que é um passadista. São múltiplas as influências que agiram sobre Eliot, e é possível reconstruí-las em certa ordem, considerando-se em relação entre o esteticismo e o pessimismo, e mais a relação entre o pessimismo e determinadas atitudes religiosas e políticas. Explicam-se então as influências dos simbolistas franceses e de Laforgue, as de Hulme e Pound, as analogias da sua atitude com a dos neo-humanistas americanos, a descoberta de Donne, a descoberta de G. M. Hopkins e daí o caminho ao modernismo.

A crítica apontou o papel de Hulme[3225] na formação de Eliot. Desse adepto inglês da Action Fançaise, Eliot recebeu o conceito do pessimismo

antropológico; em Hulme, o americano nada puritano aprendeu a compreender a importância do dogma do pecado original para a interpretação da natureza humana, com todas as conclusões religiosas, políticas e sociais. Desde aquele momento, Eliot já foi catolizante e conservador, e portanto, no terreno da literatura, classicista. Mas Hulme, espírito algo confuso, também era bergsoniano; as suas ideias filosóficas iam envolvidas em conceitos estéticos; e o esteta, quando se choca com a realidade, torna-se sempre pessimista e não raramente reacionário. Nisso reside a afinidade principal entre Hulme e seu amigo Pound[3226], o poeta imagista que acabará abraçando o fascismo italiano. Pound revela, aliás, grandes semelhanças com Eliot; ele também veio do Interior meio inculto dos Estados Unidos para transformar-se em europeu supereuropeizado. Pound também adquiriu grande erudição e um domínio estupendo de todas as línguas e literaturas; o próprio Eliot confessa as sugestões importantíssimas que recebeu por parte do seu patrício. Por intermédio de Pound, Eliot liga-se às correntes simbolistas, decadentistas e imagistas da poesia da língua inglesa. Os dois, Pound e Eliot, são americanos que dominam todo o passado da civilização europeia; por consequência, explicam as catástrofes políticas, espirituais e morais da Europa pelo abandono daquelas grandes tradições pelos europeus. São neófitos, cristãos novos chegando para ensinar aos cristãos velhos que eles consideram como apóstatas já condenados.

Esse pessimismo estava no ar quando Eliot escreveu *The Waste Land.* A guerra deixara a impressão duma catástrofe irremediável; o progressismo eufórico de antes de 1914 estava profundamente desmoralizado, e muita gente preferiu, como mais verdadeira, a visão duma corrida para o fim. Releu-se Schopenhauer; e as poesias de A. E. Housman conseguiram tiragens maiores do que qualquer outro livro de poesia inglesa. Em comparação com as doutrinas de Hulme e Eliot poder-se-ia falar em fé no pecado original sem fé na redenção; não é outro, aliás, o ponto de vista do católico apóstata Joyce em *Ulysses.* Contudo, a perspectiva era menos metafísica do que histórica. Estava-se no fim de um ciclo de civilização. Vico, o teórico dos "ricorsi", reapareceu no horizonte. Spengler[3227] concebeu, sob a impressão da decadência do poder alemão, a sua grandiosa visão do nascimento, auge e fim fatal das civilizações, repetindo-se a história de maneira sinistra; terminou o *Untergang des Abendlands* (*O declínio do*

Ocidente) depois da derrota do Reich. A obra, tão vulnerável do ponto de vista científico, é uma das maiores realizações literárias do nosso tempo. Obra profundamente alemã, pelo espírito e pelo estilo nietzschiano; mas encontrou ressonância em toda a parte. Mais tarde Spengler acreditará na salvação pela ditadura e pela guerra das raças, antecipando o nacional-socialismo que ele, no entanto, desprezará. Em 1920, porém, o alemão derrotado conhecendo o passado inteiro, mas, do presente, só a civilização alemã, não podia conservar fé alguma. Havia então spenglerianos alemães, italianos, franceses, até spenglerianos russos. A visão de Spengler era menos aceitável para americanos, que não sentiam sintomas de velhice. Admitiam a catástrofe, mas responsabilizaram a evolução europeia; mais ou menos assim como Maurras, o mestre de Hulme, a apresentara como consequência da Revolução francesa. Havia maurrassianos nas Universidades americanas, entre os discípulos de Irving Babbitt, classicista, inimigo de Rousseau e do romantismo, chefe de uma escola filosófica que se chamava "neo-humanista", porque pretendeu restabelecer as disciplinas do espírito clássico.

O neo-humanismo[3228], como corrente universitária, já começara muito antes da guerra. Mas os literatos e o público só tomaram conhecimento dele por volta de 1920, quando esses universitários belicosos se meteram a combater o romance naturalista de Dreiser, a crítica iconoclasta de Mencken, os ensinamentos psicanalíticos de Lewisohn, o radicalismo político de Bourne. Sentindo-se americanos cem por cento, julgando-se herdeiros legítimos de civilizações greco-latino-inglesas, consideraram a revolução literária como mercadoria de importação europeia, germes de putrefação contaminando o futuro da América. Irving Babbitt[3229] – o destino irônico deu-lhe o nome do herói de Sinclair Lewis – era o chefe da escola, mas não da campanha. Exerceu grande influência sobre alunos e discípulos. Mas não era muito hábil na polêmica. Além disso, era agnóstico, incapaz de acreditar no futuro do cristianismo, que é, porém, o fundamento da sua "civilização clássico-inglesa"; e as suas excursões para as filosofias e religiões da Índia e China não foram muito felizes. O polemista do humanismo era Stuart P. Sherman[3230], que dirigiu entre 1917 e 1923 a grande campanha contra Mencken e Lewisohn, atacando com veemência especial os romances de Dreiser, a poesia de Masters e os costumes dos "expatriados". Por volta de 1924, porém, revelou sintomas surpreendentes de conversão; acabou saudando a

nova literatura americana. Sherman fora sempre mais jornalista do que *scholar*; não possuía sólido fundamento ideológico. O grande ideólogo do neo-humanismo é Paul E. More[3231], cujos 11 volumes de *Shelburne Essays* constituem a maior contribuição de um americano para a crítica literária antes de Eliot. Durante dez anos viveu na solidão bucólica de Shelburne, lendo milhares e milhares de livros, a literatura e filosofia de todos os tempos, procurando um critério moral e religioso para classificar, julgar e disciplinar as experiências humanas; e através do dualismo platônico encontrou o caminho ao cristianismo. More era um alto espírito, talvez de autênticas experiências místicas, de visão notavelmente larga nos ensaios literários; a "democracia" da "prosperity" que o rodeava, só lhe podia inspirar desprezo; confundindo-a com o radicalismo, chegou a abraçar um credo político excessivamente reacionário.

As ideias de Babbitt e More, hostis ao chamado "romantismo político" da democracia, significavam uma revisão radical da história americana, baseada até então nos ideais "românticos", quer dizer, liberais, de 1776 e 1789. Na Inglaterra, o católico Hilaire Belloc tentou ao mesmo tempo revisão semelhante dos valores da história inglesa, condenando a Reforma e a "Revolução Gloriosa" de 1688, reabilitando a Idade Média e os Stuarts. T. S. Eliot, que fora antes da guerra aluno de Irving Babbitt em Harvard, realizou revisão semelhante dos valores da história literária inglesa. Um Shelley não suportaria, ao seu ver, a comparação com um Dryden. E o maior dos "metaphysical poets", Donne, ressurgiu para ocupar o trono do "herético" e "falso classicista" Milton. Ao lado de Gosse, H. J. G. Grierson e alguns outros *scholars* é Eliot o responsável principal pela nova glória de Donne[3232], que se tornou o poeta inglês mais admirado e mais estudado do tempo: nele, a vanguarda encontrou surpreendentes licenças sintáticas e métricas, a mistura característica de "wit" satírico e emoção dolorosa nas metáforas audaciosas que revelam a ambiguidade do seu espírito, oscilando entre ascetismo e sexualismo, mística visionária e niilismo céptico. Quem procurava a continuação da "Donne tradition" na poesia inglesa, encontrou-a no estranho jesuíta Gerard Manley Hopkins[3233], cujas poesias inéditas foram publicadas, em 1918, pelo velho vitoriano Robert Bridges. Encontraram em Hopkins ambiguidade semelhante, expressões arcaicas e modernissimas, uma técnica revolucionária do verso. Reconheceram em

Hopkins o único representante de um simbolismo genuinamente inglês; ao lado do simbolismo francês, do qual agora já não se notou só o aspecto esteticista, mas também o pessimismo cristão de Baudelaire e o pessimismo irônico de Laforgue. Em Hopkins leram-se versos apocalípticos como –

"The times are nightfall, look, their light grows less;
The times are winter watch, a world undone..."

Em 1918, compreenderam-se estes versos. Era o espírito do *Waste Land*, que T. S. Eliot publicou em 1922.

T. S. Eliot[3234] é um dos poetas mais discutidos da nossa época. Presta-se para discussões a sua poesia hermética, objeto das artes interpretativas mais engenhosas; e a sua crítica, tão radical no sentido literário e tão reacionária no sentido político, não deixa dormir a direita e a esquerda. Na sua poesia entra-se com relativa facilidade pela leitura de *The Hollow Men:*

"We are the Hollow men
We are the stuffed men..."

São os habitantes do *Waste Land*, "of the dead land", o deserto espiritual do nosso tempo. Essa região árida apresenta-se em versos herméticos, ora satirizando em estilo coloquial a futilidade da vida burguesa –

"Oh, do not ask: "What is it?"
Let us go and make our visit..."

ora profetizando o fim apocalíptico –

"Falling towers

Jerusalem Athens Alexandria
Viena London
Unreal...” –;

ora aludindo a religiões esquecidas, ritos primitivos, vagas esperanças de redenção. Sátira, apocalipse, balada metafísica: é o poema mais assombroso da literatura moderna. As origens do hermetismo de Eliot encontram-se nos simbolistas franceses, principalmente em Laforgue. Daí a irresistível música verbal de Eliot, mas que não é só música verbal. A influência de Donne ajudou-o a realizar aquilo que um crítico chamou de “música de ideias”. Apenas não são ideias inequívocas. A dialética dessa poesia entre sátira mordaz e misticismo religioso é fonte de ambiguidades; mas a poesia não tem que dar nem pode dar afirmações analíticas e analisáveis sem deixar de ser poesia, transformando-se em prosa. Eliot sabe distinguir e separar: é um prosador da maior lucidez, é um poeta hermético da maior mestria técnica do verso.

Alguns críticos acham-no até magistral demais. Sabe demais literatura. Quase toda linha alude a versos famosos ou versos pouco conhecidos de poetas de todos os tempos; em certos casos, Eliot recorre ao recurso pouco poético de explicar em notas as citações escondidas; outras vezes, compõe mosaicos de versos em diversas línguas – em italiano, francês, alemão, até em sanskrit. Parece poesia livresca, de segunda mão, como a de Horácio, como a do admirado Dryden; e como a de Pope. Yeats apreciava em Eliot só um “outro Pope”, um satírico de ritmos engenhosos; e outros críticos também admiram em Eliot menos a emoção poética do que a inteligência. Realmente, Eliot é um “wit”, um poeta da inteligência, o último dos “metaphysical poets” que reabilitou; e nisso reside parte da sua grandeza como poeta. Detestando o conceito romântico da poesia como efusão emocional, restaurou a poesia em nosso tempo, salvando-a da fama de arte de boêmios lunáticos e adolescentes meio lunáticos. Com Eliot, a poesia voltou a ser digna de ser feita por homens e lida por homens. Desde Eliot, a poesia voltou a ser um poder na vida espiritual do tempo; e, sendo o tempo árido e estéril como o “Waste Land”, a poesia tinha que ser, antes de tudo, satírica. O grande perigo dessa poesia satírica teria sido o cepticismo, levando a uma

literatura irresponsável como foi o falso classicismo do século XVIII. Aí revela-se em Eliot a consciência de filho de gerações de puritanos anglo-saxônicos: a sua sátira supõe um código de valores. Daí a sua oposição contra o agnosticismo dos vitorianos e de todos os liberais, contra o pelagianismo de D. H. Lawrence; prefere a perversão (portanto, a existência) dos valores morais em Joyce. O pelagianismo é a grande heresia moderna à qual Eliot opõe o dogma do pecado original. Sem pecado original não há redenção. Até o "Waste Land" não pode ser salvo sem rito que representa o dogma. *The Waste land* é poema satírico e, ao mesmo tempo, poema litúrgico. Nele já está implícita a doutrina do "Anglo-Catholic in religion, classicist in literature, and royalist in politics". O resto é, se não silêncio, a humildade de quem reza:

> "Pray for us sinners now and at the hour of our death
> Pray for us now and at the hour of our death."

Depois, notou-se certo refluxo: surgem vozes críticas contra o predomínio da poesia eliotiana. Essa oposição examina inicialmente o conceito de "ortodoxia"; pois aquilo que é ortodoxo para o anglo-católico Eliot, pode ser e é heterodoxo para um católico romano, etc. É uma crítica que atinge principalmente as peças dramáticas de Eliot, baseadas em conceitos religiosos, sem os quais perderiam a significação e, talvez, até o interesse. O teatro de Eliot é sobremaneira vulnerável: é "pastiche" em várias camadas, assim como aquela crítica adversa encontra "pastiche" na poesia toda de Eliot, na sua mistura livresca de citações e alusões eruditas. Seria o poeta do alexandrinismo de hoje; e sua glória contemporânea, um mito artificialmente construído. Já se falou em "T. S. Eliot Myth". Os tempos de admiração indiscutida passaram. Mas a última obra do poeta, *Four Quartets* não poderia ser questionada. São quatro grandes poemas filosófico-religiosos: fundamentação histórica da sua fé no Absoluto e elegia dolorosa sobre o caos do mundo e do coração humano. A literatura inglesa, tão rica em valores poéticos, não possui nada de semelhante a esse acorde perfeito de pensamento e música verbal: "A White light still and moving."

Eliot, justamente porque sua poesia é tão "full of meaning", é o poeta ambíguo de uma época ambígua; e a isso corresponde a repercussão ambígua e múltipla de sua obra, repercussão que quase equivale à história da poesia contemporânea. Um crítico americano chamou a Eliot "the international hero"; pelo menos, ele é "herói de três reinos: na América, na Inglaterra, no continente europeu".

Aos americanos, ele parecia no início outro Pound: um grande esteta. Como esteta, ele tem afinidades com a arte de uma grande poetisa americana, Marianne Moore[3235], que é exatamente contemporânea sua e à qual dedicou a frase significativa: "Miss Moore's poems, part of the small body of durable poetry written in our times." Um elogio tão grande da parte de crítico tão severo deve ser explicável pelo que Marianne Moore tem de comum com Eliot, é, por outro lado, pelo que ela possui e ele gostaria de possuir. Como Eliot, Marianne Moore é poeta livresco: passou por uma rigorosa formação filológica, carrega toda a tradição da poesia inglesa à qual gosta de aludir por meio de citações e notas. Mas muito mais vivo é em Marianne Moore o desejo de quebrar as convenções do epigonismo. Escreve em métrica absolutamente livre, decompondo a sintaxe, empregando os caprichos tipográficos de Apollinaire e Cummings. As suas poesias reconhecem-se logo pelo hábito estranho de terminar os versos com o artigo ou com qualquer partícula monossilábica sem significação emocional nem racional. Essa poetisa inteligentíssima e sensibilíssima – Marianne Moore também é excelente crítico literário – evita a exibição de pensamento e emoções. Dedica as suas poesias com preferência a animais, plantas, objetos, "under-things". A influência do imagismo é inconfundível. A sua visão do mundo é deliberadamente estreita para não ver o que pudesse contrariar a realização de uma poesia menor, mas perfeita; e atrás desse esteticismo, que também sabe satirizar com mordacidade está a convicção de que

> "Beauty is eveslasting
> and dust is for a time."

Os discípulos de Eliot na América são quase todos "esteticistas", neste sentido especial de admitir a poesia como força autônoma, agindo sobre a vida. Ao lado da crítica de Eliot surgiu a crítica semântica do inglês I. A. Richards[3236], distinguindo nitidamente entre os valores racionais e os valores emocionais da língua, distinguindo entre os "statements" da prosa e a "meaning" da poesia, procurando os valores poéticos na ambiguidade irracional das raízes da poesia: apoio poderoso à revalorização de Donne, ao hermetismo, à combinação de inteligência crítica e música verbal no próprio Eliot. Crítica e poesia aliam-se de maneira indissolúvel. Os poetas como Marianne Moore e Ransom fazem crítica literária. Os críticos como Tate, Malcolm Cowley e Empson escrevem poemas. Entre esses estetas complicados perpetuam-se atitudes reacionárias em matéria política, já não à maneira do neo-humanismo, mas à maneira de Eliot. Os patrícios de Eliot compreendem a essência saudosista, portanto romântica, da sua doutrina; e àqueles que nasceram no sul dos Estados Unidos ofereceu-se um objeto atrativo desse saudosismo: a antiga civilização aristocrático-agrária do Sul escravocrata. Um poeta e crítico eliotiano, John Crowe Ransom, foi o líder do movimento do "Old South", cujo maior representante é o poeta e romancista Robert Penn Warren.

Outra interpretação prevaleceu entre os discípulos ingleses de Eliot. Na democracia americana, que rejeita todas as expressões literárias incompreensíveis às grandes massas dos leitores, é fenômeno frequente a combinação de poesia vanguardista, moderníssima, e ideologia antidemocrática, reacionária. Na Inglaterra ainda se mantém a fé na aliança natural entre os progressos político e social e o "progresso" literário. Os jovens poetas ingleses de 1930, por mais radicais que fossem em matéria política, não se assustaram da teologia mística de Donne nem da batina de jesuíta de Hopkins nem do anglo-catolicismo de Eliot; adotaram as técnicas e processos literários desses modelos para exprimir a angústia e indignação de revolucionários em face da decomposição do mundo burguês. Auden, sobretudo, depois de Spender e Cecil Day Lewis foram, então, poetas socialistas, formados na escola de T. S. Eliot.

A repercussão de Eliot no continente europeu – basta citar os nomes do italiano Montale, do grego Seferis – é fenômeno mais recente. Na época do "waste land", essas regiões ainda não foram atingidas. Mas houve "waste

land" em toda a parte. A única obra ideologicamente comparável ao *Waste Lands* é a grande novela *O senhor de São Francisco,* do russo emigrado Bunin. Dentro da Rússia, uma posição eliotiana foi ocupada pelo grande poeta Pasternak[3237]. Sua atitude ideológica pouco importa: conseguiu, no início da Revolução, aderir ao comunismo sem sacrificar sua liberdade íntima nem trair sua inquietação espiritual; e depois, no romance *Doutor Zivago* sacrificará a ideologia à liberdade espiritual sem se tornar reacionário; traduziu Rilke; como este, é um poeta de feição passiva, um "Blok feminino". Num famoso estudo, o crítico Roman Jacobson analisou-lhe a prosa das suas magníficas novelas: a tendência de "substituir a ação ao agente e a ação pelo ambiente". A poesia de Pasternak é, nesse sentido, "objetiva": ocupa-se principalmente com as coisas, inanimadas ou animadas, construindo um Universo de metáforas e imagens, tão rico, completo e complexamente organizado que um crítico ocidental lembrou a "metaphysical poetry". As tentativas de provocar no Ocidente maior interesse por essas poesias metafóricas não deram muito resultado; a barreira da língua é, nesse caso, intransponível. Só vários decênios depois, o romance "herético" *Doutor Zivago,* embora mais apolítico que propriamente antirrevolucionário, chamará a atenção do mundo ocidental. Na Rússia de 1925, a posição de Pasternak foi a de Eliot na "época do *jazz*": sua mera presença teve valor de advertência séria, sem e antes que o poeta levantasse voz de protesto. Mesmo assim, sua atitude teria sido impossível em 1918 ou 1920; então, Pasternak teria emigrado ou sucumbido à fascinação do horror, como os "irmãos de Serapion". Em 1925, deveu a liberdade temporária da sua poesia ao afrouxamento do "comunismo de guerra" na época da N.E.P., do restabelecimento parcial da economia particular. A consequência dessas medidas foi uma euforia geral, com tendências de libertinismo sexual e de escárnio satírico contra tradições obsoletas: um "waste land" russo.

Os "waste-landers", russos, da época da N.E.P., estão hoje quase todos esquecidos. Naquele tempo, suas obras provocaram discussões dentro e fora da Rússia. Assim o romance *Chocolate*, de Tarasov-Radionov[3238]: dentro, porque no romance um inocente é fuzilado por acalmar uma multidão furiosa; fora, porque se soube, desse modo, do valor de chocolate e meias de seda como suborno na Rússia soviética. Também ficaram os leitores impressionados com as explosões de sexualismo, à maneira de D. H.

Lawrence, em certos romances e contos de Lydia Sejfullina[3239]. Foram glórias muito efêmeras. Lido até hoje continua o romance *Cimento,* de Gladkov[3240]: pois é, narrado com vivacidade, um documento histórico, do terrorismo implacável nos inícios do regime comunista. Mas foi escrito para glorificar o "novo-homem", a nova espécie de homens que transforma as energias da guerra civil em energias de trabalho industrial. A obra teve dentro e fora da Rússia grande sucesso, apesar da crítica áspera de Gorki aos defeitos literários do romance e contra o romantismo eufórico do autor. Esses defeitos acentuaram-se em *O sol ébrio*, documento do relaxamento dos costumes na época da N.E.P. Em *Energia* Gladkov já se mostra incapaz de adaptar-se à mentalidade dos planos quinquenais; seu tempo passara. O satírico do "waste land" russo foi Kaverin[3241], que também se aproveitou do afrouxamento da censura para defender, em *O astista anônimo,* a liberdade da criação artística. O mais conhecido de todos os "waste-landers" russos é Ehrenburg[3242]: homem de formação europeia, tendo passado grande parte da vida em Berlim e Paris; romancista hábil, denunciando com sátira mordaz os males da civilização capitalista e fabricando, ao mesmo tempo, romances de aventuras de ambiente cosmopolita, vendendo-os aos americanos para filmagem; e, como jornalista, um dos propagandistas mais eficientes do regime russo. Sua sátira anticapitalista tem semelhança com o "debunking", nos próprios países capitalistas, por volta de 1920; característico é seu oportunismo, pelo qual conseguiu sobreviver a todas as mudanças de regime e de gosto literário. Sua obra mais durável é provavelmente sua volumosa autobiografia.

A época produziu, porém, dois romancistas notáveis: Pilniak e Leonov. A arte dos dois tem raízes na época pré-revolucionária, sobretudo em Dostoievski; e nem este nem aquele conseguiu sobreviver, como artista, ao rigor e às exigências ideológicas depois de 1930.

O Ano Nu, de Pilniak[3243], é o mais completo romance da revolução e guerra civil na Rússia: uma coleção imensa, praticamente inesgotável, de pormenores de horror e heroísmo, fome e violência, ideologia e miséria. São, na verdade, só esses pormenores, reunidos como num mosaico, sem a menor tentativa de composição novelística. O processo corresponde maravilhosamente à incoerência intrínseca do assunto: de uma guerra civil na

qual as cidades mudaram, durante uma semana, várias vezes de dono e, em certos momentos, não se sabia quem estava mandando. É o romance caótico do caos. Esse processo novelístico foi, porém, habitual em Pilniak: os críticos explicaram-no como consequência do seu credo político, indisfarçadamente anarquista. Pilniak nunca conseguiu submeter-se à disciplina do marxismo, oscilando entre um vitalismo primitivista e um eslavofilismo de forte colorido asiático. Enfim, combinou seu conhecimento íntimo, inclusive do folclore, da região do Volga com as exigências da ideologia oficial para escrever seu romance da industrialização: *O Volga Desemboca no Mar Cáspio*. Obra que interessa pelas complexidades ideológicas e da técnica novelística, quer dizer: mais interessante do que o romance é o autor. Mas esse já tinha dado, então, o que tinha que dar.

Leonov[3244] veio do ambiente dos "Irmãos de Serapion" e dos últimos simbolistas. Seus modelos literários foram, inicialmente, Dostoievski e Lesskov. *O Fim de um homem mesquinho* é um dos últimos rebentos da grande literatura russa do passado, assim como o romance *O Ladrão*: mas, neste, o ambiente já é o da N.E.P.; é um romance mais psicológico que sociológico. Em *Toupeiras* descreveu o romancista a resistência dos camponeses contra os comunistas das cidades. São inconfundíveis as veleidades oposicionistas do intelectual Leonov. Mesmo quando teve de ceder às exigências do regime, conseguiu colocar no centro dos "romances de reconstrução" o conflito entre os intelectuais a serviço da industrialização e os homens do partido: em *Sot* e *Skutarevsky*. Enfim, *O Caminho para o Oceano* já parecia a capitulação. Mas ainda então sabia Leonov aproveitar-se das suas artes estilísticas para iluminar a lealdade ideológica pela ironia. Mas as peças patrióticas, escritas durante a guerra, pareciam significar o fim do seu progresso literário, embora "A Conquista de Velikoshumsk" ainda apresente interessantes inovações de técnica ficcionista.

O "waste land" russo foi um episódio de poucos anos. O "waste land" francês estende-se por toda a época entre 1918 e 1939. Não falta nenhum dos fenômenos característicos. Um literato como Paul Morand representa o exotismo e o erotismo. O "turismo poético" é representado por Cendrars. Quanto ao erotismo "sans phrase" e sem prestar atenção aos exploradores baixos do gênero, convém lembrar a grande repercussão, naqueles anos, dos romances de Colette[3245], quadros da vida do "monde" e "demi-monde"

parisienses e da boêmia, muito bem escritos e bem feitos; mas o futuro descontará algo dos exageros da crítica a propósito dessa obra mais sincera e sentimental do que profunda.

A expressão mais perfeita das preocupações e alegrias francesas dessa época encontra-se nas obras de Giraudoux[3246], sempre muito espirituosas, às vezes poéticas, uma ou outra vez inspiradas por uma ideia profunda. No romance e no palco teve Giraudoux sucessos bem merecidos, embora efêmeros. Suas peças sobreviverão ao resto. O leitor e o espectador têm a impressão de que Giraudoux escondeu atrás de um humorismo sutil uma visão bem triste do mundo. "Waste Land".

A posição eliotiana foi ocupada por Saint-John-Perse[3247]: estilo elíptico, senão hermético; transfiguração filosófica das graves preocupações da época; atitude aristocrática. A crítica francesa oscilou entre exaltá-lo e ignorá-lo. No estrangeiro, a divulgação da sua poesia nobre, rara e pouco acessível deve-se a um poeta-crítico inglês: ao próprio T. S. Eliot.

O gênio universal do "waste land" francês, homem de sete ou mais instrumentos, é Cocteau[3248]. Filho da grande burguesia parisiense, membro conspícuo da "jeunesse dorée" e menino dos olhos das vanguardas desde seus tempos de colegial precoce. Cocteau percorreu todas as modas literárias e artísticas da sua época: poeta classicista, propagandista do "ballet russe", adepto do cubismo com Picasso e poeta modernista com Apollinaire e Max Jacob, escrevendo bailados para Satie e os "Six", discípulo de Gide e mestre de Radiguet, psicanalista e psicanalisado, católico com Maritain e, logo depois, blasfemando com Maurice Sachs, adicto ao ópio e à pederastia e anjo *de guarde* das bailarinas mais novas – e, enfim, entrou triunfalmente, "sous coupole", na Academia Francesa. É perturbador e desconcertante o espetáculo permanente, organizado por esse poeta, romancista, dramaturgo, diretor de teatro, diretor de bailado, diretor e autor de "scripts" de cinema. É perturbadora a volubilidade da sua inspiração caleidoscópica. É desconcertante seu oportunismo artístico. Mas é possível defender Cocteau, embora só dentro do seu terreno.

Cocteau é fundamentalmente poeta, embora nunca se tenha plenamente realizado na poesia. Mas tudo o que escreveu e fez é poético. É jogo poético. É o gênio do "jeu" e só tem medo daquilo que acaba com todos os "jeux" e que é, no fundo, sempre presente em todas as suas obras: a Morte.

Sua obra mais sincera é o romance poético *Les enfants terribles* documento do desespero do "waste land". Ele daria a vida, se a morte fosse mentira ("une fausse rue en rêve...", reza um poema seu). Na impossibilidade de negá-la, prefere opor-lhe outras mentiras, suas, talvez mais verdadeiras, porque Cocteau acredita na Arte, com maiúscula, e em suas próprias ficções. O artista tem de fingir, mentir. Despreocupado, Cocteau cria e desmente mitologias que chegaram a fascinar o mundo inteiro, o novo *Orphée* e os anjos que chegam de bicicleta. Eram as fórmulas e os "morts d'ordre" das temporadas parisienses de então. Toda a vida de Cocteau é uma permanente temporada parisiense. A organização dos espetáculos parece-lhe a Ordem à qual se chega através da anarquia dos estilos, instintos e modas. É a Ordem do "waste land" do qual Cocteau foi proclamado o gênio; mas tinha talento e talentos demais para ser gênio.

A arte multiforme de Cocteau tem exercido influência internacional; e, graças à sua multiformidade, tem criado muitos equívocos. Cocteau acompanhou todas as modas literárias e artísticas do seu tempo, menos o surrealismo, ao qual tomou apenas emprestadas algumas fórmulas para empregá-las no teatro e no cinema. Mas justamente com os surrealistas, seus inimigos ferozes, foi muitas vezes confundido o criador dos "anjos de bicicleta".

O surrealismo[3249] é o ultimo dos movimentos modernistas da vanguarda. Os surrealistas entronizaram novos deuses: em vez de Jarry, Vaché; em vez de Apollinaire, o enigmático Raymond Roussel[3250], escritor excêntrico, provavelmente paranoico, que criara uma "littérature des aventures imaginaires". Na verdade, não houve solução de continuidade entre modernismo, dadaísmo e surrealismo. As personalidades eram as mesmas. Aragon, Breton, Soupault, os futuros chefes do surrealismo, colaboraram em 1917 com Apollinaire, Reverdy e Jacob na revista *Nord-Sud*; e em 1919, os mesmos Aragon, Breton, Soupault e mais Eluard reuniram-se a Tzara e Ribemont-Dessaignes para fundar o centro francês de Dada. Quando Apollinaire, em 1917, escreveu *Les Mamelles de Tirésias, drame sur réaliste,* escondendo deliberadamente atrás de expressões burlescas a fé numa verdade transcendental, superior às verdades falsas e efêmeras deste mundo, ficara fiel ao programa do cubismo, que procurara a verdade das coisas atrás das aparências físicas. Essa fé, os surrealistas herdaram-na; e por isso não podiam ficar na aliança com o dadaísmo, "le nihilisme pour le

nihilisme", fanatismo da destruição absoluta. O surrealismo é antiliterário como o dadaísmo, mas não, como este, niilista. Pretende destruir a literatura; mas não pretende destruir, e sim reconstruir o mundo, se bem que um mundo diferente. Essa atitude antiliterária lembra imediatamente o exemplo de Rimbaud. Por volta de 1900, os simbolistas apreciaram os primeiros sonetos, ainda parnasianos, de Rimbaud. Agora, em 1920, a poesia de Rimbaud parecia menos importante do que a sua fuga, da poesia para o mundo. As suas metáforas estranhas já não se interpretavam como expressões poéticas, e sim como condensações violentas de experiências humanas à maneira das metáforas chocantes dos "metaphysical poets" ingleses. Ocorre, nessa altura, o nome de T. S. Eliot. A diferença parece imensa e qualquer aproximação extremamente forçada. Mas Eliot e o surrealismo não se hostilizaram reciprocamente; em vez disso, não tomam conhecimento um do outro. São paralelas que não se encontram. Mas são paralelas. Eliot e os surrealistas, estes e aqueles escrevem sátira violenta contra o "Waste Land", porque acreditam numa realidade superior, espiritual; Eliot e o surrealismo, ambos apresentam-na em linguagem hermética como de outro mundo: em Eliot, é o mundo do classicismo; nos surrealistas, o mundo do romantismo. Essa diferença essencial baseia-se nos antecedentes da tradição literária dos quais ninguém pode fugir: na Inglaterra protestante e liberal, é heresia o classicismo anglo-católico; na França classicista, a revolução é sempre proclamada em nome do romantismo.

Evidentemente, não podia ser o romantismo já oficializado de Lamartine, Hugo e Musset; mas sim o "verdadeiro" romantismo, o de Nerval, que foi só então redescoberto e devidamente apreciado (e é significativo que Eliot citara Nerval, "le prince d'Aquitaine à la tour abolie", num dos últimos versos do *Waste Land*). Os surrealistas procuraram a árvore genealógica desse "verdadeiro romantismo" de Nerval; e encontraram-na no romantismo alemão[3251], no romantismo dos sonhos de Jean Paul, Novalis, Armin, E. T. A. Hoffmann, agora celebrados como precursores de Aragon, Breton e Eluard; e a esses românticos alemães associa Aragon *Alice in Wonderland* de Lewis Caroll, a obra-prima do "nonsense" antivitoriano; que também é obra estudada com certa preferência pelos críticos anglo-americanos, discípulos de Eliot. A chave para a interpretação dos sonhos românticos é a psicanálise. Os vanguardistas de 1910 tinham

febrilmente procurado a arte primitiva, na casa suburbana de Henri Rousseau e entre os negros da África. Os surrealistas descobrem outro primitivismo, mais perto de nós, dentro de todos nós, no sonho, nos resíduos da infância. Mas não é a infância angélica dos falsos românticos, e sim aquela que em *Alice in Wonderland* sonhou com oposição burlesca à sabedoria dos adultos; aquela infância na qual Freud descobrira a fonte de todas as perversões e aberrações e, eventualmente, de um niilismo sádico. Redescobre-se o marquês de Sade. A literatura surrealista produz seus "horrores" por uma técnica particular, o "automatisme psychique", a "dictée de la pensée, en dehors de tout controle exercé par en dehors de toute préocupation esthetique et morale". Assim escrevera o demoníaco Lautréamont[3252], quase totalmente esquecido, agora descoberto pelos surrealistas; Soupault editou em 1917 os *Chants de Maldoror*. Com todo o esforço, os surrealistas mal podiam superar as blasfêmias, maldições, palavrões e gritos diabólicos de Lautréamont, possesso pelos espíritos noturnos; mas podiam superá-lo em fúria rebolucionária. Lautréamont fora revolucionário militante, fazendo discursos nos comícios populares antes da Commune; os surrealistas declaram-se comunistas, pretendem destruir a sociedade burguesa que já perdeu todos os valores, para contribuir ao estabelecimento de uma nova ordem igualitária, na qual os subconscientes individuais se confundirão no subconsciente coletivo: "l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal". Deste modo, o surrealismo julga-se, já além do "nihilisme intellectuel" de Dada, um movimento construtivo, baseado de um lado na psicanálise de Freud e por outro lado na sociologia de Marx.

Nessa síntese psicanalítico-marxista do surrealismo culmina o conflito entre revolução individualista e revolução social que se encontra na base dos modernismos. Explica-se assim a confusão extrema dos programas e manifestos surrealistas, as dissensões permanentes e as apostasias, de tal modo que não é possível defini-lo; nem seria possível escrever-lhe a história. São as realizações que contam; mas estas são poucas.

Em 1920, o "nihilisme intellectuel" de Tzara fizera fracassar o projeto de André Breton de convocar em Paris um "Congres de l'Esprit moderne". Foi o fim de Dada. Pouco depois, Breton e Soupault iniciaram os experimentos de automatismo psíquico; e em 1921 publicaram uma obra comum,

resultado desses experimentos: *Les Champs magnétiques*. Em 1924 lançou Breton o *Manifeste du Surréalisme;* e no dia 1° de dezembro de 1924 começou a circular a revista *La Révolution surréaliste*. O barulho era enorme; os resultados eram magros.

O surrealismo contou com dois poetas autênticos, Soupault e Eluard; mas a poesia de ambos não pode ser considerada como realização do programa, Eluard pertencerá a outro ciclo, o de uma nova "poésie pure". Soupault[3253] veio de Dada; e guardou sempre o senso dos equívocos intencionais, como se a sua poesia fosse concebida em noite escura na qual os conceitos se confundem, produzindo resultados absurdos. Com efeito, grande senão a maior parte da poesia de Soupault é poesia noturna; vive num estado de tensão permanente, esperando a luz, o dia. Essa modalidade noturna de poesia é pré-surrealista, pré-dadaísta, até simbolista.

A poesia de Soupault é como se a poesia estática de Reverdy fosse posta em movimento; e esse movimento é extremamente musical, composto de contrapontos metafóricos que nunca antes se juntaram, sinais sensíveis do inefável. Soupault separou-se cedo do surrealismo ortodoxo, continuando a professar um surrealismo dissidente, individualista. Ninguém entre os surrealistas da primeira hora parecia-se mais com Rimbaud do que Soupault, com o "verdadeiro" simbolismo de Rimbaud, não com o "falso" simbolismo que ele detesta; e rimbaudianos são, com pureza poética menor, os poucos poetas não conformistas que se agruparam em torno de Soupault: Francis Gérard, Mathias Luebeck, que acabaram abandonando a poesia. Mas o mais radical dos rimbaudianos foi Artaud[3254]. Ninguém lhe nega o talento poético, nem a alta ambição de penetrar até o fundo para surpreender a essência das coisas. Seja que a ambição fosse maior que a capacidade; seja que ao espírito humano fosse vedada essa ultima vitória: Artaud não conseguiu dizer o que suas visões lhe revelaram. Um autêntico "poète maudit", sofrendo de afasia. Sua fuga rimbaudiana foi para o México, onde desenterrou mitos, magias e rituais. Lançou, depois, as mais violentas e nada injustificadas maldições contra a sociedade contemporânea. Terminou a vida no manicômio. Seus amigos e adeptos o consideram gênio. Precisava de gênio para chegar até a fronteira além da qual não há literatura, a cuja história Artaud já não quis pertencer.

A outra modalidade do surrealismo, à maneira de Lautréamont, foi a porta de entrada de Aragon[3255]. Nas suas primeiras obras poéticas, o subconsciente expele o conteúdo da sua cloaca contra a sociedade, que é, por definição, antipoética; poesia grotesca e cínica, "poesia de griffonage d'urinoir". A mesma mentalidade ditou *Le Paysan de Paris,* que é, no entanto, a obra capital do primeiro surrealismo: a única na qual o programa de fusão da realidade mais trivial e mais feia com a realidade maravilhosa do sonho foi plenamente realizado. A segunda fase de Aragon é a das poesias propagandísticas (*Hourra l'Oural*) à maneira de Maiakovski e a dos sombrios romances parisienses que são as obras-primas do autor; sobretudo *Les beaux quartiers*: neles realizou Aragon a fusão do surrealismo e do comunismo. A terceira fase é a das poesias da Resistência em métrica tradicional, de grande efeito na época, mas sem valor permanente, e a dos volumosos romances em que Aragon pretendeu descrever, à maneira de Balzac ou Tolstoi, a decomposição da sociedade burguesa; e, enfim, o romance histórico *La Semaine Sainte* que foi sucesso literário surpreendente. Pela sua versatilidade, Aragon já conquistou o apelido de "Cocteau da esquerda".

Enquanto ainda existem surrealistas, não serão esquecidas as vítimas do movimento: Desnos[3256], virtuose verbal das palavras em liberdade absoluta, artista da "psychopathia sexualis", vítima dos nazistas como membro da Resistência; e Crevel[3257], que poderia ter sido o Radiguet do surrealismo e que acabou suicidando-se.

Fica o chefe: Breton[3258]. Chefe nato, pela energia, pela seriedade, pela honestidade intelectual que não lhe permite desvios nem transigências. O surrealismo deve-lhe a relativa coesão, como movimento, e todos os impulsos principais: o automatismo, a magia, o "merveilleux", o "humour noir". O que lhe parece faltar é a força criadora. Quanto às suas obras de colaboração com outros poetas, atribui-se a Soupault o romantismo fascinante dos *champs magnétiques* e a Eluard o estranho encanto da *Immaculée Conception.* A maior parte das obras próprias de Breton, como *Poisson soluble* que acompanhou o primeiro *Manifeste du Surréalisme,* não passa de "*period pieces"*. Mas Breton, o teórico do sonho poético, é um autêntico poeta menor em seus momentos de um romantismo fantástico e fantasmagórico, como na novela *Nadja* que sobrevive e sobreviverá, provavelmente, como documento de mentalidade Montparnasse de 1920.

O último descendente do surrealismo fantástico foi Queneau[3259], erudito fantástico e fantástico mistificador e sonhador em suas poesias e romances.

O resultado é magro. O surrealismo não conseguiu criar uma literatura nova. À crítica negativa pode-se responder, porém, que o ciclo do surrealismo ainda não terminou. A história dos manifestos, adesões, apostasias e reagrupamento ainda não está completa. E em pouco mais de 50 anos de existência, o surrealismo já criou um novo clima da poesia europeia e americana. Muito daquilo que antes parecia experimento isolado ou audácia individual, é hoje técnica geralmente reconhecida e meio de expressão indispensável. O efeito do surrealismo sobre os não surrealistas é, por enquanto, mais importante do que o próprio surrealismo.

Sobretudo nos países anglo-saxônicos é notável essa repercussão indireta. Ao clima, mais do que à influência do surrealismo, deve-se a purificação da poesia do americano Aiken[3260], antigo decadentista que conseguiu afugentar as visões fúnebres e o erotismo doentio, embalando-se numa doce música do sonho. Uma versão mais tipicamente anglo-saxônica dos novos "frissons" surrealistas é *Nightwood,* da americana Djuna Barnes[3261], que T. S. Eliot chegou a comparar à poesia elisabetana. Ao surrealismo converteu-se formalmente o inglês Read[3262], antigo poeta "georgiano" e eminente crítico das artes plásticas, lutando sempre na vanguarda. Descobriram-se antecipações do surrealismo na poesia do catalão Folguera[3263], elegíaco e grande artista da forma clássica na qual cristalizou experiências especificamente "suprarreais" de "exultación sonora", "presencia de la Mort" e "silenci vegetal". Um movimento paralelo ao surrealismo é o dos checos em torno de Nezval[3264]. É poeta tão multiforme como Aragon. Explorou a fundo as vagas recordações da infância. Construiu, com grande elegância verbal e surpreendente riqueza metafórica, um panorama poético da sua cidade de Praga. Nezval sabe fazer tudo: "calligrammes" à maneira de Apollinaire, "féeries" à maneira de Breton, poesias deliberadamente absurdas, hinos à técnica moderna, profundas elegias fúnebres e grandes odes ao comunismo.

No futuro, quando a perspectiva histórica terá reduzido várias distâncias cronológicas e geográficas que hoje nos parecem importantes, então a

poesia hermética italiana da época fascista parecerá contemporânea do surrealismo. Assim, também, a poesia da exploração psicológica, nos poetas portugueses em torno da revista *Presença*, de Fernando Pessoa até José Régio, aparecerá como caso especial de poesia surrealista.

Antes de tudo, o surrealismo será apreciado como fase da transição na evolução da poesia espanhola. Depois de ter sido renovada por Darío e Unamuno, e depois de já ter dado poetas de primeira ordem como Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez, a poesia espanhola do século XX entrou numa época de florescimento multiforme do qual as antologias de Onis e Domenchina dão magnífico testemunho[3265], de modo que se pode afirmar sem exagero: a poesia de língua espanhola é por volta de 1920 e 1930 a primeira do mundo: por evolução autônoma e por se ter aberto a benéficas influências estrangeiras. Antes de 1920, o criacionismo e o ultraísmo representavam as formas espanholas de futurismo e dadaísmo. Mas não venceram, porque o poeta mais influente da época, Juan Ramón Jiménez, já tinha encontrado o caminho da "poésie pure", no qual lhe seguirá uma geração inteira de poetas jovens, os juanramonistas; destes se separam dois poetas maiores, Jorge Guillén e Salinas, aparentados, pelo seu conceito da poesia com o neogongorismo; influências gongoristas notam-se em todos os poetas da época, tanto em Jorge Guillén como em García Lorca e Rafael Alberti. Em alguns casos, um gongorismo temporário só serviu como fermento de evolução: assim em Moreno Villa[3266], cuja carreira poética é um resumo da evolução da poesia espanhola moderna. Por natureza, esse andaluz robusto é da estirpe de Antonio Machado; mas estreou como juanramonista, poeta sutil, cada vez mais hermético e mais abstrato, elaborando fórmulas gongoristas, aproximando-se da exploração surrealista dos abismos da alma, até encontrar o caminho da poesia popularista, chegando a escrever "coplas" de sabedoria proverbial e música sugestiva. Nada mais significativo do que alguns títulos de volumes desse poeta: *Evoluciones* chama-se um, e outro: *Puentes que no acabam.*

O popularismo é o contrapeso do neogongorismo. Às sutilidades extremas da poesia neobarroca opõem-se as expressões simples, até as expressões simplistas e infantis da poesia popular. Entre esses dois polos situa-se o episódio do surrealismo espanhol.

O representante mais autêntico do popularismo na poesia é Vilalón[3267], poeta "costumbrista" de Andaluzia, cantor das tauromaquias; era alto aristocrata, de sensibilidade literária requintada. Villalón é folclorista, mas nunca homem do povo. Repara-se que todos os poetas popularistas são andaluzes. Sugere-se a possibilidade da origem puramente literária daquele popularismo, seja através da poesia "proverbial" do andaluz Antonio Machado, seja através da poesia regionalista do andaluz Manuel Machado. O próprio Rafael Alberti, poeta popularista e, depois, socialista, dizia: "El *Romancero General,* el cancionero de Barbieri y sobre todo Gil Vicente fueron mis primeiros guias... Nada o muy poco tiene que ver mi poesía primera con el pueblo." A raiz do primitivismo literário não é, de modo algum, a imitação de poesia ou arte primitiva, o que seria naturalismo; mas o primitivismo é, em toda a parte, deliberadamente antinaturalista, na pintura de Henri Rousseau assim como no estilo neogótico do expressionismo alemão. É preciso lembrar a tese de Worringer sobre a relação entre primitivismo e angústia na arte medieval e dos negros[3268]. A angústia é o traço característico da poesia popularista de García Lorca, *Poeta en Nueva York,* os temas sociais da sua poesia. A poesia política, anarquista ou socialista, de muitos poetas espanhóis contemporâneos, não é, como se podia supor, a conclusão direta da poesia popularista dos mesmos poetas; interpõe-se uma fase surrealista. Mas a esta os poetas espanhóis não chegaram diretamente pela imitação de modelos franceses, e sim através de uma fase gongorista.

O neogongorismo espanhol[3269] foi, no início, um movimento de filólogos e críticos: reabilitação e reinterpretação de um grande poeta que fora desprezado e caluniado pela rotina dos acadêmicos e críticos incompreensíveis. O mexicano Alfonso Reyes foi dos primeiros; seguiram-lhe Miguel Artigas e José María de Cossío; e, enfim, Dámaso Alonso[3270] deu a sua magnífica edição das *Soledades.* Alonso, juanramonista no começo, também foi dos primeiros que imitaram a Góngora, realizando algumas poesias de pureza e condensação notáveis. Desde então, quase nenhum poeta espanhol escapou ao neogongorismo; o próprio Rafael Alberti teve a audácia de compor uma *Soledad tercera.* O maior neogongorista é Gerardo Diego[3271], que chegou a organizar, e, 1927, uma *Antología poética en honor de Góngora,* ao lado de uma antologia da poesia espanhola contemporânea. Diego

é um poeta de muita versatilidade, que chegou a transformar o vanguardismo radical em neoclassicismo. Diego já foi juanramonista; já imitou a poesia castelhana de Antonio Machado; já acertou de maneira mais segura o tom da poesia popular. Começou como ultraísta, para acabar como sonetista tradicional. No meio dessa carreira vertiginosa há uma fase gongorista, culminando na *Fábula de Equis y Zeda,* seguida de uma fase surrealista das mais audaciosas. Alberti também aderiu ao gongorismo para abandoná-lo, depois, de modo que o movimento não parece passar de uma moda efêmera. Mas não é tanto assim. O neogongorismo espanhol coincide exatamente com a redescoberta de Donne e o "donnismo" na Inglaterra; e, mais, com a reabilitação da poesia barroca alemã – Gryphius, Hofmannswaldau – por Benjamin e Cysarz, e com a reabilitação dos poetas "précieux" franceses do século XVII por Bremond. Nessa época Bahr, Sacheverell Sitwell e D'Ors inauguraram uma verdadeira moda internacional do Barroco; e embora houvesse muito jornalismo superficial nesse movimento, não se deve o sucesso dos propagandistas à conspiração de uma clique. A poesia moderna, mesmo quando longe de imitar estilos históricos, revela analogias surpreendentes com a poesia barroca. Em Góngora, na "metaphysical poetry" de Donne, nos poetas da "escola silesiana", no preciosismo dos marinistas italianos e franceses nota-se o choque violento das metáforas que substituem os termos próprios, conseguindo-se assim uma completa transfiguração lírica da realidade; e a poesia moderna não faz outra coisa senão deformar a realidade objetiva e sintática para chegar ao mesmo fim. Poucas antologias da poesia espanhola moderna deixam de incluir o seguinte poema, altamente significativo, de Dámaso Alonso:

"Esta es la nueva escultura:
Pedestal, la tierra dura.
Ámbito, los cielos frágiles.
El viento, la forma pura,
Y el sueño, los paños ágiles."

Neste poema, uma série de metáforas gongoristas exprimem de maneira mais exata o espírito da arte "moderna": a função demiúrgica da poesia, a onipotência das imagens, satisfazendo desejos infantis e primitivos, a lógica do sonho. É pleno surrealismo. Em conclusão pode-se afirmar: o neogongorismo foi o caminho especialmente espanhol para chegar ao surrealismo. Este já estava presente, em germe, na poesia popularista – dão testemunho disso as angústias tremendas e o grande papel do sonho no *Romancero gitano* e no *Poema del Cante Jondo,* de García Lorca. Existem analogias evidentes entre a mentalidade barroca e a mentalidade do século XX. O surrealismo, que é a poesia barroca desta época neobarroca, pode evoluir na direção da "poésie pure", como a poesia mística do século XVII; ou então, pode chegar às afirmações diretas de uma poesia revolucionária. Assim como Eluard e Aragon, assim como Spender e seus camaradas, os jovens poetas espanhóis percorreram esse caminho até o fim, amargo ou vitorioso.

García Lorca[3272] é o mais famoso dos poetas espanhóis contemporâneos. Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez pertencem à geração anterior. Quanto aos outros, este ou aquele crítico pode preferir Jorge Guillén. Contudo, García Lorca é, sem dúvida, o mais inspirado e o mais completo de todos. Mas não a este fato ele deve a glória. Duas vezes o seu nome conquistou o mundo: primeiro, a propósito da poesia pitoresca e colorida do *Romancero gitano*, do qual saíram, ainda em vida do poeta, em 1928 e 1936, nada menos que sete edições; foi, além disso, o primeiro livro de poesia espanhola desde a Renascença que foi traduzido para outras línguas e fez sensação em Paris. Depois, quando, nos primeiros dias da contrarrevolução na Espanha, o poeta foi assassinado. Desde então, o nome de García Lorca tornou-se símbolo de revolução poética e poesia revolucionária. Mas García Lorca é muito mais do que um poeta folclórico-pitoresco; e, embora fosse partidário da República Espanhola, são raros na sua obra os versos de significação política. A morte do poeta parece ter sido menos um ato de ação deliberadamente contrarrevolucionária do que de brutalidade estúpida; não caracteriza o destino do poeta, mas a fatalidade dos seus assassinos. A verdadeira "causa mortis" foi o inconformismo do poeta; esse inconformismo que é proverbialmente espanhol. Nesse sentido, García Lorca foi, embora homem de alta cultura literária, um filho típico do povo espanhol: o poeta do *Romancero gitano,* o poeta popular de Sevilla –

"Oh ciudad de los gitanos!
Quién te vió y no recuerda!
Que te busquen en mi frente
Juego de luna y arena."

Por mais bonitos que sejam esses versos, certos críticos não se conformam com o sucesso dessa poesia que lhes parece pitoresca, anedótica: "cromo" fácil. Enquanto os admiradores de García Lorca teimam em considerar o *Romancero gitano* como "retrato" poético da Andaluzia, é difícil responder àquelas restrições. A verdadeira medida do livro resulta, porém, da comparação com os dramas rústicos de García Lorca, sobretudo com a tragédia *Bodas de Sangre.* Pedro Salinas apontou, com razão, a estilização da vida camponesa nesses dramas; a poesia "popular" e "primitiva" de García Lorca não é literalmente "popular" ou "primitiva". É produto de uma certa "filosofia": o do "hombre natural" de que é o representante mais perfeito o cigano; por isso dedicou Lorca aos ciganos seu livro de versos, que não é "retrato" da Andaluzia, mas a transfiguração musical daquela "filosofia"; para tanto, o poeta adotou conscientemente os processos de adaptação do folclore musical, do seu admirado amigo De Falla. Os homens primitivos, nos versos e nas peças de Lorca, não só os camponeses e ciganos de Andaluzia. Lembrou-se, a propósito de *Bodas de Sangre,* uma outra tragédia rústica: *Riders to the Sea,* de Synge; o ambiente poético é o mesmo. O estilo é aparentado. Synge falara da combinação de elementos naturalistas e elementos simbolistas na arte moderna. Naturalista, na peça de Synge e na peça de García Lorca, é o fatalismo sombrio; mas é justamente este que, no espanhol, se reveste de expressões não naturalistas e nada regionalistas, expressões simbólicas e às vezes já herméticas. O crítico inglês Hendry quis reconhecer na angústia trágica de García Lorca um eco longínquo da catástrofe de 1898; com igual ou maior razão podem suas tragédias ser interpretadas como profecias da tragédia espanhola de 1936, da grande Tragédia Espanhola de ódio e sangue. O poeta-profeta não pode falar em afirmações diretas. Só pode aludir. O recurso para tanto é o estilo de "alusão" e "elusão" do poeta que Lorca estudara tanto: o estilo de Góngora. E García Lorca também falou em alusões gongoristas:

"Córdoba
Lejana y sola."

O neogongorismo de García Lorca chega ao auge no seu último volume, *Poeta en Nueva York*; em odes complicadas e obscuras, o poeta exprime o seu horror diante dos artifícios detestáveis e até nojentos da civilização técnica de grande cidade, a *Ciudad sin sueño*; sobretudo os matadouros enormes sugerem-lhe visões apocalípticas de sangue e putrefação. Ao artifício da civilização, que escraviza o homem, García Lorca opusera o homem livre, o "hombre natural", fora das convenções da sociedade: o cigano. Aos ciganos andaluzes, não aos próprios andaluzes, estava dedicado o *Romancero gitano*, e lembra-se que Góngora, depois de ter celebrado nas *Soledades* o estado natural da humanidade, também gostava de fazer canções de ciganos. É como um derivativo do homem que vive em angústia; afinal, a poesia mais famosa do *Romancero gitano* é aquela que descreve a perseguição implacável dos ciganos livres pelas forças da autoridade estabelecida: o *Romance de la Guardia Civil Española.* O *Romancero gitano* é um livro pitoresco, mas revela pouco da proverbial alegria mediterrânea. é um livro sombrio, patético, em que se trata de violência, assassinatos, violação, tragédias do sexo e do sangue. Observou-se bem que García Lorca é um poeta noturno, e que o sangue exerce sobre ele uma espécie de obsessão. Dessas visões, o poeta gosta de fugir para as recordações da infância, imitando com virtuosidade o tom das canções infantis, como no famoso *Romance de la Luna Luna.* Mas as suas recordações da infância também são sombrias, até sinistras, sempre interrompidas pelo doloroso "Ay! Ay!" do menino desamparado; e esse "Ay! Ay!" repetido como uma "idée fixe", é o "leitmotiv" do *Poema de Cante Jondo:* ainda poesia popularista, mas toda noturna, hermética assim como é hermético o infantilismo intencional dos surrealistas. García Lorca chegara, através do gongorismo, ao surrealismo. Surrealista é o drama enigmático *Así que pasen los años.* Surrealista é a expressão definitiva de sua angústia social, no *Poeta en Nueva York,* em poesias como *Ciudad sin sueño, Nocturno del Hueco, Nueva York: Oficina e Denuncia.* E todas as visões americanas são apagadas pelo eco do "llanto inmenso – no se oye otra cosa que el llanto":

"Oh, pueblo perdido
en la Andalucía del llanto"

García Lorca escreveu, no fim da sua curta vida, "otro llanto inmenso": o *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*. Neste maior dos seus poemas volta a obsessão do sangue derramado:

"No.
Yo no quiero verla!!"

Mas a tragédia do toureiro esmagado já estava musicalmente transfigurada pela música do refrão: "A las cinco de la tarde"; e a elegia acaba na música de um "recuerdo triste por los olivos". A partir desse momento a poesia de García Lorca esclarece-se duma maneira "mediterrânea". Na *Oda a Salvador Dalí* ocorre-lhe a imagem serena de

"... la mar poblada con barcos y marinos" –

– é como se o agonizante chegasse a ver o céu aberto. A última palavra da poesia de García Lorca é a *Oda al Santíssimo Sacramento del Altar*, com o final que em versos de metrificação disciplinada mata a angústia:

"Mundo, ya tienes meta para tu desamparo.
Para tu horror perenne de agujero sin fondo.
Oh, Cordero de tres voces iguales!
Sacramento inmutable de amor y disciplina!"

Rafael Alberti[3273], embora nunca obtivesse a ressonância internacional de García Lorca, não tem importância histórica menor. Seu caminho foi

mais tortuoso e ainda não terminou. Sua obra é, graças à sua engenhosa virtuosidade verbal, um resumo da história da poesia espanhola moderna. Na poesia folclórica encontrou Alberti, precoce, a primeira oportunidade para exercer suas faculdades imitativas, imitando não apenas os poetas antigos que ele mesmo citou, mas também a García Lorca, com felicidade particular o tom infantil do companheiro:

> "pirata de mar y cielo,
> si no fuí ya, lo seré..."

Parecia destinado a ser um novo Garcilaso, embora nada aristocrático. Um "Garcilaso para o povo". O gongorismo da *Soledad tercera* parecia mero episódio; mas foi a fase indispensável de transição para o surrealismo do volume *Sobre los ángeles.* O livro não é nada "angélico" no sentido tradicional da palavra: apresenta um mundo deserto, frio, cheio de objetos destroçados e absurdos, "espanto de tinieblas sin voces", como nos quadros surrealistas de Salvador Dalí, amigo do poeta. Nesse deserto frio aparece o

> "Ángel de luz, ardiendo,
> oh, ven!, y con tu espada
> incendia los abismos donde yace
> mi subterraneo ángel de las nieblas;"

e aparecem o "Ángel Bueno" , o "Ángel del Misterio", o "Ángel de los Números", todo um exército de "espíritus de seis alas" , ressurreição feliz de um mundo poético que Rilke e Cocteau não esgotaram, e que fascinará os jovens poetas de dois continentes. Os anjos de Alberti, embora descendentes de Cocteau, já foram comparados aos de Blake; e pode-se acrescentar que o visionário Blake também foi revolucionário. Alberti, ao pôr-se "al servicio de la revolución espanõla y del proletariado universal", saiu do hermetismo surrealista: para whitmanianismo do volume antiimperialista *13 bandas e 48 estrellas*. *Poema del mar Caribe;* e para a poesia propagandista

de *De un momento a otro.* No exílio, depois da desgraça, Alberti passou por uma fase de poesia caricatural, goyesca, e outra, de violência trágica. Seus últimos volumes revelam, sem que o poeta renunciasse à sua ideologia, a procura de disciplina clássica. Para ele também, o ciclo da revolta modernista está encerrado.

2985 J. Schumpeter: *The Sociology of imperalism*. New York, 1955.

2986 Frank Wedekind, 1864-1918.
Fruehlings Erwachen (1891); *Erdgeist* (1897); *Der Marquis von Keith* (1900); *Der Kammarsaenger* (1900); *Mine-Haha* (1900); *So ist das Leben* (1901); *Die buechse der Pandora* (1903); *Hidalla* (1904); *Totentanz* (1905); *Musik* (1906); *Zensur* (1907); *Schloss Wetterstein* (1910); *Franziska* (1911); *Simson* (1913); *Herakles* (1917).
P. Fechter: *Frank Wedekind*. Leipzig, 1920.
A. Kutscher: *Frank Wedekind*. 3 vols. Muenchen, 1922/1931.
F. Gundolf: *Frank Wedekind*. 2.ª ed. Frankfurt, 1956.

2987 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2953.

2988 Gustav Sack, 1885-1916.
Ein verbummelter Student (1917); *Ein Namenloser* (1919).

2989 Carl Sternheim, 1881-1942.
Die Hose (1911); *Die Kassette* (1912); *Buerger Schippel* (1912); *Der Snob* (1913); *1913* (1914); *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* (1918); *Europa* (1919); *Berlim oder Juste Milieu* (1920); *Schuhlin* (1927), etc.
F. Eisenlohr: *Carl Sternheim, der Dramatiker und seine Zeit.* Muenchen, 1926.

2990 René Schickele, 1883-1940.
Schreie auf dem Boulevard (1913); *Benkal, der Frauentroester* (1914); *Hans im Schnakenloch* (1915); *Mein Herz, mein Land* (1919); *Das Erbe am Rhein* (1925/1927); *Die Flaschenpost* (1937).
Rainer Schickele: "René Schickele". (In: *Books Abroad*, XV, 1941.)

2991 Hermann Hesse, 1877-1962.
Hermann Lauschers hinterlassene Schriften (1901); *Gedichte* (1902); *Peter Camenzind* (1904); *Unterm Rad* (1906); *Gertrud* (1910); *Unterwegs* (1911); *Die Rosshalde* (1914); *Demian* (1919); *Siddharta* (1922); *Der Steppenwolf* (1927); *Narziss und Goldemund* (1930); *Neue Gedichte* (1937); *Das Glasperlenspiel* (1943); etc.
H. Ball: *Hermann Hesse.* Berlim, 1927.
H. R. Schmid: *Hermann Hesse*. Muenchen, 1928.
M. Schmid: *Hermann Hesse. Weg und Wandlung.* Zuerich, 1947.

R. Matzig: *Hermann Hesse.* Stuttgart, 1949.
H. Levander: *Hermann Hesse.* Stockholm, 1950.
G. Hafner: *Hermann Hesse. Werk und Leben.* Nurnberg, 1954.
B. Zeller: *Hermann Hesse.* London, 1976.
F. Boettger: *Hermann Hesse.* Berlin, 1976.

2992 André Gide, 1869-1951.
Les Cahiers d'André Walter (1891); *Traité du Narcisse* (1891); *Paludes* (1895); *Les Nourritures Terrestres* (1897); *L' Immoraliste* (1902); *Prétextes* (1903); *La porte étroite* (1909); *Corydon* (1911); *Le retour de l'enfant prodigue* (1912); *Les Caves du Vatican* (1914); *La symphonie Pastorale* (1919); *Dostoievsky* (1923); *Les Faux-Monnayeurs* (1926); *Si le grain ne meurt* (1926); *Le Journal des Faux-Monnayeurs* (1926); *Num quid et tu*? (1926); *Voyage au Congo* (1927); *L' École des Femmes* (1929); *Nouvelles Nourritures* (1936); *Retour de l' U.R.S.S.* (1936); *Journal* (1940).
P. Souday*: André Gide.* Paris, 1927.
R. Lalou: *André Gide.* Strasbourg, 1928.
Ch. Du Bos: *Dialogue avec André Gide.* Paris, 1929.
R. Fernandez: *André Gide.* Paris, 1931.
L. Pierre-Quint: *André Gide, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1933.
Cl. Mann: *André Gide and the Crisis of Modern Trought.* New York, 1942.
P. Archambault: *Humanité d'André Gide.* Paris, 1946.
Van Meter Ames: *André Gide.* Norfolk, Conn., 1947.
L. Thomas*: André Gide. The Ethic of the Artist,* London, 1950.
R. M. Albérès: *L'Odyssée d'André Gide*. Paris, 1951.
A. J. Guérard: *André Gide.* Cambridge, Mass., 1951.
J. O'Brien: *Portrait of André Gide. A Critical Biography.* London, 1953.
R. Lafille: *André Gide, romancier.* Paris, 1954.
R. Mallet: *Une mort ambigue.* Paris, 1955.

2993 Raymond Radiguet, 1903-1923.
Le diable au corps (1923); *Le Bal du comte d'Orgel* (1924).
J. Cocteau: "*Prefácio*" *de "Le Bal du conte d' Orgel".* Paris, 1924.
K. Goesch: *Raymond Radiguet.* Paris, 1956.

2994 Vincent Muselli, 1879-1963.
Les Travaux et les Jeux (1914); *Poésis légères* (1927).

2995 John-Antoine Nau, 1860-1918.
Au seuil de l'Espoir (1897)*; Hiers bleus* (1904); *En suivant les Goëlands* (1914).
Hommage à John-Antoine Nau (Les Belles-Lettres, número especial*,* abril de 1921).

2996 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2843.

2997 Paul-Jean Toulet, 1867-1920.

Les Contre-rimes (1921); *Vers inédits* (1936).
H. Martineau: *Vie de Toulet.* Paris, 1921.
J. Dyssord: *L'aventure de Paul-Jean Toulet.* Paris, 1928.
F. Carco: *Amité avec Toulet.* Paris, 1934.
P. O. Walzer: *Paul-Jean Toulet.* Paris, 1954.

2998 Tristan Derème (pseudônimo de Philippe Huc), 1889-1942.
Les ironies sentimentales (1909); *La Flûte fleurie* (1913); *La Verdure dorée* (1922); *Le Zodiaque ou les Étoiles sur Paris* (1927); *Poemes des Colombes* (1929); *Caprices* (1930).
L. Dubech: *Les chefs de file de la Jeune Génération.* Paris, 1925.

2999 Jean Pellerin, 1885-1920.
Le romance du Retrour (1921); *Le Bouquet inutile* (1923).

3000 M. Raymond: "Le mariage de l'ancienne et de la nouvelle esthétique". (Cap. VII de: *De Baudelaire au Surréalisme,* 2.ª ed. Paris, 1940.)

3001 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2850.

3002 Cf. "O simbolismo", nota 2536.

3003 Alfredo Panzini, 1863-1939.
Santippe (1914); *Viaggio d' un povero letterato* (1915); *Io cerco moglie* (1920); *Il padrono sono me* (1922).
G. Mormino: *Alfredo Panzini nelle opere e nella vita*. Milano, 1937.
G. Boldini: *Panzini*. Roma, 1941.

3004 Alfred Jarry, 1873-1907.
Ubu Roi (1896); *Ubu Enchainé (*1900); *Messaline* (1901); *Le Sur-Mâle* (1902); *Gestes et opinions du Dr. Faustroll, pataphysicien* (1911).
P. Chauveau: *Alfred Jarry ou la naissance, la vie et la mort du Père Ubu*. Paris, 1932.
F. Lot: *Alfred Jarry, son oeuvre*. Paris, 1934.
A. Lebois: *Alfred Jarry, l'irremplaçable.* Paris, 1951.
C. Giedion-Welcker: *Alfred Jarry*. Zuerich, 1959.
M. Arrive: *Lire Jarry.* Paris, 1976.

3005 C. Pavolini: *Cubismo, Futurismo, Expressionismo.* Bologna, 1926.

3006 Filippo Tommaso Marinetti, 1878-1944.
La conquête des étoiles (1902); *Déstruction* (1904); *La bataille de Tripoli* (1911); *Le Futurisme, theories et mouvement* (1911); *Le Monoplan du Pape* (1912); *Guerra, sola igiene del mondo* (1915); *Lussuria – velocità* (1920); *L'Aeropoema del Golfo della Spezzia* (1935), etc.

C. Pavolini: *Marinetti.* Roma, 1924.
A. Bellozoni: *Marinetti*, Pisa, 1929.
G. D'Arrigo: *Il poeta futurista Marinetti*. Roma, 1937.
A. Niviani: *Il poeta Marinetti e il Futurismo*. Roma, 1940.

3007 Cf. "O simbolismo", nota 2599.

3008 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2891.

3009 Ardengo Soffici, 1879-1964.
Lemmonio Boreo (1912); *Arlecchino* (1914); *Giornalle di Bordo* (1915); *Bif §zf* + 18*, Simultaneità, Chimismi lirici* (1915)*; Kobilek* (1918)*; Statue e fantocci* (1919); *Elegia dell'Ambra* (1927); *Taccuino de Arno Borghi* (1933), etc.
G. Prezzolini: "Ardengo Soffici". (In: *Amici.* Firenze, 1922.)
G. Papini: *Ardengo Soffici,* Milano, 1933.

3010 Luciano Folgore (pseudônimo de Omero Vecchi), 1888-1966.
Canto dei motori (1912); *Fonti sull'Oceano* (1914); *Città veloce* (1919).
F. Flora: *Dal Romanticismo al Futurismo.* Piacenza, 1921.

3011 G. Tasteven: *Futurismo.* Petersburg, 1914.

3012 Viktor Viktorovitch Khlebnikov, 1885-1922.
Coleção de poemas, 1907-1914 (1914); *Segunda coleção de poemas* (1914); *A morte na trincheira* (1921).
R. Jakobson: *Nova poesia russa: Viktor Khlebnikov.* Praha, 1921.

3013 Cf. nota 3110.

3014 V. Y. Ivchenko: *Le Ballet contemporain.* Paris, 1912.
N. Svetlov: *Le Ballet contemporain.* Paris, 1913.

3015 M. Raymond : *De Baudelaire au Surréalisme.* 2ª. ed. Paris, 1940.
G. Lemaître: *From Cubism to Surrealism in French Literature.* Cambridge, Mass., 1941.

3016 Guillaume Apollinaire (pseudônimo de Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky). 1880-1918.
L'Hérésiarque et Cie. (1910); *Le Bestiaire ou Cortège d' Orphée* (1911); *Les peintres cubistes* (1912); *Alcools* (1913); *Les Mamelles de Tirésias* (1918); *Caligrammes* (1918); *La femme assise* (1920); *Anecdotiques* (1926); *Le Guetteur mélancolique* (1952).
Edições de poesias por M. Adéma e M. Décaudin. Paris, 1965.
A. Billy: *Apollinaire vivant.* Paris, 1923.
Ph. Soupault: *Guillaume Apollinaire ou les reflets de l'incendie.* Paris, 1927.
H. Fabureau: *Guillaume Apollinaire.* Paris, 1933.

E. Aegerter: *Guillaume Apollinaire et les destins de la poésie.* Paris, 1937.
E. Aegerter e P. Labracherie: *Guillaume Apollinaire.* Paris, 1943.
G. Giedion-Welcker: *Die neue Realität bei Guillaume Apollinaire.* Bern, 1944.
A. Rouveyre: *Apollinaire.* Paris, 1945.
M. Adéma: *Guillaume Apollinaire le mal-aimé.* Paris, 1952.
P. Marinotti: *Il sole in faccia. Guillaume Apollinaire e la realtà della nuova estetica.* Milano, 1954.
P. Pia: *Guillaume par lui-même.* Paris, 1954.
F. Steegmuller: *Guillaume, Poet among the Painters.* London, 1964.

3017 Max Jacob, 1876-1944.
Les oeuvres mystiques et burlesques de Frère Motorel (1911); *Le cornet à dés* (1917); *Lá défense de Tartuffe* (1919); *Le Laboratoire central* (1921); *Art poétique* (1922); *Les visions infernales* (1924); *Les Pénitents en mailots roses* (1925), etc.
H. Fabureau: *Max Jacob, son ouvre* Paris, 1935.
A. Billy: *Max Jacob.* Paris. 1946.
J. Rousselot: *Max Jacob.* Paris. 1956.
R. Plantier: *L'Univers poétique de Max Jacob.* Paris, 1976.

3018 Pierre Reverdy, 1889-1960.
Poèmes en prose (1915); *La lucarne ovale* (1916); *Les Ardoises du toit* (1918); *Étoiles peintes* (1921); *Cravates de chauvre* (1922); *Épaves du ciel* (1924); *Écumes de la mer* (1925); *Sources du vent* (1930); *Pierres blanches* (1931); *Ferraille* (1937); *Plupart du temps* (1945); *Main d'oeuvre* (1950).
M. Raymond: "Dada". (Cap. XIV de: *De Baudelaire au Surréalisme.* Cf. nota 30.)
G. Lemaître: "Cubism". (Cap. III de*: From Cubism to Surréalisme.* Cf. nota 30.)
E. Estojkovic*: L'oeuvre poétique de Pierre Reverdy.* Padova, 1951.
Mercure de France. Número especial, edit. por J. Saillet (publ. como livro, Paris, 1962).

3019 Léon-Paul Fargue, 1878-1947.
Poèmes (1912); *Pour la Musique* (1914); *Banalité* (1928); *Espaces* (1929); *Sous la Lampe* (1930); *D' aprés Paris* (1931); *Le Piéton de Paris* (1939).
A. Beucler: *Vingt ans avec Léon-Paul Fargue.* Paris, 1952.
S. V. Schub: *Fargue, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1952.
E. de la Rochefoucauld: *Léon-Paul Fargue.* Paris, 1959.

3020 Pierre-Jean Jouve, 1887-1976.
Présences (1912); *Vous êtes des hommes* (1915); *Tragiques* (1923); *Les noces* (1928); *La scène capitale* (1935); *Réssurrection des morts* (1938); *Chevaliers d'Apocalypse* (1939); *Le Don Juan de Mozart* (1942).
Número especial dos *Cahiers du Sud,* CLXXXII, avril, 1939.
J. Starobinski e outros: *Pierre-Jean Jouve, poète et romancier.* Neuchâtel, 1946.

3021 André Salmon, 1881-1969.

Prikaz (1919); *Le Livre et la Bouteille* (1920); *Ventes d'amour* (1921); *L'Age de l'Humanité* (1921); *Odeur de poésie* (1944).
M. Cowley: "André Salmon and His Generation". (In: *Bookman*, LVI, 1923.)
M. Martin Du Gard: "André Salmon". (In: *Les Nouvelles Littéraires,* avril, 1925.)

3022 Cf. nota 3248.

3023 Blaise Cendrars, 1887-1961.
Séquences (1912); *Pâques* (1912); *La prose du Transsibérien* (1913); *Profond aujourd'hui* (1917); *19 poèmes élastiques* (1919); *Du monde entier* (1919); *Kodak* (1924); *Moravagine* (1926); etc.
T. Levesque: *Blaise Cendrars.* Paris, 1948.
L. Parrot: *Blaise Cendrars*. Paris, 1948.
J. Rousselot: *Blaise Cendrars.* Paris, 1955.

3024 Aldo Palazzeschi, 1885-1974.
Poemi (1909); *L'Incendiario* (1910); *Il codice di Perela* (1911); *Poesie* (1925); *Stampe dell'Ottocento* (1932); *Le Sorelle Materassi* (1934); *I Fratelli Cuccoli* (1948); etc.
A. Tilgher: "Aldo Palazzeschi". (In: *Ricognizioni*. Roma, 1924.)
G. Papini: *Stroncature.* 6.ª ed. Firenze, 1924.
Cl. Varese*: Cultura letteraria contemporanea.* Pisa*,* 1951.

3025 Umberto Saba, 1883-1957.
Poesie (1911); *Il Canzoniere* (1921); *Figure e Canti* (1926); *Tre composizioni* (1933); *Mediterranee* (1947).
G. A. Borgese: "Umberto Saba". (In: *La Vita e il Libro*, vol. III. Torino, 1913.)
P. Pancrazi: "Umberto Saba". (In: *Venti uomini*. Firenze, 1922.)
G. De Benedetti: "Umberto Saba". (In: *Saggi critici.* Firenze, 1929.)
A. Consiglio: *Studi di poesia.* Firenze, 1934.
F. Longobardi*:* "Umberto Saba". (In: *Belfagor* III, 1948.)

3026 Clemente Rebora, 1885-1957.
Canti anonimi (1922); *Poesie religiose* (1936); *Curriculum vitae* (1956).
G. Contini: "Clemente Rebora". (In: *Esercizi di lettura.* Firenze, 1947.)

3027 Vincenzo Cardarelli, 1887-1959.
Prologhi (1916); *Viaggi nel tempo* (1921)*; Poesie* (1942, 1948).
P. Pancrazi: *Ragguagli di Parnaso*. Bari, 1920.
G. Contini: "Il caso Cardarelli". (In: *Esercizi di lettura*. Firenze, 1947.)

3028 Cf. "Tendências contemporâneas – um esboço", nota 3403.

3029 Emilio Cecchi, 1884-1966.

Pesci rossi (1920); *L'osteria del cattivo tempo* (1927); *Qualque cosa* (1931); *Corse al trotto* (1937), etc.
G. Ravegnani: *I contemporanei.* Torino, 1930.
A. Gargiulo: "Emilio Cecchi". (In: *Nuova Antologia*, CCCXC, 1937).

3030 Giovanni Comisso, 1895-1963.
Al vento dell'Adriatico (1928); *Gente di mare* (1929).

3031 Massimo Bontempelli, 1878-1960.
Viaggi e scoperti (1922); *Eva ultima* (1923); *La vita e la morte de Adria e dei suoi figli* (1930); *Il figlio di due madri* (1933); *Giro del sole* (1940).
C. Bo: *Massimo Bontempelli.* Padova, 1943.

3032 Camillo Sbarbaro, 1888-1967.
Resine (1911); *Pianissimo* (1914); *Liquidazione* (1928).
G. Boine: *Plausi e Botte*. Firenze, 1918.

3033 Dino Campana, 1885-1932.
Canti Orfici (1914).
Edição por E. Falqui, Firenze, 1952.
C. Pariani: *Vita non romanzata di Dino Campana, Scrittore.* Firenze, 1938.
D. Gerola: *Dino Campana.* Firenze, 1955.

3034 Joaquim Teixeira de Pascoaes, 1879-1952.
Sombra (1907); *Maranos* (1911); *Regresso ao Paraíso* (1912); *Painel* (1935); *São Paulo* (1934); *São Jerônimo* (1936); *Napoleão* (1940).
J. do Prado Coelho: *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Coimbra, 1945.
G. Batelli: *Teixeira de Pascoaes*. Coimbra, 1953.

3035 J. G. Simões: "Defesa da Poesia Moderna Contemporânea". (In: *Novos Temas*. Lisboa, 1938.)

3036 Mário de Sá-Carneiro, 1890-1916.
Dispersão (1914); *Indícios de Ouro* (publ. 1937).
Edição de Obras (com introdução por João Gaspar Simões). 2 vols. Lisboa, 1946.
J. G. Simões: "Mário de Sá-Carneiro ou a Ilusão da Personalidade". (In: *O Mistério da Poesia.* Coimbra, 1931.)
Felic. Ramos: "Sá-Carneiro e a Poesia Nova". (In: *Eugênio de Castro e a Poesia Nova.* Lisboa, 1943.)
D. Woll: *Wirklichkeit und Idealität in der Lyrik Mario de Sá-Carneiro's.* Bonn, 1960.

3037 Cf. "O simbolismo", nota 2588.

3038 Fernando Pessoa, 1888-1935.

Poesias, publicadas nas revistas: *Orfeu,* 1915; *Portugal Futurista,* 1915; *Centauro,* 1916; *Atena,* 1924/1925; *Presença*, 1927/1939; – *Mensagem* (1934).
Edição completa por J. G. Simões e L. de Montalvor. 7 vols., Lisboa, 1942/1955.
J. G. Simões: "Fernando Pessoa e as Vozes da Inocência". (In: *O Mistério da Poesia*. Coimbra, 1931.)
J. G. Simões: "Fernando Pessoa e a gênese dos seus heterônimos". (In: *Novos Temas*. Lisboa, 1938.)
A. Casais Monteiro: "Introdução à Poesia de Fernando Pessoa". (In: *Bulletin des études portugaises,* V/2, 1938).
J. G. Simões: *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. *História de uma Geração*. 2 vols., Lisboa, 1950.
J. do Prado Coelho: *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa, 1951.
A. Casais Monteiro: *Fernando Pessoa*, *o Insincero Verídico*. Lisboa, 1954.
J. de Entrambasaguas: *La poesía de Fernando Pessoa.* Madrid, 1955.
Ant. Quadros: *Fernando Pessoa.* Lisboa, 1960.
Oct. Paz: *Cuadrivio.* México, 171.

3039 Guy-Charles Cros, 1879-1956.

Les fêtes quotidiennes (1912); *Avec des mots* (1927).
L. Servisohn: "Les Fêtes quotidiennes". (In: *Poetes of Modern France.* New York, 1918.)
R. de Gourmont: "Guy-Charles Cros". (In: *Petits crayons*. Paris, 1921.)
R. Johannet: "Guy-Charles Cros". (In: *Lettres,* mars, 1925.)

3040 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2880.

3041 Ford Madox Ford (pseudônimo de Ford Hermann Hueffer), 1873-1939.

Collected Poems (1913); *The Good Soldier* (1915); *On Heaven, and Poems Written in Active Service* (1918)*; Some Do Not* (1924); *No More Parades* (1925); *A Man Could Stand Up* (1926); *The Last Post* (1928).
D. Goldring: *The Last of the Pre-Raphaelites*. London*,* 1948.
K. Young*: Ford Madox Ford*. London, 1956.
R. A. Cassell: *Ford Madox Ford. A Study of his Novels,* Baltimore, 1962.

3042 G. Hughes: *Imagism and the Imagists.* Oxford*,* 1931.

St. C. Coffman*: Imagism. A Chapter for the History of Modern Poetry.* Norman, Okla, 1951.

3043 Hilda Doolittle (H. D.), 1886-1961.

Sea Garden (1916); *Heliodora and other Poems* (1924).
H. P. Colins: *Modern Poetry*. New York, 1925.

3044 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2430.

3045 Edith Södergran, 1892-1923.
Landet som icke ar (1924).
F. Böök: "Edith Södergran". (In: *Resa kring svenska parnassen.* Stokholm, 1926.)
G. Fideström: *Edith Södergran.* Stockholm, 1949.

3046 José Juan Tablada, 1871-1945.
El Florilegio (1899, 1904); *Al sol y bajo la luna* (1918); *Un dia* (1919); *El jarro de flores* (1921).

3047 Jorge Carrera Andrade, 1903-1978.
Boletines de mar y tierra (1930); *El tiempo manual* (1935); *Rol de Manzana* (1935); *Registro del Mundo* (1940).
B. Jarnés: Prólogo de *Rol de la manzana.* Madrid, 1935.

3048 Ezra Pound, 1885-1972.
A Lume Spento (1908); *Personae* (1909); *Exultations* (1909); *Ripostes* (1912); *Cathay* (1915); *Lustra* (1916); *Quia pauper amavi* (1918); *Pavannes and Divisions* (1918); *Personae* (1926); *Selected Poems* (1928); *A Draft of XXX Cantos* (1930); *Eleven New Contos* (1934); *Make It New* (1934); *Jefferson and or Mussolini* (1935); *Fifth Decade of Cantos* (1937); *Cantos LII-LXXI* (1940); *Pisan Cantos* (1948); *Section Rock-Drell de los Cantares* (*Cantos 85-95*) (1956).
R. P. Blackmur: "Ezra Pound". (In: *The Double Agent*. New York, 1935.)
A. Tate: "Ezra Pound". (In: *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York, 1936.)
A. S. Amdur: *The Poetry of Ezra Pound.* Cambridge. Mass., 1936.
H. Kenner: *The Poetry of Ezra Pound.* London, 1951.
H. H. Watts: *The Poetry and the "Cantos".* Chicago, 1952.
L. Leary: *Motive and Method in the "Cantos" of Ezra Pound*. New York, 1954.
A. Rizzardi edit. : "Pound Symposium" (número especial da revista *Nouva Corrente,* Genova, 1956).
C. Emery*: Ideas into Action. A Study of Pound's "Cantos"*. Miami, 1959.
N. Stock: *Poet in Exile, Ezra Pound.* Manchester*,* 1964.
K. L. Goodwin: *The influence of Ezra Pound.* London, 1966.

3049 Amy Lowell, 1874-1925.
A Dome of Many-Colored Glass (1912); *Sword Blades and Poppy Seed* (1914); *Men, Women and Ghosts* (1916); *Can Grande's Castle* (1918); etc.
S. F. Damon*: Amy Lowell.* Boston, 1935.

3050 Edgar Lee Masters, 1869-1950.
Spoon River Anthology (1915); *Domesday Book* (1920); *The New Spoon River* (1924).
B. Weirick*: From Whitman to Sandburg in American Poetry.* New York*,* 1924.
H. Monroe: "Edgar Lee Masters". (In: *Poets and Their Art.* Chicago, 1926.)

3051 Carl Sandburg, 1878-1967.

Chicago Poems (1915); *Cornhuskers* (1918); *Smoke and Steel* (1920); *Slabs of the Sunburnt West* (1922); *Good Morning. America* (1928); *The People, Yes* (1936); *Remembrance Rock* (1948).
H. Hansen*: Carl Sandburg, the Man and His Poetry*. New York, 1925.
K. W. Detzer*: Carl Sandburg. A. Study in Personality and Background*. New York, 1941.

3052 A. Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit.* Vol. II*: Im Banne des Expressionismus*. 6ª ed. Leipzig, 1930.
R. Samuel e R. Hinton Thomas: *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre*. New York, 1939.
F. Martini: *Was war Expressionismus?* Urach, 1955.
W. H. Sokel: *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth German Literature.* Stanford, 1959.
W. Muschg: *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus.* Muenchen, 1961.
W. Laqueur: *Weimar, a Cultural History,* London, 1974.

3053 Theodor Däubler, 1876-1934.
Das Nordlicht (1910); *Der sternhelle Weg* (1915); *Hymne an Italien* (1916); *Das Sternenkind* (1917); *Mit silberner Sichel* (1917); *Hesperien* (1918); *Treppee zum Nordlicht* (1920); *Attische Sonette* (1924).
C. Schmidt: *Theodor Däublers Nordlicht.* Muenchen, 1916.
G. Buschbeck: *Die Sendung Theodor Däublers.* Wien, 1920.

3054 Alfred Wolfenstein, 1888-1939.
Die gottlosen Jahre (1914); *Menschlicher Kaempfer* (1919).

3055 George Heym, 1887-1912.
Der ewige Tag (1911); *Umbra Vitae* (1912).
Edição completa (com biografia) por C. Seelig. Zuerich, 1947.
H. Greulich: *Georg Heym Leben und Werke.* Berlin, 1931.
K. Mautz: *Die Dichtung Goerg Heyms.* Frankfurt, 1961.

3056 Ernst Stadler, 1883-1914.
Der Aufbruch (1914).
H. Naumann: *Ernst Stadler.* Berlin, 1920.
H. Hestermann: *Ernst Stadler.* Berlin, 1929.

3057 Jakob Hoddis, 1887-1942.
Weltende (1918).

3058 Paul Zech*,* 1881-1946.
Das schwarze Revier (1913); *Die eiserne Bruecke* (1914); *Der feurige Busch* (1919); *Das Terzett der Sterne* (1920).

W. Omankowski*:* "Paul Zech". (In: *Die schöne Literatur*, XXVI, 1925.)

3059 August Stramm, 1874-1915.
Du (1914); *Tropfblut* (1919); *Dichtungen* (1919).
H. Walden: Introdução do vol. I de *Dichtungen*. Berlin, 1919.
H. Jansen: *Der Westfale August Stramm als Hauptvertreter des dichterischen Frühexpressionismus.* Berlin, 1928.

3060 Ernest Barlach, 1870-1938.
Der tote Tag (1912); *Der arme Vetter* (1918); *Dir echten Sedemunds* (1920); *Der Findling* (1922); *Die Sündflut* (1924); *Der blaue Boll* (1927).
W. Flemming*: Barlach, der Dichter*. Berlin, 1933.
K. D. Carls: *Ernst Barlach. Das plastische, graphische und dichterische Werk.* Berlin, 1935.
P. Fechter: *Ernst Barlach.* Muenchen, 1948.

3061 Erwin Guido Kolbenheyer, 1878-1969.
Amor Dei (1908); *Meister Joachim Pausewang* (1910); *Die-Kindheit des Paracelsus* (1917); *Das Gestirn des Paracelsus* (1921); *Das Dritte Reich des Paracelsus* (1925), etc.
F. Koch: *Erwin Guido Kolbenheyer.* Kassel, 1929.
C. Wandrey: *Kolbenheyer, der Dichter und der Philosoph.* Muenchen, 1934.
B. Meder: *Guido Kolbenheyer.* Paris, 1941.

3062 Otto Weininger, 1880-1904.
Geschlecht und Charakter (1903); *Ueber die letzten Dinge* (1904).
O. Baum: "Otto Weininger". (In: *Die Juden in der deutschen Literatur*. Edit. por G. Krojanker. Berlin, 1922.)

3063 Walter Rathenau, 1867-1922.
Von kommenden Dingen (1911)*; Zur Kritik der Zeit* (1912); *Mechanik des Geistes* (1913); etc.
H. Kessler: *Walter Rathenau. Sein Leben und sein Werk.* Berlin, 1928.

3064 Jitzchok Leibush Peretz, 1852-1915.
Folksgeschichtn (1903); *Chassidische Geschichtn* (1906)*; Adam un Eva* (1909); *Bei Nacht taufn alten Markt* (1910); *Die gueldene Kette* (1910), etc.
N. Maizil: *Jitzchok Leibusch Peretz, zain lebn un schafn.* New York, 1945.
M. Samuel: *Prince of the Ghetto.* New York, 1948.
S. Niger: *Jitzchok Leibusch Peretz.* Buenos Aires, 1952.

3065 Martin Buber, 1878-1965.
Die Geschichten des Rabbi Nachman (1906); *Die Legende des Baall Schem* (1908); *Drei Reben über das Judentum* (1911); *Daniel* (1913), etc.

H. Kohn: *Martin Buber. Sein Werk und seine Zeit*. Hellerau, 1930.

3066 Gustav Meyrink, 1868-1932.
Das Wachsfigurenkabinett (1908); *Des deutschen Spiessers Wunderhorn;* (1913). *Der Golem* (1915); *Das gruene Gesicht* (1916); *Walpurgisnacht* (1917); *Der Engel vom westlichen Fenster* (1927).
A. Zimmermann: *Gustav Meyrink.* Hamburg, 1917.
H. E. Zornhoff: *Gustav Meyrink und die metaphysische Dichtung.* Leipzig, 1918.

3067 Franz Werfel, 1890-1945.
Der Weltfreund (1911); *Wir sind* (1913); *Einander* (1915); *Die Troerinnen* (1915); *Gerichtstag* (1919); *Der Spiegelmensch* (1920); *Beschwörungen* (1923); *Verdi* (1924); *Paulus unter den Juden* (1926); *Barbara* (1929); *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (1933); *Schlaf und erwachen* (1937); *Das Lied der Bernadette* (1941); *Der Stern der Ungeboren-en* (1946).
R. Specht: *Franz Werfel.* Wien, 1926.

3068 Reinhard Johannes Sorge, 1892-1916.
Der Bettler (1912)*; Metanoeite* (1915); *König David* (1916).
M. Rockenbach: *Reinhard Johannes Sorge.* Mönchen-Gladbach, 1923.
J. J. Nusspickel: *Reinhard Johannes Sorge als Dramatiker.* Muenster, 1923.

3069 Franz Kafka, 1883-1924.
Betrachtung (1912*); Das Urteil* (1916); *Die Verwandlung* (1916); *Ein Landarzt* (1919); *In der Strafkolonie* (1919); *Der Prozess* (1925); *Das Schloss* (1926); *Amerika* (1927); *Beim Bau der chinesichen Mauer* (1931); *Beschreibung eines Kampfes* (1936); *Tagebuecher* (1937).
Edição por M. Brod, 6 vols., Praha, 1934/1937; Edição completa por M. Brod, 10 vols., New York, 1950/1953.
F. Hoentzsch: "Gericht und Gnade in der Dichtung Franz Kafka". (In: *Hochland*, maio de 1934.)
M. Brod: *Franz Kafka.* Praha, 1936 (2.ª ed. Zuerich, 1948).
A. Flores edit: *The Kafka Problem. A Critical Anthology.* Berkeley, 1946. (2º ed. New York, 1963.)
P. Goodman: *Kafka's Prayer.* New York, 1947.
Ch. Neider: *The Frozen Sea. A Study of Franz Kafka.* Oxford, 1948.
M. Carrouges: *Franz Kafka.* Paris, 1948.
P. Eisner: *Franz Kafka and Prague.* New York, 1950.
I. Maione: *Franz Kafka.* Napoli, 1952.
H. Uyttersprot: "Beschouwingen over Franz Kafka". (In: *Vlaamse Gids,* XXXVII, 8-10, 1954).
W. Emrich: *Franz Kafka.* Bonn, 1958.
E. Baioni: *Kafka. Romanzo e Parabola.* Milano, 1963.
H. Politzer : *Franz Kafka. Parable and Paradox*. Ithaca, 1963.

3070 Max Brod, 1884-1968.
Tycho Brahes Weg zu Gott (1916); *Reubeni, Fuerst der Juden* (1925); *Das Zauberreich der Liebe* (1928).
F. Weltsch edit.: *Max Brod, Dichter, Denker, Helfer.* Moravska-Ostrava, 1934.

3071 Robert Walser, 1878-1956.
Der Gehilfe (1908); *Jakob von Gunten* (1909), etc.
Edição das obras por C. Seelig, 5 vols., Genève, 1953/1956.

3072 Bruno Schulz ou Szulc, 1893-1942.
As lojas de canela (1934) (mais conhecido sob o título da tradução francesa: *Traité des mannequins*).

3073 Hermann Stehr, 1864-1940.
Der begrabene Gott (1905); *Drei Nächte* (1909); *Der Heiligenhof* (1917); *Gundnatz* (1921); *Peter Brindeisener* (1924); *Nathanael Mächler* (1929); *Meister Cajetan* (1931).
H. Wocke: *Hermann Stehr.* Berlin, 1922.
W. Koehler: *Hermann Stehr. Geschichte seines Lebens und seines Werkes.* Berlin, 1927.
W. Milch: *Hermann Stehr.* Berlin, 1934.

3074 Karel Čapek-Chod, 1860-1927.
Karel Lén, o vingador (1908); *A Turbina* (1916); *Antonin Vondrejc* (1918); *Jindra, pai e filho* (1920); *Vilém Rozhoc* (1924).
H. Jelinek: *Études tchécoslovaques*. Paris, 1927.
F. Kovarna: *Karel Čapek-Chod*. Praha, 1936.

3075 Frederigo Tozzi, 1883-1920.
Bestie (1917); *Con gli occhi chiusi* (1919); *Tre croci* (1920); *Il Podere* (1921).
G. A. Borgese: "Federigo Tozzi". (In: *Tempo di edificare.* Milano, 1923.)
T. Rosina: *Federigo Tozzi.* Genova, 1935.
P. Cesarini: *Vita de Federigo Tozzi.* Adria, 1935.
E. De Michelis: *Saggio su Tozzi.* Firenze, 1936.
M. Olobardi: *Saggi sul Tozzi e sul Pea.* Pisa, 1940.

3076 Renato Serra, 1884-1915.
Le Lettere (1914); *Esame di coscienza di un letterato* (1918); *Epistolario* (1934); *Scritti critici* (1938).
V. Cian: *Renato Serra.* Torino, 1927.

3077 Giovanni Boine, 1887-1917.
Il *Peccato* (1914); *Plausi e Botte* (1921).
G. V. Amoretti: *Giovanni Boine e la letteratura contemporanea.* Leipzig, 1922.

3078 Carlo Michelstaedter, 1887-1910.
Dialogo della salute, Il prediletto punto di appoggio della dialettica socratica, Persuasione (1925).
C. Pellizzi: "Carlo Michelstaedter". (In: *Gli spiriti della vigilia.* Firenze, 1924.)

3079 Francesco Gaeta, 1879-1927.
Reviviscenze (1900); *Poeste d'amore* (1920).
B. Croce: "Francesco Gaeta". (In: *La letteratura della Nuova Italia.* 3.ª ed. Vol. IV. Bari, 1929.)

3080 Scipio Slataper, 1888-1915.
Il mio Carso (1912).
G. Stuparich: *Scipio Slataper.* Roma, 1922.

3081 Ernest Psichari, 1883-1914.
L'appel des armes (1912); *Le voyage du Centurion* (1916).
A. Goichon: *Ernest Psichari*. 2.ª ed. Paris, 1925.

3082 Alain-Fournier (pseudônimo de Henri Fournier), 1882-1915.
Le Grand Meaulnes (1912).
Isab. Rivière: *Images d'Alain Fournier.* Paris, 1938.
M. Arland: "Alain-Fournier et le Grand Meaulnes". (In: *Nouvelle Revue Française*, novembro de 1938.)
E. Gibson: *The Quest of Alain-Fournier.* London, 1953.

3083 Charles Péguy, 1873-1914. (Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2768.)
Jeanne d'Arc (1897); *Notre Patrie* (1905); *De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne* (1906); *Le Mystère de la Charité de Jeane d'Arc* (1910); *Notre jeunesse* (1910); *Victor Marie comte Hugo* (1910); *Le Porche du Mystère de la Deuxième Vertu* (1911); *Le Mistère des Saints Innocents* (1912); *L'Argent* (1912); *La Tapisserie de Sainte Geneviève et de Jeane d'Arc* (1912); *La Tapisserie de Notre Dame* (1913); *Eve* (1914).
E. R. Curtius: "Charles Péguy". (In: *Die Literarischen Wegbereiter des modernen Frankreich.* Potsdam, 1918.)
J. Van Nijlen: *Charles Péguy.* Leiden, 1919.
J. e J. Tharaud: *Notre cher Péguy.* 2 vols. Paris, 1926.
E. Monnier, M. Péguy e G. Izard: *La pensée de Charles Péguy.* Paris, 1931.
D. Rops: *Péguy.* 2.ª ed. Paris, 1935.
D. Halery: *Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine.* 2.ª ed. Paris, 1941.
R. Rolland: *Charles Péguy.* 2 vols. Paris, 1945.
J. Roussel: *Mesure de Péguy.* Paris, 1946.
J. Delaporte: *Connaissance de Péguy*. 2 vols. Paris, 1946.
B. Guyon: *L'Art de Péguy.* Paris, 1949.
R. Johannet: *Vie et mort de Péguy*. Paris, 1950.

B. Suyan: *Charles Péguy*. Paris, 1960.

3084 Georg Trakl, 1887-1914.
Gedichte (1913); *Sebastian im Traum* (1914); *Dichtungen* (1919).
Edição completa por W. Schneditz, 3 vols., Salzburg, 1949/1951.
M. Baythal: *Trakl's Lyrik.* Frankfurt, 1928.
W. Riemerschmid: *Georg Trakl.* Wien, 1947.
E. Lachmann: *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls.* Salzburg, 1954.
Th. Spoerri*: Georg Trakl. Strukturen in Persönlichkeit und Werk.* Bern, 1954.
M. Heidegger: "Georg Trakl. Eine Erörterung". (In: *Merkur,* LXI*,* 1955.)

3085 A. G. Brinckmann: *Spätwerker grosser Meister.* Berlin, 1925.

3086 Piero Jahier, 1884-1966.
Canti di soldati (1919); *Con me e com gli Alpini* (1919).
G. Prezzolini: "Piero Jahier". (In: *Amici.* Firenze, 1922.)
A. Gargiulo: "Piero Jahier". (In: *Italia Letteraria*. 2/11/1930. 29/5/1932.)

3087 Giuseppe Antonio Borgese, 1882-1952.
Rubé (1921); *– Storia della critica romantica in Italia* (1920).
E. Roditi: "G. A. Borgese". (In: *Sewanee Review*, L., 1942.)

3088 Jaroslav Hašek, 1882-1923.
As aventuras do soldado Švejk (1920).
Obras completas, 20 vols. Praha, 1955.
E. A. Langen: *Joroslav Hašec*. Praha, 1928.
P. Selver: Introdução da tradução inglesa de *The Good Soldier Švejk*. London, 1930.
Zd. Ancik: *Joroslav Hašek.* Praha, 1961.
S. Vostokova: *Joroslav Hašek.* Moscou, 1964.

3089 Henri Barbusse, 1873-1935.
L'Enfer (1908); *Le Feu. Journal d'une escouade* (1916); *Clarté* (1919), etc.
H. Hertz: *Henri Barbusse. Son oeuvre.* Paris, 1919.
L. Spitzer: *Studien zu Henri Barbusse.* Bonn, 1920.
J. Duclos e J. Fréville: *Henri Barbusse.* Paris, 1946.

3090 Jean-Marc Bernard, 1881-1915.
Sub Tegmine Fagi (1913); *Oeuvres* (edit. por H. Clouard e H. Martineau; 1923).

3091 Isaac Rosenberg, 1890-1918.
Edição das poesias por G. Bottomley e D. Harding, London, 1955.
D. Harding: "Aspects of the Poetry of Issac Rosenberg*"*. (In: *Scrutiny*, III/4. 1935.)

3092 Siegfried Sassoon, 1886-1967.
The Old Huntsman and Other Poems (1917); *Counter-Attack and Other Poems* (1918); *War Poems* (1919); *Satirical Poems* (1926); *Memoirs of a Fox-Hunting Man* (1928).
A. Bushnell: “Siegfried Sassoon”. (In: *The Poetry Review*, 1944.)

3093 Wilfred Owen, 1893-1918.
Poems (1921).
Edição (com introdução por C. Day Lewis), London, 1963.

3094 P. Polonski: *La literatura russa de la época revolucionaria.* (Tradução espanhola.) Madrid, 1933.
D. S. Mirsky: “Rússia”. (In: *Tendencies of the Modern Novel.* 2.ª ed. London, 1936).
Gl. Struve: *25 Years of Soviet Russian Literature (1918-1943)*. London, 1944.
A. I. Metchenko e A. M. Polyak ed.: *História da Literatura Soviética.* 2 vols. Moscou, 1962.

3095 Aleksei Nikolaievitch Tolstoi, 1882-1945.
O Coxo (1914); *O Homem Simples* (1915); *O Dia de Trabalho do Tzar Pedro* (1917); *A Morte de Danton* (1919); *Via Dolorosa* (1921/1922); *A Infância de Nikita* (1922); *Aelita* (1924); *A Conspiração da Imperatriz* (1924); *As Aventuras de Nezvorov* (1925); *Asev* (1926); *Pedro o Grande* (1929/1934), etc.
R. Misser: *A. N. Tolstoi.* Moscou, 1939.
V. Chtcherbina: *A. N. Tolstoi.* Moscou, 1951.

3096 Cf. nota 3241.

3097 Vsevolod Viatcheslavovitch Ivanov, 1895-1963.
Trem Blindado n.º 1469 (1922); *Ventos Coloridos* (1922); *Areia Azul* (1923); *Aço Norte* (1925); *O Sopro do Deserto* (1927); *Aventuras de um Faquir* (1935).
M. Gelfand: “A evolução do escritor Ivanov”. (In: *Revolucia i Kultura.* XXII, 1928.)
L. M. Clyak e E. B. Trager: “V. V. Ivanov”. (In: *Literatura século XX.* Moscou, 1934.)

3098 Cf. “A conversão do naturalismo”, nota 2454.

3099 Lev Natanovitch Luntz, 1901-1924.
Fora da Lei (1924).
M. Gorki: Prefácio à edição de *Fora da Lei.* Petersburg, 1925.

3100 Konstantin Aleksandrovitch Fedin, 1892-1977.
Cidades e Anos (1924); *Os Irmãos* (1928); *O Rapto de Europa* (1934); *Alegrias da Mocidade* (1946); *Um Verão Incomum* (1950).
M. Dobrynin: “A evolução literária de Fedin”. (In: *Krasnaja,* nov. 1929.)

3101 Artem Vesely, 1899-1939.
A Terra Natal (1927); *Rússia Lavada em Sangue* (1928); versão definitiva, 1932).

3102 Neverov (pseudônimo de Aleksei Sergeievitch Skobelev), 1885-1923.
Tachkent, a Cidade cheia de Pão (1923).
N. Fatov: *A. S. Neverov. Sua Vida e Sua Obra.* Moscou, 1926. (Em russo.)

3103 Isaak Emauelovitch Babel, 1894-1938.
Contos de Odessa (1924); *Cavalaria Vermelha* (1926); *Contos Judaicos* (1927).
B. P. Kosmin: *Autores Contemporâneos*. Moscou, 1928.
A. Kaun: "Babel, Voice of the New Russia". (In: *Menorah Journal,* XV, 1928.)
T. Trilling: Introdução de *Collected Stories.* New York, 1955.
J. Stora-Sandor: *Isaak Babel, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1967.

3104 Michael Afanassievitch Bulgakov, 1891-1936.
Diabruras (1925); *A Guarda Branca* (1925); *Os Dias da Família Turbin* (1926); *A Fuga* (1926).
E. Lo Gatto: "Uno scrittore sovietista neoborghese". (In: *Rivista di letterature slave.* IX, 1929.)

3105 Juri Karlovitch Oliecha, 1889-1960.
Inveja (1926).
J. M. Elsberg: *A Crise dos Simpatizantes e da Intelligentzia atual.* Leningrad, 1930.
Gl. Struve: *25 years of Soviet Russian Literature.* London, 1944.

3106 Viktor Borisovitch Chklovski, 1893-1984.
Viagem sentimental (1922); *Zvo* (1923).

3107 Liviu Rebreanu, 1885-1943.
Ion (1920); *Padurea spanzuratilor* (1922); *Ciuleandra* (1927).

3108 Rudolf Medek, 1890-1930.
O Dragão de Fogo (1921); *Grandes Dias* (1924); *Ilha na Tempestade* (1925).

3109 Sergei Alexandrovitch Jessenin, 1895-1925.
Camarada Inonia (1918); *Sanfona* (1920); *Confissão de um Malandro* (1921); *Pugatchev* (1922); *Taverna Moscou* (1924).
G. Lelevitch: *Sergei Jessenin.* Moscou, 1926.
F. De Graaf: *Serge Jessenin*. *Sa vie et son oeuvre*. Leiden, 1933.

3110 Vladimir Vladimirovitch Maiakovski, 1893-1930.

Vladimir Maiakovski (1912); *Guerra e Mundo* (1916); *Mistério Cômico* (1918); *Tudo escrito por Maiakovski* (1919); *150.000.000* (1920); *Maiakovski Sorri*, *Maiakovski Ri*, *Maiakovski Zomba* (1923); *Vladimir Ilitch Lenin* (1924); *Tudo Bem* (1927); etc.
D. Burlyuk, A. Kaun e outros: *Vladimir Maiakovski*, *1894-1930*. New York, 1940.
B. M. Eichenbaum: *Maiakovski.* Moscou, 1940.
V. Perzov: *Maiakovski. Biografia e Crítica.* Moscou, 1940.
I. Sventov: *Maiakovski como Satiríco.* Moscou, 1941.
H. Marshall: *Maiakovski and his Poetry.* London, 1941.
E. Triolet: *Maiakovski, poète russe.* 2.ª ed*.,* Paris, 1945.
V. I. Koslovski: *Vladimir Vladimirovitch Maiakovski.* Moscou, 1950.
V. Persov: *Maiakovski, vida e obra.* 2 vols. Moscou, 1958.

3111 B. Deibold: *Anarchie im Drama*. 3.ª ed. Frankfurt, 1925.

3112 Fritz von Unruh, 1885-1970.
Offiziere (1912); *Louis Ferdinand, Prinz von Preussen* (1913); *Vor der Entscheidung* (1914; publ. 1919); *Ein Geschlecht* (1916; publ. 1918); *Platz* (1920); *Stürme* (1922).
R. Meister: *Fritz von Unruh*. Berlin, 1925.
A. Kronacher: *Fritz von Unruh.* New York, 1946.

3113 Walter Hasenclever, 1890-1940.
Der Sohn (1913; repres. 1916); *Antigone* (1917); *Der politische Dichter* (1919).
F. W. Chandler: *Modern Continental Playwrights.* New York, 1931.

3114 Ernst Toller, 1893-1939.
Die Wandlung (1919); *Masse Mensch* (1920); *Die Maschinenstüermer* (1922); *Der deutsche Hinkemann* (1923); *Schwalbenbuch* (1923), etc.
P. Singer: *Ernst Toller.* Berlin, 1924.
W. A. Willibrand: *Ernst Toller, Product of Two Revolutions.* Norman, 1941.

3115 Cf. “A conversão do naturalismo”, notas 2483 e 2514.

3116 Georg Kaiser, 1878-1945.
Rektor Kleist (1905); *Die Bürger von Calais* (1914); *Europa* (1915); *Von Morgens bis Mitternachts* (1916); *Die Koralle* (1918); *Gas I* (1918); *Der Brand im Opernhaus* (1919); *Hölle Weg, Erde* (1919); *Gas II* (1920); *Die Flucht nach Venedig* (1922); *Gilles und Jeanne* (1923); *Nebeneinander* (1923); *Kolportage* (1924); *Der Soltad Tanaka* (1940); *Das Floss der Medusa* (1943); *Pygmalion* (1944); *Bellerophon* (1944); etc., etc.
B. Diebold: *Der Denkspieler Georg Kaiser.* Frankfurt, 1924.
M. Fruyhan: *Georg Kaisers Werk.* Berlin, 1926.
M. J. Fruchter: *The Social Dialectic in Georg Kaiser’s Dramatic Works.* London, 1933.
C. A. Fivian: *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus.* Muenchen, 1947.
W. Paulsen: *Georg Kaiser.* Tuebingen, 1960.

3117 Ödön von Horvath, 1901-1939.
Geschichten aus dem Wienerwald (1931); *Kasimir und Karoline* (1932); *Glaube, Liebe, Hoffnung* (1932).
T. Kischke ed.: *Materialien zu Ödön von Horvath*. Frankfurt, 1972.

3118 Fernand Crommelynck, 1887-1970.
Le sculpteur de masques (1913); *Le cocu magnifique* (1921); *Tripes d'or* (1930); etc.
H. Krains: *Portraits d'écrivains belges.* Bruxelles, 1930.

3119 Paul Raynal, 1885-1971.
Le Tombeau sous l'Arc-de-Triomphe (1924).
A. J. Dickman: "Paul Raynal, Cornelian and Symbolic Theatre". (In*: University of Wyoming Publications*, IV, 1938.)

3120 Cf. "Tendências contemporâneas – Um esboço".

3121 Sean O'Casey, 1884-1964.
Shadow of a Gunman (1923); *Juno and the Peacock* (1924); *The Plough and the Stars* (1926); *Silver Tassie* (1928); *Within the Gates* (1933); *The Star Turns Red* (1939); *Red Roses for Me* (1942); *Cock-a-Doodle Dandy* (1949); *The Bishop's Bonfire* (1955).
A. E. Malone: *The Irish Theatre.* New York, 1929.
W. Starkie: "Sean O'Casey". (In: *The Irish Theatre*, London, 1939.)
D. Krause: *Sean O'Casey, the Man and his Work.* London, 1964.

3122 Cf. nota 3212.

3123 Johannes Anker Larsen, 1874-1957.
De vises sten (1923), etc.

3124 Dan Andersson, 1888-1920.
Svarta ballader (1917); *De tre hemloesa* (1918); *David Ramms arv* (1919).
Edição (com introdução por T. Fogelquist), 5 vols. Stockholm, 1922/1930.
W. Bernhard: *En bok om Dan Andersson.* Stockholm, 1941.
A. M. Adstedt: *Dan Andersson en levnadsteckning.* Stockholm, 1941.

3125 Kurt Heynicke, 1891-1985.
Rings fallen Sterne (1917); *Gottes Geigen* (1918); *Das namenlose Angesicht* (1919); *Die Hohe Ebene* (1921); *Traum im Diesseits* (1932).

3126 Gerrit Engelke, 1898-1918.
Rythmus des neuen Europa (1921).

3127 Cf. nota 3020.

3128 Klabund (pseudônimo de Alfred Henschke), 1891-1928.
Morgenrot, Klabund! (1912); *Moreau* (1915); *Die Himmelsleiter* (1916); *Mohammed* (1917); *Das heisse Herz* (1922); *Die Harfenjule* (1927).
G. Grothe: *Klabund; Leben und Werk eines Poeten.* Berlin, 1933.

3129 Emil Boennelycke, 1893-1953.
Margrethe Mendel (1921); *Udvalgte Digte* (1922); *Kjoebenhavenske Poesier* (1927).

3130 Jiri Wolker, 1900-1924.
A Hora Difícil (1922).
V. Nezval: *Wolke.* Praha, 1925.
Z. Kalista: *Camarada Wolker.* Praha, 1933.

3131 Leonhard Frank, 1882-1961.
Die Räuberbande (1914); *Die Ursache* (1916); *Der Mensch ist gut* (1918); *Der Bürger* (1924); *Im letzten Wagen* (1925); *Karl und Anna* (1926); *Das Ochsenfurter Männerquartett* (1927); *Bruder und Schwester* (1929); *Die Traumgefährten* (1936).
W. A. Berendsohn: *Die humanistische Front.* Zuerich, 1946.
P. C. H. Lueth: *Literatur als Geschichte.* Vol. I. Mainz, 1947.
H. Jobst e Ch. Frank: *Leonhard Frank*. Muenchen, 1962.

3132 Johannes Robert Becher, 1891-1951.
An Europa (1916); *Verbrüderung* (1916); *Das neue Gedicht* (1918); *An Alle* (1919); *Hymnen* (1924); *Neue Gedichte* (1933); *Dank an Stalingrad* (1943); *Muenchen in meinem Gedicht* (1946); *Heimkehr* (1946).

3133 Cf. nota 3059.

3134 Hanns Johst, 1890-1978.
Der junge Mensch (1916); *Der Einsame* (1917); *Schlageter* (1933).
S. Casper: *Der Dramatiker Hanns Johst.* Muenchen, 1935.

3135 Dezsö Szabó, 1879-1945.
A Aldeia Agitada pela Tempestade (1919); *A Vida Maravilhosa* (1921); *Socorro!* (1925); *Cristo em Koloszvár* (1932).
J. Reményi: “Dezsö Szabó, Hungarian Novelist and Pamphleteer” (In: *Slavonic Review,* XXIV, 1946.)

3136 Milo Urban, 1904-1982.
O Chicote Vivo (1927); *Nevoeiro na Aurora* (1930); *Na Sela* (1940).

3137 Gottfried Benn, 1886-1956.

Morgue (1912); *Gehirne* (1916); *Fleisch* (1917); *Schutt* (1919); *Gesammelte Gedichte* (1927); *Das Unaufhörliche* (1931); *Statische Gedichte* (1948); *Der Ptolemär* (1949); *Doppelleben* (1951).
M. Rychner: *Gottfried Benn.* Zuerich, 1943.
E. Guerster-Steinhausen: “Gottfried Benn, ein Abenteuer der geistigen Verzweiflung”. (In: *Neue Rundschau*, primavera de 1974.)
P. Garnier: “Un demi-siècle allemand, vécu par un intellectual”. (In: *Critique,* 1954.)
F. Loion: “Gottfried Benn”. (In: *Deutsche Literatur im Zwanzigsten Jahrhundert,* edit. por H. Friedmann e O. Mann. Heidelberg, 1954.)
E. Buddeberg: *Gottfried Benn.* Stuttgart, 1961.
W. Lenning: *Gottfried Benn.* Hamburg, 1963.
A. Christiansen: *Benn. Einfühlung in das Werk.* Stuttgart, 1976.

3138 Paul van Ostayen, 1896-1928.
Music Hall (1916); *Het Sienjaal* (1918); *Bezette Stad* (1921); *Het eerste Boek van Schmoll* (1929).
G. Burssens: *Paul van Ostayen.* Antwerpen, 1935 (2.º ed, Brussels, 1958).
M. A. Bellemans: *Poëtiek van Paul van Ostayen.* Antwerpen, 1939.
E. Schoonhoven: *Paul van Ostayen, introduction à sa poétique.* Bruxelles, 1951.

3139 Pär Lagerkvist, 1891-1974.
Angest (1916); *Dan svara stunden* (1918); *Kaos* (1919); *Det eviga leendet* (1920); *Himlens hemlighet* (1921); *Den osynlige* (1923); *Hjärtats sanger* (1926); *Gäst hos verkligheten* (1926); *Det besegrade livet* (1927); *Han som fick leva om sitt liv* (1928); *Boedeln* (1933); *Seger i mörkret* (1939); *Dvärgen* (1944); *Barabbas* (1950).
G. M. Bergman: *Pär Lagerkvist dramatik.* Stockholm, 1928.
G. Fredén: *Pär Lagerkvist.* Stockholm, 1934.
E. Hörnström: *Pär Lagerkvist.* Stockholm, 1946.
J. Mjöberg: *Livsproblemet hos Lagerkvist.* Stockholm, 1951.

3140 Hendrik Marsman, 1899-1940.
Versen (1923); *Paradise regained* (1927); *De Witte Vrouwen* (1930); *Porta Nigra* (1934); *Tempel en Kruis* (1939).
Edição 3 vols. (com introdução por N. P. van Wyk Louw), London, 1943.
G. Stuiveling: *Steekproeven.* Amsterdam, 1950.

3141 Juljan Tuwin, 1894-1953.
Espiar a Deus (1918); *Sócrates Dançando* (1920); *O Sétimo Outono* (1921); *Palavras em Sangue* (1926); *Feira de Rimas* (1934); *Bíblia Cigana* (1935).
K. Czachowski: *Panorama da literatura polonesa contemporânea.* Vol. III. Warszawa, 1936.

3142 R. Huelsenbeck: *En avant Dada. Geschichte des Dadaismus.* Hannover, 1920.

G. Ribermont-Dessaignes: “Histoire de Dada”. (In: *Nouvelle Revue Française,* junho-julho 1931.)
R. Motherwell: *The Dada Painters and Poets*. New York, 1953.
W. Verkauf: *Dada. Monographie einer Bewegung*. Zuerich, 1957.
G. Hugnet: *Dictionnaire du Dadaisme.* Paris, 1976.

3143 Richard Huelsenbeck, 1886-1974.
Phantastiche Gebete (1919); *Verwandlungen* (1920).

3144 Hans Arp, 1888-1966.
Der Pyramidenrock (1924).

3145 Hugo Ball, 1886-1927.
Zur Kritik der deutschen Intelligenz (1919); *Byzanthinisches Christentum* (1924); *Die Flucht aus der Zeit* (1927).
E. Hennings-Ball: *Hugo Ball’s Weg zu Gott.* Muenchen, 1929.

3146 Tristan Tzara, 1896-1963.
La première aventure celeste de M. Antipyrine (1916); *Vingt-cinq poèmes* (1918); *Cinéma Calendrier du Coeur Abstrait* (1920); *De nos oiseaux* (1923); *Sept Manifestes Dada* (1924); *L’ homme approximatif* (1930); *Le Coeur à gaz* (1938)

3147 Pierre-Albert Birot, 1885-1967.
Trente et un poèmes de poche (1917); *Poèmes quotidiens* (1919); *La Joie des sept couleurs* (1919).

3148 Vicente Huidobro, 1893-1947.
Horizon carré (1917); *Tour Eiffel* (1918); *Hallali* (1918); *Ecuatorial* (1918); *Saisons choisies* (1921); *Automne regulier* (1925); *Altazor* (1931).
H. A. Holmes: *Vicente Huidobro and Creationism.* New York, 1933.

3149 Jorge Luis Borges, 1900-1986. (Cf. “Tendências contemporâneas, nota 3640.)
Fervor de Buenos Aires (1923); *Luna de enfrente* (1925); *Historia Universal de la infamia* (1935); *Ficciones* (1944); *El Aleph* (1949).
J. L. Ríos Patrón: *Jorge Luis Borges.* Buenos Aires, 1955.
C. Fernández Moreno: *Esquema de Borges.* Buenos Aires, 1958.
A. M. Barrenecke: *Borges, the Labyrinth Maker*. New York, 1965.
J. Alazrac: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges.* Buenos Aires, 1968.
E. G. Behle: *Jorge Luis Borges.* Bern, 1972.
M. Berveiller: *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges.* Paris, 1973.

3150 M. de la Peña: *El Ultraismo en España.* Madrid, 1925.

3151 Antonio Espina, 1894-1972.
Umbrales (1918); *Signario* (1923); *Pájaro Pinto* (1927).
A. Valbuena Prat: *La poesía española contemporanea.* Madrid, 1930.

3152 Guillermo de Torre, 1900-1971.
Hélices (1924); *Literaturas europeas de vanguardia* (1925).

3153 Mauricio Bacarisse, 1895-1931.
El esfuerzo (1917); *El Paraíso desdeñado* (1928); *Mitos* (1929); *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931).
A. Valbuena Prat: *La poesía española contemporanea.* Madrid, 1930.

3154 Cf. nota 3271.

3155 Cf. “Tendências contemporâneas – Um Esboço”.

3156 Ramón Gómez de la Serna, 1888-1963.
El Rastro (1915); *El Circo* (1917); *Disparates* (1921); *Caprichos* (1925), etc., etc.
M. Pérez Ferrero: *Vida de Ramón.* Madrid, 1935.

3157 Oliverio Girondo, 1891-1967.
Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922).

3158 León de Greiff, 1895-1976.
Tergiversaciones, primer mamotreto (1925); *El libro de los signos. Segundo mamotreto* (1930); *Varaciones alrededor de nada* (1936).

3159 Miguel Angel Osorio (pseudônimos: Ricardo Arenales, Porfirio Barba Jacob), 1880-1942.
Rosas negras (1923); *Conciones y elegías* (1932); *Poemas intemporales* (1944).

3160 Carlos Pellicer, 1897-1977.
Colores en el mar y otros poemas (1921); *Piedra de sacrifícios* (1924); *Seis, siete poemas* (1924); *Hora y 20* (1927); *Camino* (1929); *Hora de Junio* (1937); *Recinto* (1941).

3161 Juan Parra del Riego, 1894-1925.
Himno del cielo y de los ferrocarriles (1923); *Blanca Luz* (1925); *Polirritmos* (1925).

3162 Alberto Hidalgo, 1897-1967.
Panoplia lírica (1917); *Descripción del cielo* (1927); *Actitud de los años* (1933); etc.

3163 Ramón López Velarde, 1888-1921.
La sangre devota (1916); *Zozobra* (1919); *El son del corazón* (1932).

Edição: *Poesías escogidas* (com estudo crítico), por X. Villaurrutia, México, 1940.
B. Dromundo: *Vida y pasión de Ramón López Velarde.* México, 1954.

3164 Cesar Vallejo, 1898-1938.
Los heraldos negros (1918); *Trilce* (1922); *Poemas humanos* (1939); *España, aparta de mi este cáliz* (1940); — *El Tungsteno* (1931).
Edição: *Antología de César Vallejo* (com prólogo) por X. Abril, Buenos Aires, 1942.
J. C. Mariátegui: "El Proceso de la Literatura". (In: *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana.* Lima, 1928.)
C. Meléndez: "Muerte y Resurrección de Cesar Vallejo". (In: *Revista Iberoamericana,* 1944.)
F. Izquierdo Ríos: *Vallejo y su tierra.* Lima, 1949.
L. Monguio: *Cesar Vallejo. Vida y obra.* Nova York, 1952.
A. Samaniego: *Cesar Vallejo, su poesía.* Lima, 1954.
J. Espejo Asturrizaga: *Cesar Vallejo.* Lima, 1965.
J. Franco: *Cesar Vallejo. The Dialects of Poetry and Silence.* Cambridge, 1976.

3165 M. da Silva Brito: *História do modernismo brasileiro.* I. 2.ª ed. Rio de Janeiro, 1964.

3166 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2828.

3167 Mário de Andrade, 1893-1945.
Pauliceia Desvairada (1922); *Macunaíma* (1928); *Remate de Males* (1930); *Poesias* (1941); *Lira Paulistana* (1946); etc., etc.
Homenagem a Mário de Andrade. (*Revista de Arquivo Municipal de São Paulo,* VI, 1946.)
M. Cavalcanti Proença: *Roteiro de "Macunaíma".* São Paulo, 1955.

3168 Oswald de Andrade, 1890-1954.
Os condenados (1922); *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924); *Pau-Brasil* (1925); *Estrela do absinto* (1927); *Serafim Ponte-Grande* (1934); *Escada Vermelha* (1934); *Marco Zero* (1943); *Chão* (1946).

3169 Manuel Bandeira 1886-1968.
As Cinzas das Horas (1917); *Carnaval* (1919); *Ritmo Dissoluto* (1924); *Libertinagem* (1930); *Estrela da Manhã* (1936); etc.
Poesias Completas, 6.º ed., Rio de Janeiro, 1954.
Homenagem a Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, 1936.
A. Casais Monteiro: *Manuel Bandeira.* Lisboa, 1943.
Emanuel de Morais: *Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro, 1963.

3170 Gertrude Stein, 1874-1946.

Three Lives (1909); *Tender Buttons* (1914); *The Making of Americans* (1925); *Useful Knowledge* (1928); *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933); *Four Saints in Three Acts* (1934); *Everybody's Autobiography* (1937); *Unpublished Writings* (1952).
W. G. Rogers: *When This You See Remember Gertrude Stein in Person.* New York, 1948.
D. Sutherland: *Gertrude Stein. A Biography of her Work.* New Haven, 1952.

3171 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2979.

3172 Elinor Hoyt Wylie, 1885-1928.
Nets to Catch the Wind (1921); *Angels and Earthly Creatures* (1928).
N. Hoyt: *Elinor Wylie.* Indianapolis, 1935.

3173 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2982.

3174 Cf. nota 3050.

3175 Cf. nota 3208.

3176 Sherwood Anderson, 1876-1941.
Windy Mc Pherson's Son (1916); *Marching Men* (1917); *Winesburg, Ohio* (1919); *Poor White* (1920); *The Triumph of the Egg* (1921); *Many Marriages* (1923); *Horses and Men* (1923); *A Story Teller's Story* (1924); *Dark Laughter* (1925); *Beyond Desire* (1932); *Death in the Woods* (1933); *Kit Brandon* (1936).
C. B. Chase: *Sherwood Anderson.* New York, 1927.
N. B. Fagin: *The Phenomenon of Sherwood Anderson.* New York, 1927.
J. Schevill: *Sherwood Anderson. His Life and Work.* New York, 1951.
I. Howe: *Sherwood Anderson.* London, 1951.

3177 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2278.

3178 David Herbert Lawrence, 1885-1930.
The White Peacock (1911); *Sons and Lovers* (1913); *The Prussian Officer and Other Stories* (1914); *The Rainbow* (1915); *Women in Love* (1921); *England, my England and Other Stories* (1922); *Aorons Rod* (1922); *Kangoroo* (1923); *Birds, Beasts and Flowers* (1923); *The Plumed Serpent* (1926)*; Lady Chatterley's Lover* (1928); *The Woman Who Rode Away and Other Stories* (1928); etc.
J. M. Murry: *Son of Woman.* London, 1931.
T. S. Eliot: *After Strange Gods.* New York, 1934.
H. Kingsmill: *The life of David Herbert Lawrence.* London, 1938.
R. Aldington: *Portrait of a Genius, But…The Life of David Herbert Lawrence.* London, 1950.
A. West: *David Herbert Lawrence.* London, 1951.
W. Tiverton: *David Herbert Lawrence and Human Existence.* London, 1951.

H. Th. Moore: *The Life and Works of D. H. Lawrence.* New York, 1951.
F. R. Leavis: *David Herbert Lawrence, Novelist.* London, 1955.
E. Nehls: *D. H. Lawrence, a Composite Biography.* 3 vols. Madison, 1957-1959.

3179 Sigmund Freud, 1856-1939.
Die Traumdeutung (1900); *Psychoanalytische Studien an Werken der Dictung und Kunst* (1924); etc., etc.
F. Wittels: *Freud. L'homme, la doctrine, l'école.* 2.ª ed. Paris, 1929.
E. Jones: *Sigmund Freud, Live and Work.* Vols. I e II. London, 1952/1954.
F. J. Hoffman: *Freudianism and the Literary Mind.* New Orleans, 1946.
L. Trilling: "Freud and Literature". (In: *The Liberal Imagination.* New York, 1950.)

3180 Cf. "O simbolismo", nota 2635.

3181 Stefan Zweig, 1881-1942.
Jeremias (1917); *Amok* (1922); *Verwirrung der Gefühle* (1925); *Joseph Fouché* (1929); *Marie Antoinette* (1932); *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* (1934); etc.
H. Arens: *Stefan Zweig sein Leben, sein Werk.* Zuerich, 1949.

3182 Ragnhild Joelsen, 1875-1908.
Rikka Gan (1904); *Hollases Kroenike* (1906); *Ve's Mor* (1909).

3183 Margit Kaffka, 1880-1918.
Cores e Anos (1912); *Anos de Maria* (1913); *Etapas* (1917); *O Formigueiro* (1918).
M. Radnóti: *Margit Kaffka.* Budapest, 1934.

3184 Katherine Mansfield (pseudônimo de Kathleen Beauchamp), 1888-1923.
In a German Pension (1911); *Bliss and Other Stories* (1920); *The Garden Party and Other Stories* (1922); *The Doves'Nest and Other Stories* (1923); *Journal* (1927).
J. Middleton Murry e R. E. Mantz: *The Life of Katherine Mansfield.* London, 1933.
K. Früs: *Katherine Mansfield. Life and Stories.* Kjoebenhavn, 1946.
S. Berkman: *Katherine Mansfield. A Critical Study.* New Haven, 1951.
A. Alpers: *Katherine Mansfield. A Biography.* New York, 1953.

3185 Cf. "Á época do equilíbrio europeu", nota 2936.

3186 Cf. nota 3170.

3187 James Joyce, 1882-1941.
Chamber Music (1907); *Dubliners* (1914); *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916); *Ulysses* (1922); *Finnegans Wake* (1939).
St. Gilbert: *James Joyce's Ulysses.* New York, 1930. (2.ª ed., London, 1952.)
H. Gorman: *James Joyce.* New York, 1939.

H. Levin: *James Joyce. A Critical Introduction.* Norfolk, Conn., 1941.
R. M. Kain: *Fabulous Voyager. James Joyce's Ulysses.* Chicago, 1947.
W. Y. Tindall: *James Joyce. His Way of Interpreting the Modern World.* New York, 1950.
Kr. Smidt: *James Joyce and the Cultic Use of Fiction.* Oslo, 1955.
M. Magalaner e R. M. Kain: *Joyce, the Man, the Work, the Reputation.* New York, 1956.
H. Kenner: *Dublin's Joyce,* London, 1956.
R. Ellmann: *James Joyce.* New York, 1959.

3188 M. Praz: *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano.* Firenze, 1952.

3189 Cf. "Do realismo ao naturalismo", nota 2398.

3190 Luigi Chiarelli, 1880-1947.
La maschera e il volto (1916); *La scala di seta* (1917); *Le lacrime e le stele* (1918); *Fuochi d'artifizio* (1923).
A. Lanocita: "Luigi Chiarelli". (In: *Scrittori del tempo nostro.* Milano, 1928.)
A. Tilgher: "Il teatro del grottesco". (In: *Studi sul teatro contemporaneo*. 3.ª ed. Roma, 1928.)

3191 Luigi Pirandello, 1867-1936.
Ficção: *Beffe della morte e della vita* (1902/1903); *Il fu Mattia Pascal* (1904); *Bianche e nere* (1904); *Erma bifronte* (1906); *La vita nuda* (1910); *Terzetti* (1913); *I vecchi e i giovani* (1913); *Le due maschere* (1914); *La Trappola* (1915); *Si gira* (1915); *Erba del nostro orto* (1915); *E domani, lunedi…*(1919); *Un cavallo nella luna* (1920); *Il carnevale dei morti* (1921); *Uno, nessuno e centomila* (1926); *Novelle por un anno* (14 vols., 1922/1939).
Teatro: *La ragione degli altri* (1915); *Liolà* (1916); *Pensaci, Giacomino* (1916); *Il piacere dell'onestà* (1917); *Ma non è una cosa seria* (1918); *Così è se vi pare* (1918); *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919); *Tutto per bene* (1920); *Come prima, meglio di prima* (1921); *Sei personnaggi in cerca d'autore* (1921); *Enrico IV* (1922); *Vestire gli ignudi* (1922); *Ciascuno a suo modo* (1924); *Questa sera si recita a soggeto* (1930); *Come tu mi vuoi* (1930); *Quando se è qualcuno* (1933), etc.
F. Pasini: *L'opera di Luigi Pirandello.* Trieste, 1927.
B. Crémieux: *Henri IV et la dramaturgie de Pirandello.* Paris, 1928.
I. Siciliano: *Il teatro di Pirandello ovvero i Fasti dell'artificio.* Torino, 1928.
A. Tilgher: *Studi sul teatro contemporaneo.* 3.ª ed. Roma, 1928.
D. Vittorini: *The Drama of Luigi Pirandelo.* Philadelphia, 1935.
W. Starkie: *Luigi Pirandello.* 2.ª ed. New York, 1937.
A. Janner: *Luigi Pirandello.* Firenze, 1948.
A. Di Pietro: *Pirandello.* 2.ª ed. Milano, 1951.
L. MacClintock: *Pirandello and his Age.* Bloomington, 1952.
C. Guasco: *Ragione e mito nell'arte de Luigi Pirandello.* Roma, 1954.
G. Dumur: *Pirandello.* Paris, 1955.
L. Ferrante: *Pirandello.* Firenze, 1958.

A. Bosi: *Itinerario della narrative pirandelliana.* São Paulo, 1964 (tese).

3192 Piermaria Rosso di San Secondo, 1887-1956.
Marionette, che passione! (1918); *La bella addormentata* (1919); *La Scala* (1925); *Una cosa di carne* (1926); *Tra vestiti che balanno* (1927); etc.
A. Tilgher: "Il teatro di Rosso de San Secondo". (In: *Studi sul teatro contemporaneo*. 3.ª ed. Roma, 1928.)

3193 Jacinto Grau, 1877-1958.
Don Juan de Carillana (1913); *El conde Alarcos* (1917); *El hijo pródigo* (1918); *Señor de Pigmalión* (1921); *El burlador que no se burla* (1930), etc.
E. Esteves Ortega: "El teatro de Jacinto Grau". (In: *Nuevo Escenario,* 1928.)

3194 Cf. nota 3121.

3195 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2636.

3196 Cf. "A época do equilíbrio europeu", notas 2931 e 2938.

3197 Dorothy Richardson, 1873-1957.
Pilgrimage (Pointed Roofs, 1915; *Backwater,* 1916; *Honeycomb,* 1917; *The Tunnel,* 1919*; Interim*, 1919; *Deadlock,* 1921; *Revolving Lights,* 1923; *The Trap,* 1925; *Oberland,* 1927; *Dawn's Left Hand,* 1931; *Clear Horizon,* 1935; *Dimple Hill,* 1938).
J. C. Powys: *Dorothy Richardson.* London, 1931.

3198 Agnes von Krusenstjerna, 1894-1940.
Tony växer up (3 vols., 1922/26); *Fröknarna von Pahlen* (7 vols., 1930/35); *Fattigadel* (4 vols., 1935/38).
Edição completa por G. Edfeldt, 19 vols., Stockholm, 1944/1946.
S. Ahlgren: *Krusenstjernastudier.* Stockholm, 1941.
O. Lagercrantz: *Agnes von Krusenstjerna.* Stockholm, 1951.

3199 May Sinclair, 1879-1946.
The Divine Fire (1904); *The Three Sisters* (1914); *Mary Olivier* (1919); *The Life and Death of Harriet Frean* (1922); *Anne Severn and the Fieldings* (1922).

3200 Virginia Woolf, 1882-1941.
The Voyage Out (1915); *Jacob's Room* (1922); *Mrs. Dalloway* (1925); *To the Lighthouse* (1927); *Orlando* (1928); *The Waves* (1931); *The Years* (1937); *Between the Acts* (1941).
D. Daiches: *Virginia Woolf.* Norfolk, Conn., 1942.
R. L. Chambers: *The Novels of Virginia Woolf.* London, 1947.
B. Blackstone: *Virginia Woolf. A Commentary.* London, 1949.
M. Chastaing: *Le philosophie de Virginia Woolf.* Paris, 1951.

A. Pippett: *The Moth and the Star. A Biography of Virginia Woolf.* London, 1955.

3201 J. K. Johnstone: *The Bloomsbury Group.* New York, 1954.

3202 Lytton Strachey, 1880-1932.
Landmarks in French Literature (1912); *Eminent Victorians* (1918); *Queen Victoria* (1921); *Elizabeth and Essex* (1928).
B. H. Lehman: "The Art of Lytton Strachey". (In: *Essays in Criticism,* University of California. Vol. I. Los Angeles, 1929.)
Cl. Bower-Shore: *Lytton Strachey, an Essay.* London, 1933.

3203 Edith Sitwell, 1887-1964.
Clown's House (1918); *Wooden Pegasus* (1920); *Façade* (1922); *Bucolic Comedies* (1923); *Troy Park* (1925); *Rustic Elegies* (1927); *Gold Coast Customs and Other Poems* (1930); *Green Long and Other Poems* (1944); *The Shadow of Cain* (1947).
R. L. Mégroz: *The Three Sitwells.* London, 1927.
C. M. Bowra: *Edith Sitwell.* London, 1947.
J. Lehmann: *Edith Sitwell.* London, 1952.

3204 Aldous Huxley, 1894-1963.
Crome Yellow (1921); *Antic Hay* (1923); *Those Barren Leaves* (1925); *Point Counter Point* (1928); *Brave New World* (1932); *Eyeless in Gaza* (1936), etc.
R. B. Lloyd: *The Undisciplined Life. A Study of Aldous Huxley's Recent Works.* London, 1931.
A. Henderson: *Aldous Huxley* . London, 1935.
D. S. Savage: *Mysticism and Aldous Huxley.* London, 1947.

3205 Henry Green, 1905-1973.
Caught (1943); *Loving* (1945); *Concluding* (1948); *Nothing* (1950).

3206 G. K. Anderson e E. L. Walton: "The War and the Waste Landers". (In: *This Generation*. Chicago, 1939.)

3207 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2980.

3208 Henry Louis Mencken, 1880-1956.
A Book of Prefaces (1917, 1924, 1928); *Prejudices* (1919/1927); *The American Language* (1928).
I. Goldberg: *The Man Mencken.* New York, 1925.
E. Kemler: *The Irreverent Mr. Mencken.* New York, 1950.
W. Manchester: *Disturber of Peace. The Life of Henry Louis Mencken.* New York, 1951.

3209 Ludwig Lewisohn, 1883-1955.

Up Stream (1922); *The Case of Mr. Crump* (1926); *The Island Within* (1928); *Expression in America* (1932).

3210 Joseph Hergesheimer, 1880-1954.
Three Black Pennys (1917); *Java Head* (1919); *Linda Condon* (1919); *Cytherea* (1922); *Tampico* (1926); *The Party Dress* (1929); *Limestone Tree* (1931).
J. B. Cabell: *Joseph Hergesheimer.* New York, 1921.

3211 Francis Scott Fitzgerald, 1896-1940.
This side of Paradise (1920); *Tales of the Jazz Age* (1922); *The Beautiful and Damned* (1922); *The Great Gatsby* (1925); *Tender is the Night* (1934); *The Last Tycoon* (1941); *The Crack-up* (1945).
W. Troy: "The Authority of Failure". (In: *Forms of Modern Fiction,* edit. por W. O'Connor. Minneapolis, 1948.)
A. Mizener: *The Far Side of Paradise. A Biography of Scott Fitzgerald.* Boston, 1951.
A. Kazin: edit.: *Francis Fitzgerald. The Man and his Work.* New York, 1951.
A. Turnbull: *Scott Fitzgerald.* London, 1961.
W. Goldhurst: *Francis Scott Fitzgerald and his Contemporaries.* New York, 1963.

3212 Eugene O'Neill, 1888-1953. (Cf. nota 3120 e "Tendências Contemporâneas".)
The Long Voyage Home (1917); *The Monn if the Caribbees* (1918); *Beyond the Horizon* (1920); *Emperor Jones* (1921); *The Hairy Ape* (1922). *Anna Christie* (1922); *Marco Millions* (1924); *All God's Chillun Got Wings* (1924); *Desire under the Elms* (1924); *The Great God Brown* (1926); *Lazarus Laughed* (1926); *Strange Interlude* (1928); *Mourning Becomes Electra* (1931); *Days Without End* (1934); *The Iceman Cometh* (1945).
J. T. Shipley: *The Art of Eugene O'Neill.* Seattle, 1928.
B. H. Clark: *Eugene O'Neill, the Man and his Plays.* New York, 1933 (2.ª ed. 1947).
S. K. Winter: *Eugene O'Neill, a Critical Study.* New York, 1934.
R. D. Shinner: *Eugene O'Neill.* New York, 1935.
A. e B. Gelb: *O'Neill.* New York, 1962.

3213 U. Ellis-Fermor: "Jacobean Dramatic Technique". (In: *The Jacobean Drama.* London, 1936.)

3214 Sinclair Lewis, 1885-1951.
Main Street (1920); *Babbitt* (1922); *Arrowsmith* (1925); *Elmer Gantry* (1927); *Dodsworth* (1929); *Ann Vickers* (1933); *Kingsblood Royal* (1947).
V. L. Parrington: *Sinclair Lewis.* New York, 1927.
C. Van Doren: *Sinclair Lewis.* New York, 1933.
Al. Ortiz: *Sinclair Lewis, un espíritu libre frente a la sociedad americana.* Buenos Aires, 1949.
M. Schorer: *Sinclair Lewis, an American Life.* New York, 1961.

3215 John O'Hara, 1905-1970.

Appointment in Samarra (1934); *The Doctor's Son and Other Stories* (1935); *Butterfield 8* (1935); *A Rage to Live* (1949).
E. Wilson: *Classics and Commercials.* New York, 1951.
M. J. Bruccoli: *The O'Hara Concern.* New York, 1976.

3216 Robinson Jeffers, 1887-1962.
Tamar and Other Poems (1924); *Roan Stallion and Other Poems* (1925); *Cawdor and Other Poems* (1926); *Solstice and Other Poems* (1935); *Medea* (1947); *The Double Ax and Other Poems* (1948); *The Beginning and the End* (1963).
L. C. Powell: *Robinson Jeffers, the Man and his Work.* 2.ª ed. Los Angeles, 1940.

3217 Wallace Stevens, 1879-1955.
Harmonium (1923); *Ideas of Order* (1935); *The Man with the Blue Guitar* (1937); *Transport to Summer* (1947).
R. P. Blackmur: "Examples of Wallace Stevens". (In: *The Double Agent.* New York, 1935.)
W. Van O'Connor: *The Shaping Spirit. A Study of Wallace Stevens.* Chicago, 1951.

3218 M. Cowley: *Exiles Return. A Narrative of ideas.* New York, 1934.
H. E. Stearns: *The Street I Know.* New York, 1935.

3219 Ernest Walsh, 1895-1926.
Poems and Sonnets (1934).
H. Monroe: "Ernest Walsh". (In: *Poetry,* janeiro de 1933.)

3220 Emanuele Carnevali, 1861-1915.
An Hurried Man (1925).

3221 Cf. Nota 2992.

3222 Cf. Nota 3170.

3223 Edward Estlin Cummings, 1894-1962.
The Enormous Room (1922); *Tulips and Chimneys* (1923); *Is 5* (1926); *Him* (1927); *Viva* (1931); *Cimi* (1933); *Collected Poems* (1938); *Fifty Poems* (1940); *Poems, 1923-1954* (1955); *Collected Poems* (1964).
R. P. Blackmur: "Notes on E. E. Cummings' Language". (In: *The Double Agent.* New York, 1935.)
Cummings Number da revista de *Harvard Wake.* 5, Primavera de 1946.
N. Friedman: *E. E. Cummings, the Art of his Poetry.* Baltimore, 1960.

3224 Ernest Hemingway, 1898-1961.

In Our Time (1924); *The Sun Also Rises* (1926); *Men Without Women* (1927); *A Farewell to Arms* (1929); *Death in the Afternoon* (1932); *The Green Hills of Africa* (1935); *To Have and Have Not* (1937); *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories* (1938); *For Whom the Bell Tolls* (1940); *Across the River and into the Trees* (1950); *The Old Man and the Sea* (1952).
L. Kirstein: "The Canon of Death". (In: *Hound and Horn.* VI. 1933.)
E. Wilson: "Hemingway, Gauge of Morale". (In: *The Wound and the Bow.* 6ª. ed. Cambridge, Mass., 1941.)
R. P. Warren: "Hemingway". (In: *Kenyon Review*, IX, 1947.)
J. K. M. McCaffery edit.: *Ernest Hemingway, the Man and his Work.* Cleveland, 1950.
H. Levin: "Observations on the Style of Ernest Hemingway". (In: *Kenyon Review,* XIII, 1951.)
C. Baker: *Hemingway. The Writer as Artist.* Princeton, 1952.
J. Atkins: *The Art of Ernest Hemingway,* London, 1952.
Ph. Young: *Hemingway.* New York, 1952.
C. Baker ed.: *Hemingway and his Critics.* Princeton, 1961.
C. Baker: *Hemingway, a life story.* New York, 1969.

3225 Cf. " A época do equilíbrio europeu", nota 2880.

3226 Cf. nota 3048.

3227 Oswald Spengler, 1880-1936.
Der Untergang des Abendlandes (1918-1920); *Preussentum und Sozialismus* (1919); *Der Mensch und die Technik* (1933); *Jahre der Entscheidung* (1933).
M. Schröter: *Der Streit um Spengler.* Muenchen, 1925.
W. Rehm: *Der Untergang Roms im abendländischen Denken. Ein Beitrag zur Geschinchtschreibung und zum Dekadenzproblem.* Leipzig, 1930.

3228 N. Foerster (ed.): *Humanism and America. Essays on the Outlook of Modern Civilisation.* New York, 1930.
Chr. Richard: *Le mouvement humaniste en Amérique.* Paris, 1934.

3229 Irving Babbit, 1865-1933.
The New Laokoon (1910); *The Master of French Criticism* (1912); *Rousseau and Romanticism* (1919); *Democracy and Leadership* (1924).
F. E. Mc Mahon: *The Humanism of Irving Babbitt.* New York, 1931.

3230 Stuart Pratt Sherman, 1881-1926.
On Contemporary Literature (1917); *Americans* (1922); *Points of View* (1924).
J. Zeitlin e H. Woodbridge: *The Life and Letters of Stuart Pratt Sherman.* 2 vols. New York, 1929.

3231 Paul Elmer More, 1864-1937.
Platonism (1917); *The Catholic Faith* (1931); *Shelburne Essays* (1904/1921).
R. Shafer: *Paul Elmer More and American Criticism.* New Haven, 1935.

3232 G. Williamson: *The Donne Tradition.* Cambridge, Mass., 1930.

3233 Cf. "O simbolismo", nota 2600.

3234 Thomas Stearns Eliot, 1888-1965.
Prufrock and Other Observations (1917); *Poems* (1919); *Poems* (1920); *The Sacred Wood* (1920); *The Waste Land* (1922); *For Lancelot Andrewes* (1928); *Dante* (1929); *Marina* (1930); *Ash-Wednesday* (1930); *After Strange Gods* (1934); *Elizabethan Essays* (1934); *Murder in the Cathedral* (1935); *The Family Reunion* (1939); *Four Quartets* (1944); *The Cocktail Party* (1951), etc.
F. O. Matthiessen: *The Achievement of T. S. Eliot.* Boston, 1935 (3.ª ed. 1948).
Cl. Brooks: *Modern Poetry and the Tradition.* Chapel Hill, 1939.
H. Gardner: *The Art of T. S. Eliot.* London, 1949.
E. Drew: *T. S. Eliot, the Design of his Poetry.* New York, 1949.
R. H. Robbins: *The T. S. Eliot Myth.* New York, 1951.
D. E. S. Maxwell: *The Poetry of T. S. Eliot,* London, 1952.
G. Williamson: *A Reader's Guide to T. S. Eliot.* London, 1955.
H. Kenner: *The Invisible Poet. T. S. Eliot.* London, 1960.

3235 Marianne Moore, 1887-1972.
Poems (1920); *Observations* (1924); *Selected Poems* (1935); *What are Years* (1941); *Nevertheless* (1944).
T. S. Eliot: Prólogo da edição dos *Selected Poems*, New York, 1935.
R. P. Blackmur: "The Method of Marianne Moore". (In: *The Double Agent.* New York, 1935.)
M. D. Zabel: "A Literalist of the Imagination". (In: M. D. Zabel edit: *Literary Opinion in America.* New York, 1937.)
K. Burke: "Motives and Motifs in the Poetry of Marianne Moore" (In: *Accent.* Spring, 1942.)

3236 Ivor Armstrong Richards, 1893-1979.
Principles of Literary Criticism (1924); *Pratical Criticism* (1929).

3237 Boris Leonidovitch Pasternak, 1890-1960.
Contra os Obstáculos (1917); *Irmã Vida* (1922); *Tema con variazione* (1923); *Tenente Schmidt* (1926); *O ano de 1905* (1927); *Spektorski* (1927); *O Segundo Nascimento* (1932); *Doutor Zivago* (1958).
R. Jacobson: "Randbemerkungn zur Prosa des Dichters Pasternak". (In: *Slavische Rundschau,* VII, 1935.)
P. Antokolski: *A prova do tempo.* Moscou, 1945.

J. M. Cohen: "The Poetry of Boris Pasternak". (In: *Horizon,* XII, 1945.)
C. M. Bowra: "Boris Pasternak". (In: *The Creative Experiment.* London, 1949.)
C. L. Wrenn: "Boris Pasternak". (In: *Oxford Slavonic Papers.* 2, 1951.)
R. Payne: *Les Trois mondes de Leonard Pasternak.* Paris, 1963.

3238 Alexander Ignatievitch Tarasov-Rodionov, 1885-1938.
Chocolate (1922); *Fevereiro de 1917* (1928).

3239 Lydia Nikolaievna Sejfullina, 1889-1956.
Os Contraventores da Lei (1921); *Humo* (1923); *Virineia* (1926).

3240 Fedor Vassilievitch Gladkov, 1883-1958.
Tsement (1926); *O Sol Ébrio* (1930); *Energia* (1933).
W. Leppmann: "Fedor Gladkov". (In: *Osteuropa*, VI, 1929.)

3241 Veniamin Alexandrovitch Kaverin, 1902-1989.
Os Vendedores de Escândalo ou As noites da Ilha Vasili (1927); *O Artista Anônimo* (1931); *A Satisfação dos Desejos* (1935).

3242 Ilya Grigorovitch Ehrenburg, 1891-1967.
As Aventuras Extraordinárias de Julio Jurenito (1921); *Trust D. E.* (1923); *O Verão do Ano 1925* (1926); *A Queda de Paris* (1942); *Memórias* (5 vols., 1961 sg.)

3243 Boris Pilniak (pseudônimo de Boris Andreievitch Wogau), 1894-1938.
O Ano Nu (1922); *Máquina e Lobos* (1925); *O Volga Desemboca no Mar Cáspio* (1930); *Frutas Maduras* (1938).
W. Leppmann: "Boris Pilniak". (In: *Osteuropa*, VI, 1929.)
B. P. Kosmin: "Boris Pilniak". (In: *Escritores da Época Contemporânea.* Vol. II. Moscou, 1937.)

3244 Leonid Maximovitch Leonov, 1899-1994.
O Fim de um Homem Mesquinho (1924); *Toupeiras* (1925); *O Ladrão* (1928); *Sot* (1931); *Skutarevsky* (1932); *O Caminho para o Oceano* (1936); *Invasão* (1942); *A Conquista de Velikoshumsk* (1944).
V. Kirpotin: *Os Romances de Leonid Leonov.* Moscou, 1935.
I. M. Nusinov: *Leonid Leonov.* Moscou, 1935.

3245 Gabrielle-Sidonie Colette, 1873-1954.
Claudine à l'école (1900); *Claudine à Paris* (1901); *Claudine en ménage* (1902); *Claudine s'en va* (1903); *La vagabonde* (1910); *L'envers du music-hall* (1913); *Chéri* (1920); *La fin de Chéri* (1926); *La chatte* (1933).
J. Larnac: *Collete, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1927.
M. Le Hardouin: *Collete.* Paris, 1956.

3246 Jean Giraudoux, 1882-1944.
Suzane et le Pacifique (1921); *Siegfried et le Limousin* (1922); *Juliette au pays des hommes* (1924); *Bella* (1926); *Amphitryon* (1929); *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935); *La folle de Chaillot* (1946); etc.
J. Houlet: *Le théâtre de Giraudoux,* Paris, 1945.
F. Toussaint: *Jean Giraudoux.* Paris, 1953.
V.-H. Debidour: *Giraudoux.* Paris, 1955.

3247 Saint-John-Perse (pseudônimo de Alexis Léger), 1887-1975.
Éloges (1910); *Anabase* (1924); *Exil* (1945); *Vents* (1946).
T. S. Eliot: Prefácio da tradução inglesa de *Anabase,* London, 1930.
M. Saillet: *Saint-John-Perse.* Paris, 1953.
P. Guerre: *Saint-John-Perse et l'homme.* Paris, 1955.
Chr. Murciaux: *Saint-John-Perse.* Paris, 1961.

3248 Jean Cocteau, 1889-1963.
La Danse de Sophocle (1912); *Le Potomak* (1919); *Le Cap de Bonne Espérance* (1919); *Le Boeuf sur le Toit* (1920); *Escales* (1921); *Vocabulaire* (1922); *Plain-chante* (1923); *Thomas l'Imposteur* (1924); *Opéra* (1925/1927); *Orphée* (1927); *Oedipe Roi* (1928); *Les enfants terribles* (1929); *La voix humaine* (1930); *La machine infernale* (1930); *Les parents terribles* (1938); *Les monstres sacrés* (1940); *L'Aigle à deux têtes* (1946); *Poésies* (1948); etc.
Cl. Mauriac: *Jean Cocteau ou La vérité du mensonge.* Paris, 1945.
R. Lannes: *Jean Cocteau.* Paris, 1945.
P. Dubourg: *Dramaturgie de Jean Cocteau.* Paris, 1954.
M. Crosland: *Jean Cocteau.* London, 1955.

3249 W. Benjamin: " Der Surrealismus". (In: *Die literarische Welt,* 1927, V/VII.)
G. Mangeot: *Histoire du Surréalisme.* Bruxelles, 1935.
H. E. Read: *Surrealism.* London, 1936.
M. Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme.* 2.ª ed. Paris, 1940.
G. Lemaître: *From Cubism to Surrealism in French Literature.* Cambridge, Mass., 1941.
M. Nadeau: *Histoire du Surréalisme.* Paris, 1945.
P. Waldberg: *Le Surréalisme.* Genève, 1962.
G. Picon: *Journal du Surréalisme.* Paris, 1976.

3250 Raymond Roussel, 1877-1933.
La Doublure (1896); *La Vue* (1903); *Impressions d'Afrique* (1910); *Locus Solus* (1914).
M. Leiris: "Raymond Roussel". (In: *Nouvelle Revue Française,* XLIV, 1935.)
J. Ferry: *Étude sur Raymond Roussel.* Paris, 1961.

3251 A. Béguin: *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française.* 2 vols. Marseille, 1937.

3252 Cf. “Do realismo ao naturalismo”, nota 2382.

3253 Philippe Soupault, 1897-1990.
Rose des vents (1920); *Les champs magnétiques* (com A. Breton, (1921); *Westwego* (1922); *Wang-Wang* (1924); *Poésies complètes* (1937).
H. I. Dupry: “Philippe Soupault ou la poèsie spontanée”. (In: *Renaissances*. XII, 1945.)

3254 Antonin Artaud, 1896-1948.
L’Ombilic des Limbes (1924); *Héliogabale* (1934); *Le Théâtre et son double* (1938/1945); *Van Gogh ou le suicidé de la société* (1948); *Les Tarahumaras* (1955); *Vie et mort de Satan le Feu* (1955).
A. Vilmaux: *Antonin Artaud et le théâtre.* Paris, 1970.

3255 Louis Aragon, 1897-1982.
Feu de Joie (1920); *Anicet ou le panorama* (1921); *Le Libertinage* (1924); *Le paysan de Paris* (1926); *Traité de style* (1928); *Persécuteur persécuté* (1931); *Les cloches de Bâle* (1934); *Hourra l’Oural* (1934); *Les Beaux quartiers* (1936); *Crève Coeur* (1941); *Les voyageurs de I’Impériale* (1942); *Aurélien* (1947); *Les Communistes* (1949); *La Semaine Sainte* (1960).
Cl. Roy: *Aragon.* Paris, 1945.
R. Garaudy: *L’Itinéraire d’Aragon.* Paris, 1961.

3256 Robert Desnos, 1897-1945.
Corps et biens (1930); *La Liberté ou l’amour* (1931).

3257 René Crevel, 1900-1935.
Mon corps et moi (1925); *La mort difficile* (1926); *Êtes vous fou?* (1929); *Le clavecin de Diderot* (1932).

3258 André Breton, 1896-1966.
Mont de piétè (1919); *Champs magnétignes* (com Ph. Soupault, 1921); *Clair de terre* (1923); *Manifeste du Surréalisme*. *Le poisson solube* (1924); *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1927); *Nadja* (1928); *Second Manifest du Surréalisme* (1930); *L’Immaculée Conception* (com P. Eluard, 1930); *Les vases communicants* (1932); *Le revolver à cheveux blancs* (1932); *Trajectorie du rêve* (1938).
J. Gracq.: *André Breton.* Paris, 1948.
Cl. Mauriac: *André Breton.* Paris, 1949.
M. Carrouges: *André Breton et les données fondamentales du surréalisme.* Paris, 1950.

3259 Raymond Queneau, 1902-1976.
Le Chiendent (1933); *Pierrot mon ami* (1943); *Exercises de style* (1947); *Zazie dans le métro* (1959).

3260 Conrad Aiken, 1889-1973.
The Charnel Rose (1918); *Priapus and the Pool* (1922/1925); *The Pilgrimage of Festus* (1923); *Preludes to Memnon* (1931); *Brownstone Eclogues* (1942).
H. Peterson: *Melody of Chaos*. New York, 1931.

3261 Djuna Barnes, 1892-1982.
Nightwood (1936).

3262 Herbert Edward Read, 1893-1968.
Collected Poems, 1913-1925 (1926); *Collected Poems, 1914-1934* (1935); *Collected Poems* (1946).

3263 Joaquim Folguera, 1893-1913.
Poemas de neguit (1915); *El Poema Espars* (1917); *Poemas* (4 vols., 1919/1921).

3264 Vitezlav Nezval, 1900-1957.
Pantomima (1924); *O Pequeno Roseiral* (1927); *Poemas da Noite* (1930); *Praga em Chuva* (1936); *O Coveiro Absoluto* (1937); *Cinco Minutos atrás da Cidade* (1939). *Quadros Históricos* (1940); *Contos da Paz* (1950).
F. Soldan: *Nezval e a Última Geração.* Praha, 1933.
L. Kratochvil: *Wolker e Nezval.* Praha, 1936.

3265 Fr. De Onis: *Antología de la poesía española y hispano-america, 1882-1932*. Madrid, 1932.
J. J. Domenchina: *Antología de la poesía española contemporanea.* México, 1941.

3266 José Moreno Villa, 1887-1955.
Carba (1913); *El pasajero* (1914); *Luchas de Pena y Alegría* (1915); *Evoluciones* (1918); *Colección* (1924); *Carambas* (1931); *Puentes que no acaban* (1933); *Salón sin muros* (1938); *Puerta Severa* (1942).

3267 Fernando Villalón Daoiz y Halcón, Conde de Miraflores, 1881-1930.
Andalucía la Baja (1927); *Romances del 800* (1929).

3268 W. Worringer: *Formprobleme der Gotik.* Muenchen, 1911.

3269 Fr. Ichaso: *Góngora y la nueva poesía.* Habana, 1927.

3270 Dámaso Alonso, 1898-1990.
Poemas Puros, Poemillas de la ciudad (1921); *El viento y el verso* (1925); *Hijos de la ira* (1944); *Hombre y Diós* (1955).

3271 Gerardo Diego, 1896-1987.

El romancero de la novia (1920); *Imagens* (1922); *Fábula de Equis y Zeda* (1922); *Soria* (1923); *Manual de Espumas* (1924); *Versos humanos* (1925); *Viacrucis* (1931); *Poemas Adrede* (1932).

Dám. Alonso: "La poesía de Gerardo Diego". (In: *Ensayos sobre poesía española*, 2.ª ed. Buenos Aires, 1946.)

A. Gallego Morell: *Vida y poesía de Gerardo Diego.* Barcelona, 1956.

3272 Federico García Lorca, 1899-1936.

Poesias: *Livro de Poemas* (1921); *Canciones* (1937); *Romancero gitano* (1928); *Poema del Cante Jondo* (1931); *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1935); *Obras* (1938); *Poeta en Nueva York* (1940).

Teatro: *Mariana Pineda* (1928); *La Zapatera Prodigiosa* (1930); *Bodas de sangre* (1933); *Yerma* (1934); *Rosita* (1935); *Así que pasen los años* (1936).

E. del Río: *Federico García Lorca.* New York, 1941.

E. Honig: *García Lorca.* Norfolk, Conn., 1944.

A. de La Guardia: *García Lorca. Persona y creación.* 2.º ed. Buenos Aires, 1945.

J. A. Crow: *Federico García Lorca.* Los Angeles, 1945.

G. Diaz Plaja: *Federico García Lorca. Estudio Crítico.* Buenos Aires, 1948.

J. M. Flys: *El lenguaje poético de García Lorca.* Madrid, 1955.

J. L. Schonberg: *García Lorca. L'homme, l'oeuvre.* Paris, 1957.

A. Belamik: *Lorca.* Paris, 1962.

3273 Rafael Alberti, 1902-1989.

Marinero en Tierra (1925); *Cal y Canto* (1929); *Sobre los Angeles* (1929); *Consignas* (1933); *13 Bandas y 48 Estrellas, Poema del Mar Caribe* (1935); *Poesías* (1935) *Poesías* (1940); *Entre el Clavel y la Espada* (1941); *Pleamar* (1946); *Arion* (1948).

P. Salinas: "La poesía de Rafael Alberti". (In: *Literatura Española, Siglo XX.* México, 1941.)

C. Proll: "The Surrealist Element in Rafael Alberti". (In: *Bulletin of Hispanic Studies.* XVII, 1940.)

E. Proll: "Popularismo and Barroquismo in the Poetry of Rafael Alberti". (In: *Bulletin of Hispanic Studies,* XIX, 1942.)

Capítulo II

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS UM ESBOÇO

A ÉPOCA PRESENTE não pertence, por definição, à História; suas expressões literárias ainda não podem ser objeto da historiografia literária. Mas uma exposição, na qual já se incluíram os movimentos modernistas, não pode deixar de discutir as tendências contemporâneas. Pois os modernismos continuam agindo; seus líderes, ainda vivos ou só recentemente falecidos, continuam determinando ou modificando as correntes de hoje; o penúltimo capítulo deste livro, que trata da revolta dos modernismos, ficaria incompleto se fosse fixada uma data arbitrária – 1914 ou 1930 ou 1945 – para "encerrar o assunto".

Apenas, essa continuação não pode empregar os mesmos conceitos historiográficos dos capítulos precedentes. Critérios ideológicos e estilísticos orientarão o caminho; mas não chegarão a fornecer o fio de uma exposição historiográfica; pois o assunto deste capítulo ainda não é "história". Impõe-se o método de exposição panorâmica.

A primeira tendência dominante da época é o irracionalismo. É irracionalista o fundo de todos os modernismos, de todos os primitivismos e do surrealismo, do realismo "mágico", do existencialismo; irracionalista até é o neorrealismo que se entrega de todo à realidade, isto é, a um fenômeno que não pode ser completamente analisado com os recursos da "Ratio".

Mas a força do irracionalismo revela-se sobretudo nas modificações que conseguiu imprimir a movimentos bastante racionalistas. O imoralismo de Gide, tão imbuído de lúcido "moralismo" francês, deve sua repercussão universal principalmente às oscilações menos racionalistas do autor das *Nouritures terrestres*: à revolta contra a família, à glorificação dos instintos, à interpretação anarquista de Dostoievski. Por um momento até parecia que o gidianismo criaria um neorromantismo: quando Marcel Arland[3274], como porta-voz da mocidade da primeira após-guerra, falou em novo "mal du siècle". Mas intervieram outros "males", mais urgentes e mais dolorosos, inclusive aqueles de que a psicanálise[3275] se ofereceu como remédio, degenerando logo em sintoma. Eis mais um movimento de fundo racionalista – o velho Freud era racionalista intransigente – que servirá de arma aos mais diversos irracionalismos.

Mas houve resistências. Inacessível ao irracionalismo ficou durante muito tempo a Inglaterra, com sua forte tradição liberal. Um centro dessa resistência foi o grupo de Bloomsbury, apesar da presença de um modernista como Virgília Woolf; mas E. M. Forster, Lytton Strachey, o grande economista Keynes eram espíritos do tipo do século XVIII, cépticos, irônicos, liberais ao ponto de fazer as maiores concessões ao antiliberalismo. Homem do século XVIII, que viveu no nosso por mero engano, também foi Norman Douglas[3276], talvez o último da grande raça dos ingleses que preferiram passar a vida na Itália: em seus romances, compostos de conversas espirituosas, e em seus livros de viagens sobrevive uma fase "halciônica", hoje já lendária, da vida europeia: de férias permanentes na ilha de Capri e na região costeira de Positano, Amalfi, Ravello, onde os pescadores ainda acreditam encontrar sereias em suas redes. "Siren Land", que virou fábula encantadora.

Grande parte da mocidade francesa ficou fiel às lições de Alain[3277], por cujas classes no Lycée Henri IV passara, continuando depois a ler os "Propos", as crônicas em que o mestre expôs suas teorias de um radicalismo político, religioso e literário à maneira tipicamente francesa. Alain foi o Sócrates de Paris entre as duas guerras. Ao seu lado fez figura de profeta clamando no deserto o intratável Julien Benda[3278], defendendo contra a influência corrosiva do irracionalismo bergsoniano o mais rígido classicismo-

racionalismo da tradição francesa; e denunciando, como "trahison des clercs", a exploração indevida dessa tradição pelos reacionários da "Action française".

Alain e Benda podiam colaborar na *Nouvelle Revue Française*, revista que abrigou, com ecleticismo bem liberal, as colaborações de Gide e Claudel, Valéry e Mauriac, Schlumberger e Thibaudet, Benjamin Crémieux e Ramón Fernández. A esse ecleticismo deveu a revista sua influência internacional: foi lida em Roma e em Amsterdam, em Madri e em Buenos Aires. E em toda a parte desejava-se criar uma revista dessas, como foco da vida intelectual da nação, como órgão de um modernismo refreado pela inteligência tradicionalista. Mas nem em toda a parte se realizou esse desejo. Foi o tempo em que a influência moral de Croce[3279] cresceu imensamente na Itália – sua revista *Critica* foi o último reduto do antifascismo – à medida em que diminuiu sua influência literária: venceram o fragmento na prosa e o hermetismo na poesia, movimentos de fuga do regime fascista, ao qual aderiram, porém, os intelectuais que tinham orientado a *Voce* e a *Ronda*, as grandes revistas de renovação literária italiana. Por motivo dessa generalizada "trahison des clercs" não haverá uma *Nouvelle Revue Française* na Itália.

Houve uma, em proporções reduzidas, na Holanda. *Forum* teve como propaganda a "europeização" do país ortodoxamente calvinista, em que até então só houvera duas oposições igualmente ortodoxas: a dos católicos e a dos esteticistas. Menno ter Braak[3280] foi um espírito livre no sentido da "disponibilité" gidiana: individualista extremado, lutando contra todo e qualquer obscurantismo com as armas do nietzschianismo: contra o cristianismo de todos os credos, sobretudo, e contra a mediocridade intelectual que se fantasiava de elevação poética. Em certo momento, o paganismo desse "político sem partido" parecia encontrar-se com as tendências antidemocráticas da época. Foi, exatamente, o momento em que esse espírito bem século XVIII abandonou a "disponibilité" para atacar o nacional-socialismo alemão; e no dia em que os invasores ocuparam o país, esse maior dos ensaístas holandeses escolheu a liberdade pelo suicídio.

Só um país teve realmente sua própria *Nouvelle Revue Française*: a Espanha. A *Revista de Occidente* foi o órgão pelo qual Ortega y Gasset[3281] "europeizou" a Espanha, abrindo-a a todas as influências que ele mesmo

experimentara, sobretudo à das "Geiteswissenschaften" alemãs. A originalidade de sua filosofia, meio neokatiana, meio vitalista, é duvidosa. Acima das dúvidas está o talento literário de Ortega y Gasset, talvez o mais espirituoso "expositor" de ideias do século XX. Seus méritos como divulgador do pensamento de Dilthey, Max Weber, Werner Jaeger, Croce e tantos outros nos dois continentes do mundo ibérico são incomensuráveis. Mas toda a clareza do grande estilista não impediu que surgissem equívocos: seu livro sobre a *Rebelión de las massas*, denunciando a ascensão do "señorito", do homem-massa de todas as classes, inclusive e sobretudo de classe média, que usa os recursos da técnica sem dar importância à teoria científica, a base da nossa civilização, foi interpretada como denúncia da ascensão das massas do povo, do proletariado. Assim como o nietzschiano ter Braak, também Ortega parecia antidemocrático. E talvez fosse. Caro só lhe foi o liberalismo. Mas este sucumbiu junto com a democracia espanhola. Ortega y Gasset não se suicidou. Mas a *Revista de Occidente* morreu.

Em seu ensaio "Cosmopolitismo" (*Revista de Occidente*, dezembro de 1924), Ortega já tinha denunciado "a falência dos intelectuais", sua incapacidade de mandar, de dirigir a História. Parece profecia do destino de Jules Romains.

Jules Romains[3282], inspirado por ambição desmesurada, sempre quis opinar sobre tudo; antes de 1939 fez até uma estranha tentativa de intervir pessoalmente na política internacional. Esses erros prejudicaram-lhe muito a reputação. Chegou-se a duvidar de sua inteligência. Romains é, no entanto, um grande intelectual. Foi discípulo dos mais brilhantes da École Normale Supérieure, da Rue d'Ulm, dessa alta escola da democracia radical francesa. É dono de imensa cultura científica, histórica e sociológica. Antes de tudo, é poeta. Certo dia, no tumulto das multidões na Rue d'Amsterdam, atingiu-o a inspiração de criar a poesia da massa anônima e de sua *Vie unanime,* a poesia do unanimismo[3283]. Essa poesia, fenômeno típico do otimismo europeu de antes de 1914, está hoje meio esquecida; o que não diminui o valor de muitos versos de Romains nem a importância histórica daquela grande inspiração. Naquele tempo, Paris ainda era incontestavelmente a capital da Europa e do mundo. A cidade da revolução, de Napoleão, da "republique universelle et fraternelle" de Hugo, a cidade na qual até um pequeno "hôtel garni" da cité se chama "Au Bonheur du Genre

Humain", não pode deixar de inspirar ideias universalistas: do Unanimismo de Paris até o unanimismo da Europa:

"Il faut bien qu'un jour soit humanité".

Romains, utopista de quatro costados, nunca aderiu ao socialismo científico de Marx. Seu socialismo é o utópico, tipicamente francês, dos Saint-Simon, Fourier, Proudhon. É socialismo no sentido em que se chamava "radical-socialista" o principal partido burguês, republicano e laicista da Terceira República. A Obra imensa de Jules Romains, culminando justamente no tempo em que a Terceira República foi derrotada e destruída, é algo como um "À la recherche du temps perdu" da democracia francesa, ampliada até formar um "À la recherche de l'humanité". A ambição de Romains não tem limites: quis ser o Napoleão literário da Europa, de uma Europa novamente liderada pela França. Empregando processos novelísticos mais ou menos tradicionais, não muito distantes da técnica de Zola, escreveu Romains a história de Paris e da França, de 1908 até 1933. É o "roman à clef" da nossa época: um repositório grandioso de fatos sociais, ligados por evocações poéticas; é a prosa do unanimismo. Só um homem de otimismo enorme, quase monstruoso, era capaz de sentar-se à mesa, em 1932, com o intuito de escrever um ciclo de 27 romances para justificar esse otimismo.

Mas aconteceu que a "bonne volonté" não chegou a impedir a catástrofe. Talvez Romains tenha empreendido, em 1934, em 1939, aquelas tentativas esquisitas de intervir pessoalmente na política internacional para salvar a paz, porque quis salvar o sentido da sua obra. Mas quando, em 1938, escreveu *Prélude à Verdun* e *Verdun*, já se preparava a nova Verdun, desta vez defendida por um Petain diferente, sem oferecer resistência; e quando terminou, em 1939, o volume XVIII, *La douceur de la vie*, esta "douceur" já acabara.

Que fica? Ficam, sobretudo, as imagens de Paris, da grande cidade, em todas as horas do dia, em todos os bairros; da vida de todas as classes, em

momentos decisivos da sua agitada história. Quanto à obra em conjunto, já parece certa a importância histórica; mas apenas a histórica.

Foram, principalmente, três acontecimentos históricos que causaram a falência do intelectualismo: as duas guerras mundiais e, entre elas, a guerra civil espanhola. Quanto a esta última e quanto à Segunda Guerra Mundial, os fatos são evidentes. Mas quanto à Primeira Guerra Mundial, nota-se uma diferença. Pois as repercussões imediatas do conflito no terreno literário não foram de grande importância. As poesias escritas entre 1914 e 1918 encontraram algum eco no público, mas muito menos entre os literatos; pois os poetas patrióticos assim como os poetas pacifistas e revoltados contra a carnificina escreveram, quase sempre, em versos "clássicos", sem contato com o modernismo. Por outro lado, os romances de guerra escritos durante a própria guerra e quase sempre só publicados depois do armistício, por motivo de censura, foram rapidamente esquecidos. A guerra foi mesmo esquecida depois de 1918; para ser relembrada só dez anos depois, como para preludiar o novo conflito. É um dos fenômenos mais estranhos de toda a história literária[3284].

A poesia das trincheiras foi revoltada ou desesperada ou revolucionária: mas sempre em versos harmoniosos, tradicionais, muito longe daquela tempestade que no terreno literário correspondia à político-militar. Nem Jean-Marc Bernard nem Sassoon nem Isaac Rosenberg eram modernistas. A maior força e inteligência poética entre as vítimas dessa primeira guerra, Wilfred Owen, achou que "the poetry is in the pity": uma tese que foi expressamente condenada por Yeats. Essa poesia parecia ter perdido, com o fim da guerra, a razão de ser. Foi injustamente esquecida.

Dos romances que a guerra produziu, só poucos escaparam à censura, de modo que podiam ser publicados ainda durante o conflito. Sobretudo e em primeira linha o maior deles, *Le feu*, de Barbusse; depois, os contos antimilitaristas do alemão Leonhard Frank, publicados na Suíça; e *Kobilek*, o diário de guerra do futurista italiano Soffici. Logo depois do armistício saiu outra obra digna daquela de Barbusse: *Les croix de bois,* do boêmio "montmartrien" Dorgelès[3285]. Ainda foi um grande sucesso. Mas logo depois cai o pano do esquecimento.

A necessidade íntima de "ajustar contas com a guerra" só subsistia, por enquanto, nas nações que deviam à vitória dos aliados a libertação nacional

ou o restabelecimento da sua liberdade. O grande humorista checo Hašek resumiu a resistência obstinada de sua nação à dominação austríaca. O romeno Rebreanu descreveu os horrores da guerra nos Bálcãs e da repressão bárbara contra supostos ou verdadeiros traidores no exército austro-húngaro. Também poderiam contar coisas assim os russos. Mas não existe nenhum romance russo da Primeira Guerra Mundial: a revolução e a guerra civil absorveram a atenção toda.

Um capítulo à parte é a reação dos vencidos. Os alemães e os austríacos silenciaram completamente. Aqueles só recuperarão mais tarde a voz do protesto. Mas ninguém escreveria o epitáfio da velha Monarquia Austríaca: nem os húngaros, checos, poloneses que conquistaram pelo desfecho da guerra a independência nacional; nem os italianos e romenos que se incorporaram às suas pátrias, engrandecidas pela vitória. A velha Áustria só foi pátria perdida para os que não tiveram outra pátria para aderir a ela: para os judeus austríacos. Um deles, Joseph Roth[3286], escritor de rara força evocativa do estilo, meio irônico, meio sentimental, e de profunda seriedade, deixou numa trilogia de romances o monumento da monarquia habsbúrgica, à qual ficou fiel até o fim. O "heiliger Trinker" (bêbado sagrado) morreu no exílio parisiense, diziam que de "delirium tremens"; mas na verdade, a absorção violenta da Áustria pela Alemanha nazista que, destruindo as últimas esperanças de uma restauração, quebrou o coração ao mais fiel dos filhos do império desaparecido.

Vencida também estava, em certo sentido, a Itália, que não tirou da guerra as vantagens esperadas, experimentando, porém, tremenda crise social e política. O romance dessa crise é *Rubé*, de Borgese[3287], a história do intelectual médio que, depois dos anos passados na trincheira em liberdade meio selvagem, não consegue mais enquadrar-se na vida civil, metendo-se em aventuras e escaramuças políticas: foi a previsão exata do fascismo. E um vencido particular foi o poeta americano Cummings[3288], este, sim, modernista dos mais radicais, discípulo de Pound e Gertrude Stein que nunca conseguiu curar-se do trauma psíquico de sua longa prisão na França, suspeito, por equívoco, de espionagem. *The Enormous Room*, publicado em 1922, foi o verdadeiro epitáfio da Primeira Guerra Mundial: guerra fracassada, vida fracassada.

Quase ao mesmo tempo, um outro americano, Dos Passos[3289], publicou *Three Soldiers:* o romance da guerra na frente francesa, vista pelos olhos de um soldado não diretamente interessado no conflito. O que hoje nos importa é a repercussão inesperada desse livro: grande sucesso, filmagem, etc., sem que se prestasse atenção à tendência. O público e a crítica só perceberam o lado romântico ou pseudorromântico da guerra nas trincheiras e da vida dos soldados na França. Como se fosse uma grande aventura. Também interpretaram assim o romance de guerra na frente francesa: *The Spanish Farm* (1924), do inglês Ralph Mottram; o filme tirado desse livro chamava-se *Roses in Picardy*. Quiseram esquecer o horror.

Só exatamente dez anos depois do armistício aquele horror foi evocado pelo alemão Remarque[3290]. A tendência antimilitarista provocou muito aplauso e, pelo menos na Alemanha, reações hostis. Os livros posteriores do autor, "best-sellers" pela atualidade política dos assuntos, fizeram esquecer-lhe os méritos literários. *Im Westen nichts Neues* (*Nada de Novo na Frente Ocidental)* é uma obra notável pela franqueza do realismo e pela composição novelística; é um livro que fez história na história literária.

Depois de Remarque, os romances alemães sobre a guerra tornam-se numerosos: quase todos de tendência antimilitarista, denunciando a impossibilidade de heroísmo patriótico numa guerra em que a técnica e os recursos industriais ocupam o primeiro plano; todos eles, de realismo sóbrio. Assim o romance de Ludwig Renn, *Krieg* (*Guerra*, 1928*)*. É a superior consciência histórica que distingue o *Streit um den Sergeanten Grischa (A luta em torno do Sargento Grischa)*, de Arnold Zweig[3291]: um episódio da vida atrás da frente, a luta entre a administração militar e a administração civil em torno do infeliz sargento torna-se símbolo da decomposição do Estado prussiano. Arnold Zweig, que fora esteticista delicado nos dias antes de 1914 e, depois, expressionista radical, é um dos mais agudos espíritos críticos na literatura alemã; professou, depois de 1945, o realismo socialista.

O sucesso internacional de Remarque despertou a memória da guerra a muitos ex-combatentes ingleses: Robert Cedrick Sheriff (*Journey's End,* 1928); Richard Aldington *(Death of a Hero,* 1929*);* Robert Graves (*Goodbye to All That,* 1929), que se dedicará depois ao romance histórico; Henry Major Tomlinson (*All Our Yesterdays,* 1930). Todos esses ingleses são antimilitaristas e críticos radicais dos motivos da guerra.

Essa crítica está completamente ausente do maior livro que a Primeira Guerra Mundial inspirou, mas que não é propriamente um romance de guerra: *A Farewell to Arms* (1929), de Hemingway[3292]: nessa obra, o barulho das armas e engenhos bélicos é um ruído distante; o que importa são os destinos particulares de um homem e de uma mulher ou talvez só o destino do homem. Não há, no romance de Hemingway, nenhum eco do grito: "Nunca mais guerra!" Não é necessário. É evidente que esse homem, que fez a sua "paz em separado", nunca mais participará de guerras. Entrou nela voluntariamente e saiu dela por decisão própria. Poderão haver outras guerras. Mas para ele, a guerra acabou.

Então Ernst Jünger[3293] já tinha escrito as obras em que descreveu com sangue-frio impressionante, com o "entusiasmo nas reticências", as terríveis batalhas em que não conta o homem, mas só a superioridade das máquinas: as "Materialschlachten" ("batalhas de material técnico"). Essas obras, *In Stahlgewittern* (*Temporais de Aço)* e *Das Wäldchen 125* (*O bosque 125*), contribuíram muito para inspirar novo espírito bélico à mocidade que integrará, em breve, o exército nazista. Mas a época, quando ainda não se podia prever a possibilidade de nova guerra com participação da Alemanha desarmada pelo Tratado de Versalhes, os livros de Jünger eram espécie de sucedâneos, de "Ersatz", da ação impedida pela "desgraça de haver paz".

Mas houve paz, realmente? A época entre 1918 a 1939 foi, em vários sentidos, mera trégua: continuação da guerra com emprego de outros recursos, numa paz duvidosa e permanentemente ameaçada. Os homens natos para a ação ou que se julgavam natos para a ação só podiam procurá-la em outros continentes, em guerras coloniais e revoluções exóticas; ou então, dedicar-se ao culto da belicosidade, da masculinidade, senão às conspirações, à "ação direta". Essa "literatura da ação" é um gênero especial da época entre as duas guerras.

Ernst Jünger já pertence a essa Literatura da Ação. No tempo da República de Weimar, quando sua oposição sombria ainda estava dirigida unilateralmente contra a democracia e o racionalismo democrático, foi Jünger considerado pelos simplificadores como mero nacionalista e propagandista das veleidades militaristas da classe média alemã derrotada. Talvez não fosse muito lido, pois Jünger é prosador hermético. Mas foi o ideal de certa mocidade, formada em espírito nacionalista pela escola

secundária alemã e pelas organizações da juventude como o "Wandervogel". Também influíram ideias nietzschianas, mal digeridas, e do "Círculo" de Stefan George. Durante os últimos anos de guerra, a Alemanha precisava convocar adolescentes para o serviço militar. Estudantes de 16, de 17 anos de idade combateram nas trincheiras. Depois, não conseguiram enquadrar-se na vida civil. Continuavam a vida de soldado em corpos de voluntários, ocupados em esmagar as revoltas comunistas. Em seguida, esses grupos começaram a conspirar contra a República, cometendo a série de atentados de que se tornaram vítimas estadistas como o político católico Erzberger e o democrata judeu Rathenau. Aos assassinos de Rathenau, estava intimamente ligado o jovem Ernst Von Salomon[3294]: no seu romance *Die Geächteten* (*Os Proscritos*) descreveu aquele ambiente pré-nazista com desprezo soberano contra a burguesia e o povo e com desprezo cínico dos próprios ideais nacionalistas em que já não acreditava; Salomon é de parcialidade absoluta, porque niilista em todos os sentidos; aquele seu primeiro livro tem inspirado a maior admiração até a críticos de convicções democráticas, capazes de ver mais fundo do que uma antipática tendência política na superfície.

O mesmo papel que desempenhavam na Alemanha as ideias nietzschianas, coube na França à influência de Maurras. Mas não foi das fileiras da Action Française e sim dum ambiente católico, apenas simpatizante com aquela, que surgiu a figura "heroica" da literatura francesa da época entre as guerras: Montherlant[3295]. A primeira impressão é a de um nietzschinianismo mal compreendido, assim como Nietzsche sempre foi mal compreendido por certos círculos franceses. O aristocrata e misógino Montherlant aceitou o aristocracismo e a misoginia de Nietzsche: detesta o povo trivial e sente piedade, misturada de desprezo, das mulheres que desempenham no entanto tão grande papel na literatura e na sua vida. Também adora, como Nietzche, os heróis inescrupulosos da Renascença. Defendendo os instintos vitais, Montherlant é antiintelectualista. Professa o culto da energia. Canta os esportes, não como um repórter moderno, mas assim como Píndaro cantou os Jogos Olímpicos. Sente-se em casa na Espanha onde ainda sobrevive o mais masculino dos esportes, a tauromaquia: último resto de um culto que já foi, em épocas "melhores", o das grandes raças mediterrâneas. Só porque a religião dessas raças mediterrâneas é hoje o catolicismo romano, só por

isso Montherlant ficou exteriormente fiel a essa religião, a dos antepassados. Mas é ou quer ser niilista sádico: “Je me moque de l’humanité”, menos do próprio gênero humano do que dos ideais humanitários. Eis o Montherlant das poesias esportivas de 1924 e dos romances dos anos de 1930. Depois, evoluiu para dramaturgo de um novo “teatro cristão”. Ainda prefere assuntos espanhóis; mas já não da Renascença e sim medievais. Sua maior peça é, porém, *Port-Royal*, a tragédia do jansenismo francês. No Montherlant amadurecido vivia algo do grande classicismo francês do século XVII, do *Cid* e de *Polyeucte.*

Apesar das simpatias reacionárias e certas atitudes duvidosas durante a última guerra, Montherlant não foi propriamente colaboracionista; o aristocrata não se rebaixaria tanto. Colaboracionista foi o ensaísta e romancista Drieu la Rochelle[3296], filho da grande burguesia: teve a visão da catástrofe de sua classe; quis defender os privilégios cujo fim lhe significaria o fim do seu mundo; assumiu o papel do “herói desumano”, cumprindo o dever de lutar contra as forças sinistras das suas visões apocalípticas de desastre da França; e, depois desse desastre acabou colaborando com outras forças, mais sinistras. Entrou num beco sem saída; ou antes, a única saída possível foi o suicídio. Com Drieu la Rochelle perdeu-se um notável escritor que, por equívoco, se julgava homem de ação. Perderam-se, com ele, outros talentos: assim Brasillach[3297], cronista brilhante, romancista e crítico, que foi fuzilado em 1945 por ter sido combatente de todos os fascismos e, enfim, contra a própria França. Muitos, talvez fascinados pelo talento de Brasillach, continuam acreditando em sua boa fé de jovem herói, iludido pelas forças caóticas da época; outros não encontram nele nada de heroico, mas apenas uma espécie de Rubé francês, um homem que agiu só para agir, sem ideologia certa: teria sido, sem sentido propriamente pejorativo da palavra, um aventureiro.

Os “aventureiros”, homens da espécie de Brasillach ou Ernst von Salomon, são por definição figuras isoladas: cada um age por sua própria conta. Mas entre alguns deles existe certo ar de família. Montherlant é inconfundivelmente um rebento da aristocracia francesa do século XVII, combatentes nas guerras da Espanha e espectadores das tragédias de Corneille; Brasillach, que escreveu um bom livro sobre Corneille, combateu na guerra civil espanhola ao lado dos franquistas. A tendência classicista, inspirada

pela Action Française, vale como tentativa de impor-se uma disciplina. Sente-se isso no poeta sul-africano Roy Campbell[3298], que também foi, como Montherlant, um entusiasta da tauromaquia e que também lutou na Espanha ao lado dos franquistas. Na geração nova dos poetas ingleses é ele o único que viveu, na prática, e excessivamente, as teorias moderadamente direitistas de T. S. Eliot; mas não é ou não quer ser discípulo quanto ao estilo poético. Por natureza é Campbell um vitalista como Rimbaud, seu poeta preferido. Através da poesia satírica de Eliot descobriu a poesia satírica, mais clássica, de Pope. É neoclassicista. À "poetry of meaning" dos modernos opõe a antiga "poetry of statement". É, também em poesia, um reacionário.

Eis os Salomon, os Brasillach, os Roy Campbell: os "aventureiros". A palavra não tem sentido pejorativo. Só pretende definir ação isolada, "ação direta", as mais das vezes, embora nem sempre, a serviço de movimentos reacionários, nacionalistas, fascistas. Naturezas assim podem colocar sua energia à disposição de desígnios de um imperialismo que deseja conquistar novos continentes; ou à disposição de povos que lutam pela sua independência política. Em tempos de paz, não encontram oportunidades de ação. Em tempos de guerra e revoluções, são capazes de realizar seu "sonho de aventura".

A mais estranha figura da "Literatura da Ação" é o coronel Thomas Edward Lawrence[3299]: não é possível defini-lo com os processos e recursos da crítica literária porque transcende a literatura. Em tempos normais ficaria até o fim da vida o erudito arqueólogo inglês, levado pelo espírito da aventura para a Síria, para escavar e estudar as ruínas dos castelos dos cruzados. A guerra de 1914 abriu-lhe oportunidades comparáveis às de Clive na Índia do século XVIII. Desempenhou papel histórico maior do que podia prever: como chefe improvisado da revolução dos árabes contra os turcos preparou o despertar do Oriente Médio de um sono milenar, com consequências ainda hoje imprevisíveis. Traído, depois da vitória, pelos políticos, encontrando-se novamente isolado no mundo, Lawrence retirou-se para o anonimato do serviço militar como soldado raso, sob nome suposto; teve morte anônima num trivial acidente de rua. Mas não só lhe sobrevivem seus atos. Também sua obra, *The Seven Pillars of Wisdom*, escrita em estilo ornado como uma epopeia oriental, narrada por um "empire builder" nutrido

de cultura clássica; mas não omite os pormenores mais cruéis e até selvagens ou nauseabundos da guerra dos beduínos no deserto. Em torno de Lawrence não podia deixar de formar-se uma lenda, que encontrou rapsodos e ouvintes nos cafés de Damasco e Bagdad e nos salões de Bloomsbury; tampouco podiam deixar de surgir as tentativas de "desmascaramento" do herói, que teria sido um mistificador, autor de sua própria lenda, um mentiroso, isto é, conforme Platão, um poeta. Lawrence foi, também pelo imoralismo, um Rimbaud que encontrou a oportunidade da ação; mas de uma ação enfim fracassada.

Se vencesse em vez de fracassar, Lawrence teria realizado aquilo que tampouco conseguiu realizar, mais de um século antes, um "aventureiro" maior: Napoleão no Egito. Lawrence é um personagem comparável àqueles que acompanharam o imperador na conquista de reinos e ducados que depois se dissolveram em nuvens. Ocorre o nome daquele bonapartista fracassado e permanente sonhador de ação que foi Stendhal.

O século XX já tinha produzido figuras stendhalianas, intelectuais que se entregam à ação política ou militar: um Barrés, um D'Annunzio. O Barrés ou D'Annunzio da esquerda foi Malraux; fracassou como eles; mas renovou o romance stendhaliano de ação.

Malraux[3300] foi, como Lawrence, arqueólogo; em vez dos castelos dos cruzados na Síria seduziram-no as figuras de demônios nos templos enterrados nas florestas do Cambodja. Sua visão da vida é mais sombria. Não tem nada do idealismo juvenil com que Lawrence começou a guerra no deserto. Seu ponto de partida é o desejo de "échapper à la solitude", que é a "condition humaine". Por isso se entregou "à la foule e aux femmes": ao amor físico e à revolução. Seus romances e sua ação se confundem: realiza a ação do "Roman d'action" de Stendhal. O autor da *Condition humaine* participou da primeira revolução comunista na China. O autor do *Temps du mépris* conspirou contra o nazismo. O autor de *Espoir* combateu contra Franco na Espanha. Foram, caracteristicamente, três derrotas. Mas Malraux já foi pessimista antes de ficar vencido; e seu pessimismo transforma em revolucionário desesperado o herói stendhaliano. Deu ao romance francês "un frisson nouveau". A crítica francesa aprovou esse novo exotismo: o Oriente de Malraux não é o do pobre Loti e sua Espanha não é a romântica de Musset e Gautier. A crítica também se reconciliou com a eloquência sombria do

estilo de Malraux: essa retórica justifica-se pela seriedade da hora que foi na China, na Alemanha e na Espanha, hora de decisões históricas. Mas a crítica não perdoou ao romancista a composição dos seus romances. No fundo, não são romances. Os personagens, embora inesquecíveis, são títeres dirigidos pelo destino. O enredo não conta, justamente porque os acontecimentos são verdadeiros. Seriam grandes reportagens? Em certo sentido, são. Apenas, esse repórter usa a câmara cinematográfica. Os romances compõem-se de cenas avulsas. Nem todas elas têm o mesmo relevo. As que se passam no primeiro plano – o atentado do terrorista Tchen, no começo de *La condition humaine*; o fuzilamento do coronel Hernández, em *Espoir* – são como índices daquilo que Malraux toma mais a sério. "Les foules" e "la femme", a que se entregou, desaparecem no fundo. O primeiro plano fica ocupado pela Morte. A vida é fatalmente trágica porque ninguém consegue "échapper à la solitude" final. Malraux termina onde começara: a consciência da "condition humaine". Mas esse fatalismo e pessimismo são incompatíveis com a ação revolucionária. A última tentativa foi a participação na Resistência francesa. Venceu-se o inimigo exterior. Mas os ideais da Resistência foram, depois, derrotados pela máquina política da Quarta República. Até então, o público considerara Malraux como escritor da Esquerda, provavelmente comunista; tinha prestado maior atenção ao conteúdo dos romances do que ao espírito que os informara. Mas a adesão de Malraux ao movimento direitista do General De Gaulle foi rigorosamente lógica: teria sido a última possibilidade de agir para agir. Agora, não podia agir mais; e não escreveu mais nenhum romance.

Entre os representantes da "Literatura da Ação", alguns participaram pessoalmente da guerra civil espanhola, que foi o segundo grande acontecimento político da época e, do ponto de vista moral, o maior de todos. Assim como ofereceu à Alemanha e à Itália a oportunidade de experimentar suas armas antes de entrar na Segunda Guerra Mundial, assim ofereceu aos Malraux e aos Brasillach a oportunidade para transformar a "literatura da ação" em ação. O acontecimento dividiu a Europa inteira em dois campos. Ainda hoje, tantos anos depois, não se pode ler o mais sóbrio relatório do movimento literário em torno da guerra civil espanhola sem sentir, como uma tempestade distante, a agitação daqueles dias.

Em 1940, logo depois da catástrofe, a literatura da guerra civil espanhola apresentava-se como perfeitamente unilateral. Na Alemanha nazista não foi possível falar com franqueza do assunto. A Itália só contribuiu com as reportagens cruéis de Malaparte. Na própria Espanha só houve, dos dois lados, poesia de propaganda, embora com a participação de poetas tão notáveis como Miguel Hernández, no campo republicano, e Dionisio Ridruejo, no campo falangista. Em 1940, a crítica só precisava registrar as manifestações do mundo inteiro contra a revolução de Franco e a intervenção estrangeira[3301]. Poucos anos depois, a situação já está modificada. Há os dois campos: aquele que na guerra civil espanhola reconhece o prelúdio sangrento da grande luta pela liberdade democrática; e aquele que a considera como guerra de religião, entre duas ideologias permanentes e irreconciliáveis. Seria possível esboçar um panorama das duas literaturas em torno do conflito: um quadro que será fatalmente em preto e branco.

A primeira notícia das condições na Espanha revolucionária deu Koestler, no *Spanisches Testament*, depoimento da ferocidade especificamente ibérica da luta e da atmosfera angustiosa da morte iminente que pairava sobre todos. O idealismo e as dificuldades atrás da frente republicana foram devidamente apreciadas por Orwell, no *Homage to Catalonia*. Breve também foi a visita do norueguês Nordhal Grieg[3302], autor de *Spansk sommer* (*Verão espanhol*); veio para a Espanha diretamente da Rússia, onde se realizaram os processos de expurgo de Moscou. Seu romance *Men ung ma verden ennu vaere* (*Mas o mundo precisa de mocidade*) é panorama vivo daqueles dias do antitrotzkismo na Rússia e da guerra civil espanhola e da vergonhosa indiferença dos "neutrais". Grieg, que fora marujo, encontrará depois morte heroica como aviador a serviço da Resistência norueguesa. Essa geração não estava mesmo destinada a sobreviver ao seu conflito.

Foi muito mais teórica a contribuição dos jovens poetas ingleses, da escola de Eliot, então simpatizantes do comunismo. Levantaram a voz pela Espanha republicana: Auden escreveu o poema *Spain*, George Barker a *Elegy on Spain*; Spender esteve na Espanha, onde os jovens voluntários Julian Bell, Cornford e outros perderam a vida. Ao lado deles combateu o poeta-marujo holandês Jef Last. Do outro lado do Atlântico também chegaram aliados: o cubano Nicolás Guillén apostrofou a Espanha com o *Poema en cuatro angustias y una esperanza;* o chileno Pablo Neruda

dedicou ao país incendiado o volume *España en el corazón*; o peruano Vallejo rezou: *España, aparta de mi este cáliz*, mas teve de beber o cálice da morte. Dentro da própria Espanha respondeu-lhes Ramón Sender[3303], escritor naturalista de vigor e paixão tropicais; descreveu, depois, em *Contra-ataque,* a defesa de Madri contra o exército franquista. Um jovem escritor francês, então quase desconhecido, contou na novela *Le Mur* um episódio de fuzilamento de prisioneiros republicanos: chamava-se Sartre. Malraux combateu nos ares espanhóis como aviador, publicando ao mesmo tempo o romance *Espoir*. Mas já não houve muita esperança.

Vieram, depois, as três obras em que testemunhas oculares da guerra perdida a consagraram como luta pela liberdade humana e pela dignidade humana: Hemingway, em F*or Whon the Bell Tolls*; o espanhol Barea, no romance autobiográfico *La Llama;* e Bernanos, na eloquência irresistível de *Les grands cimetières sous la lune.*

Até então, o outro lado ficara mudo. Não podia ser considerado como resposta o espírito meio fascista, meio esportivo do volume *Flowering Rifle*, de Roy Campbell. Tampouco convenceu a eloquência torrencial e violenta de Pemán. Mas já é diferente, apesar do título, a mentalidade do volume *Poesía en armas*, de Ridruejo: esse poeta falangista foi um espírito gravemente religioso que, pela primeira vez, sabe afirmar as razões do outro lado, que estão acima da Razão. E estabeleceu-se o equilíbrio. O alemão Stefan Andres, que é antifascista e nem sequer é ortodoxamente católico, reconheceu em sua admirável novela *Wir sind Utopia (Nós somos Utopia*) o sentido religioso daquela guerra e o perdão de Deus para todos os que erram e morrem.

O epílogo terrível é *La Colmena*, de Cela: obra de um falangista para cuja tradução inglesa o exilado Barea podia escrever o prefácio. A ponte sobre o abismo entre os dois lados é o espírito da Verdade; o romance de Cela é um livro verdadeiro; a verdade sobre a Madri de após-guerra, num inverno frio e de miséria, enquanto lá fora já começou a "grande" guerra. O niilismo irreconciliado desse livro lembra-nos o amargo fruto da guerra civil espanhola: a luta das ideologias políticas disfarçadas e as mentiras oficiais de intervenção e não intervenção afrouxaram a consciência dos valores. Com cepticismo sem esperanças, entrou-se na Segunda Guerra

Mundial; e só depois dela recuperará a Espanha mutilada e emudecida a voz para – no estilo novo do neorrealismo – dizer o que sofre.

A literatura da Segunda Guerra Mundial ainda não encontrou seu cronista; ainda não pertence ao passado; é um "work in progress" e, para falar com franqueza, o progresso não é muito grande.

No pórtico da literatura da segunda guerra encontra-se a nobre figura de Saint Exupéry[3304], o aviador que em 1944, quando a França já estava prestes para ser completamente libertada, morreu nos ares franceses como vitima do seu dever patriótico. Sua literatura, porém, é anterior às experiências da guerra. É o manual das austeras virtudes heroicas que essa guerra teria requerido se não fosse tão diferente das previsões. Saint Exupéry exerceu e exerce notável influência moral. Mas não se pode afirmar que tenha encontrado, para a expressão de suas inéditas experiências de aviador, um novo estilo.

Em geral, não se pode falar de novo estilo dessa literatura da segunda guerra. Os horrores físicos da guerra técnica e sua influência destruidora sobre as almas humanas são apresentados com os mesmos recursos literários dos Barbusse e Remarque. Tudo é mais violento, em *The Naked and the Dead*, do americano Norman Mailer[3305]; a acumulação de detalhes terríveis chega ao limite do insuportável e dá, no entanto, a impressão de absoluta veracidade. Mas nenhum ideal, nenhuma consciência de valores, justifica os sofrimentos ou redime a lamentável insuficiência e perversão dos homens. Essa "enciclopédia do horror" da guerra no Pacífico sugere, conforme a disposição do leitor, a náusea ou uma infinita tristeza; mas nunca o efeito trágico.

Fora quase nula a contribuição dos russos à literatura da Primeira Guerra Mundial; a revolução e a guerra civil absorveram a atenção. Mas a partir de 1941 surge uma volumosa literatura patriótica, com o duplo objetivo de fixar as desgraças causadas pelo invasor alemão e de fortalecer a resistência dos combatentes. Não pertence propriamente a esse grupo *A Guarda jovem,* de Fadeiev, porque só foi publicado depois da guerra e porque o escritor fez a tentativa de superar a fase da mera documentação, dando ao livro composição novelística. Cholokhov começou durante a guerra, em 1944, um "Work in progress", *Eles defenderam o país;* não consta que a obra tenha sido concluída. Um remanescente da primeira fase da

literatura soviética, Leonov, publicou em 1944 uma bem elaborada novela, *A conquista de Velikochumsk*, talvez a primeira obra literária na qual se descreveu a tática dos tanques. O poeta Simonov deu naquele mesmo ano de 1944 um relato de primeira mão sobre a defesa de Stalingrado: *Dias e Noites*. Resta comparar essa obra com o imenso panorama da grande batalha, *Stalingrad*, que o alemão Theodor Plievier[3306], percorrendo as ruínas da cidade e entrevistando milhares de soldados e outras testemunhas, compôs como um mosaico. A impressão é grandiosa. Apesar da abundância desconcertante de detalhes, o escritor soube focalizar firmemente o núcleo da ação: a resistência teimosa e o fim em sangue e lama dos exércitos do Marechal Von Paulus, eis uma verdadeira tragédia. Nos seus dois outros romances de guerra, sobre a defesa de Moscou e sobre a destruição de Berlim, acumulou Plievier também uma documentação de valor incalculável sobre a "batalha técnica", sem alcançar o nível literário daquela obra.

Obras como as de Norman Mailer e Plievier são um "non plus ultra"; são inexcedíveis. Qualquer tentativa de superá-los fracassaria, assim como o ouvido humano é incapaz de perceber sons acima de determinada altura. A intensificação só poderia ser alcançada pelos recursos menos crus e mais sutis da poesia. Mas a poesia da Segunda Guerra Mundial foi lamentavelmente pobre. Morreram em batalha uns jovens poetas ingleses que prometeram muito: entre eles Sydney Keyes[3307], cheio de "pity" como Owen, mas talvez superior pela intensidade de fazer sentir a dor física e a agonia. O melhor poeta que essa guerra revelou, quase não alude a ela: Lawrence Durrell[3308]. Inglês de formação clássica, passou anos nos combates difíceis nas ilhas do mar Egeu. Seus versos, de ferrenha disciplina métrica e grande riqueza metafórica, descrevem experiências naquele "mar de Ulisses e do apóstolo São Paulo" como se fosse um país dos sonhos fantásticos. Só ocasionalmente, quando a campanha nos Bálcãs o levou a Saraievo, o poeta levanta o véu: a cidade lhe parece "uma aglomeração de brancas casas silenciosas, construídas em torno do eco de um tiro de revólver"; essa alusão sutil ao atentado de Saraievo, em 28 de junho de 1914, com que a era das guerras começou, diz mais que volumosa documentação histórica; e a brancura das casas silenciosas, como de cemitério, intensifica o horror. Já é mais duvidosa a riqueza barroca dos quatro "romances de Alexandria",

romances em que um esnobismo proustiano se casa com o pansexualismo de Henry Miller.

Encontra-se distância semelhante em certas obras alemãs. Ernst Jünger, no seu diário de guerra, *Strahlungen* (*Irradiações*), apresenta com certo orgulho aristocrático sua existência de resistente antinazista, sempre em perigo na Paris ocupada; aquela atitude de distância alusiva torna a imagem da cidade perfeitamente fantástica; sente-se toda a estranheza da situação. O jovem Felix Hartlaub[3309] foi um intelectual antinazista que, por equívoco, teve de servir no quartel-general de Hitler; desapareceu sem vestígios nos dias da destruição de Berlim. Suas novelas são apenas promessas. Seu diário de guerra, *Von unten gesehen* (*Visto de baixo*), é um impressionante documento de indiferença absoluta, auto-imposta por severa disciplina para poder suportar uma situação insuportável.

Só esparsa foi, assim como na Primeira Guerra Mundial, a contribuição dos italianos. Notáveis apenas são dois romances de Giuseppe Berto[3310], *Il cielo è rosso* e *Guerra in camicia nera*, escritos sob a influência evidente da novelística norte-americana, de Faulkner e sobretudo de Hemingway. No resto, "o romance de guerra" italiano será dedicado à Resistência.

Hemingway tinha escrito o maior romance da Primeira Guerra Mundial: *A Farewell to Arms.* Tinha dado o exemplo de indiferença aos valores e pseudovalores em causa; o exemplo do homem que reconhece a importância superior do seu destino pessoal e que se retira da guerra como se não tivesse nada com aquilo; também foi o primeiro norte-americano que, depois de ter passado pela fascinação de Paris, descobriu o povo italiano. Essa descoberta marca os melhores romances de guerra norte-americanos da segunda guerra mundial. Alfred Hayes[3311] descreveu a vida e os amores dos soldados norte-americanos na Roma ocupada, com profundo sentimento pelos sofrimentos do tão duramente provado povo italiano. John Horne Burns[3312], que morreu antes do tempo, deu em *The Gallery* um quadro comovente da Nápoles ocupada, física e moralmente destruída. Os valores morais, nessas obras, são personificados pelos vencidos e por aqueles entre os oficiais e soldados americanos que se libertaram interiormente de toda fraseologia bélica. Já são, virtualmente, desertores.

O herói da Primeira Guerra Mundial fora o soldado sofredor. O "personagem interessante" da Segunda Guerra é o soldado ou oficial, as mais

das vezes um intelectual, que se recusa a combater; não porque a guerra lhe pareceria terrível demais, mas porque não compreende as razões da luta. São os desertores. São os que levam à margem da guerra, em cidades ocupadas, uma vida picaresca. Não querem mais participar da guerra dos outros; quando muito, lutam em sua guerra particular, como guerrilheiros e resistentes. O alemão Hugo Hartung, que também descreveu em 1951 a destruição da cidade de Breslau pelos bombardeios aéreos, em *Der Himmel war unten* (*O céu estava embaixo*), é o autor da primeira história de uma deserção assim: *Die grosse belmontische Musik* (*A grande música de Belmonte*), em 1948. Uma fuga dessa também ocorre na segunda novela do volume *Leviathan*, de Arno Schmidt, peça de um cinismo pungente. Em 11 de maio de 1914 tinha André Gide notado no seu *Journal*: "Je ne compte plus sur les déserteurs." Essa frase serve de epígrafe do livro autobiográfico *Die Kirschen der Freiheit (As cerejas da liberdade),* do alemão Alfred Andersch[3313]: história de sua deserção longamente planejada, quando soldado na Itália; da sua solidão imensa sob o céu italiano, entre bosques e aldeias abandonadas; e da fuga para um convento onde se salvou. O livro fez na Alemanha restaurada grande escândalo, por blasfêmia contra o juramento de fidelidade do soldado. A página sobre a solidão do desertor, depois da fuga, é a maior que por enquanto se escreveu sobre a experiência da última guerra.

Esse personagem típico da Segunda Guerra Mundial, o desertor que "fará a guerra por sua conta própria", lembra imediatamente um tipo literário de um passado remoto: o pícaro, que (em tempo de paz) deserta da sociedade assim como um soldado deserta do exército. Os pícaros do século XX serão os desertores de 1940. Os pícaros começam, depois, a encher o mundo de ficção. Gully Jimson, em *The Horse's Mouth*, de Joyce Cary, é um pícaro. Pícaro é o Augie March, de Bellow. As mais das vezes, o pícaro sabe iluminar seus caminhos sombrios pelos raios do humorismo. Afinal, é personagem de origem mediterrânea.

Mas também existe um pícaro nórdico, aparentado com os grandes aventureiros do primeiro pós-guerra, os Salomon, Lawrence e Malraux. Na Escandinávia Medieval, o homem condenado à morte foi poupado se ele sair para sempre da comunidade dos homens para viver na floresta como um eremita selvagem. É o "Waldgänger" ("Caminhante nas florestas"). Seu

exemplo foi invocado, depois de 1945, para ensinar a resistência do individualista à guerra, aos totalitarismos políticos e à tirania da sociedade industrial. *Der Waldgang* chama-se uma das obras mais características de Ernst Jünger.

Parábolas são os romances políticos de Ernst Jünger[3314]. *Auf den Marmorklippen* (*Nos rochedos de mármore),* escrito, publicado e proibido pela censura nazista das vésperas da Segunda Guerra Mundial, é a história da luta entre duas potências totalitaristas e diabólicas, presumivelmente a Alemanha de Hitler e a Rússia de Stalin; à guerra sucumbe um idílio em país mediterrâneo, símbolo da velha civilização europeia. Jünger não é propriamente romancista. Não sabe criar personagens vivos, humanos. Mas sabe criar atmosfera, pelas qualidades “mágicas” do seu estilo conciso, sentencioso, elaborado, às vezes afetado. É um romântico que conseguiu, através das suas experiências, disciplinar-se. Menino ainda, fugiu da casa paterna porque não suportou a vida rotineira na Alemanha próspera e bem policiada de antes de 1914, procurando aventuras nas colônias africanas. A guerra chamou-o de volta para a pátria. Lutou heroicamente; foi o mais jovem dos agraciados com a mais alta condecoração militar, “Pour le Mérite”. Tinha descoberto a vida do soldado na guerra como seu único possível estilo de existência. Descreveu, em *In Stahlgewittern* (*Em tempestades de aço*) e *Das Wäldchen 125* (*O bosque 125*) os horrores da guerra técnica como o último ambiente em que o homem moderno ainda pode aprender e exercer virtudes de cavaleiro medieval, de aristocrata da Renascença, de oficial prussiano, justamente porque sabe que os engenhos técnicos, impiedosos, o consagram à morte certa. Foi esse niilismo heroico, essa fascinação da morte absurda que aproximou Jünger, nos tempos cinzentos da república de Weimar, da filosofia de Heidegger e dos movimentos revolucionário-nacionalistas, pré-nazistas. Grande é sua responsabilidade na preparação ideológica do nazismo. Mas nunca foi nazista. Como aristocrata por instinto, desprezou o movimento bárbaro e seu chefe plebeu. Já antes daquele romance tornara-se suspeito. Seu diário de guerra, *Strahlungen* (*Irradiações*), é documento de completo “détachement”, altivez de indiferença, apesar das simpatias ativas para com as conspirações anti-hitlerianas. Não mudou, *Der Waldgang* (*O caminho para as florestas*) celebra, como modelo da resistência que se impõe em nossos dias, o arcaico costume islandês dos proscritos de levar nas

florestas inacessíveis uma vida solitária como de ciclopes: é um anarquismo germânico, temperado pela fé na poesia das virtudes aristocráticas.

Como utopia o romance é uma exceção em nosso tempo. O gênero preferido é a antiutopia: a imaginação de regimes horríveis que, a exemplo dos totalitarismos, sufocarão no futuro os últimos restos de liberdade, enquanto não chegarão a exterminar o gênero humano. Essas antiutopias são uma especialidade literária de ex-comunistas que viraram anticomunistas: são os "desertores" do comunismo, seus "aventureiros" e "pícaros".

Disse Silone que "a batalha final não será travada entre comunistas e anticomunistas mas entre os comunistas e os ex-comunistas". Hoje, ainda não se sabe se haverá batalha final. Em todo o caso, não é final a batalha à qual o próprio Silone[3315] dedicou e sacrificou a vida: lutou como antifascista, primeiro, e depois como ex-comunista, isto é, contra todas as forças que se lhe afiguraram forças do mal; mas uma guerra dessas não chegará ao fim do mundo. Os romances antifascistas que escreveu no exílio obtiveram imenso sucesso internacional, sendo traduzidos para quase todas as línguas. Só em italiano não podiam ser publicados antes de 1945; mas então, foram uma decepção: a crítica italiana teima em não ratificar o julgamento dos estrangeiros de que Silone seria grande escritor. O motivo dessa divergência deixa, por sua vez, indiferentes os estrangeiros: Silone, embora reconhecendo que os "cafoni", os camponeses de sua região nos Abruzos, falam língua diferente do italiano culto, escreve seus diálogos em língua livresca; o que não deixa de facilitar o trabalho dos tradutores. Essa particularidade estilística tem, porém, importância decisiva. Em romances como *Fontamara* e *Pane e vino* lutou Silone contra o fascismo, o inimigo do povo; em *Una manciata di more* continua a luta, desta vez inclusive contra o comunismo. Quem tem, segundo Silone, razão? Tampouco os burgueses liberais ou os intelectuais sofisticados. Silone tem uma fé rústica nos seus homens primitivos: são "cafoni" que têm instintivamente razão; mas dizem-no em língua livresca. Por isso, Silone não é considerado grande escritor em sua pátria. Tampouco é grande romancista: não sabe criar personagens, mas só tipos. Mas talvez não quisesse criar personagens. Sua tarefa, acha, é a de "criar consciência". É adepto de um socialismo religioso; por isso mesmo ele é a grande exceção, o único ex-comunista que, ao sair do

comunismo, não deixou de ser socialista. Lembra a Romain Rolland. Embora não sendo grande escritor, é uma grande figura moral.

Silone não é, portanto, ex-comunista no sentido por assim dizer técnico da palavra. O precursor da literatura ex- e anticomunista de hoje é o belga Plisnier[3316]. Entrara na literatura como membro do grupo "Clarté" de Barbusse. Conheceu de perto o espírito de sacrifício dos conspiradores comunistas, perseguidos e martirizados nos países burgueses e sacrificados, enfim, pelo terrorismo dentro do partido. Descreveu tudo isso com simpatia, compreensão e indignação moral no volume *Faux passeports*, que a crítica do futuro, menos exposta às agitações do momento, preferirá aos romances menos compreensivos de um Koestler. Mas o fato é que o livro, apesar de obter o prêmio Goncourt e ficar traduzido para várias línguas, não foi um sucesso duradouro; o momento, em 1937, ainda não era propício. As obras posteriores de Plisnier, dois notáveis "roman-fleuve", passaram quase desapercebidos. De um ex-comunista esperava-se outra coisa do que a análise da decadência da velha burguesia francesa e belga.

Pois um "ex-comunista", em sentido técnico, não é um homem que já foi comunista e deixou, depois, o partido; é um homem que se torna conhecido por proclamar que foi comunista e já não é; e que continua a luta política, tendo apenas mudado de frente. O ex-comunista típico, nesse sentido, é Koestler[3317]. Seu sucesso internacional foi tão grande e continua tão intimamente ligado aos acontecimentos políticos da atualidade de então que é extremamente difícil chegar a uma opinião imparcial sobre o valor das suas obras. Certo é que a paixão angustiada que animara o *Spanisches Testament* (*Testamento Espanhol*), o relato da experiência da guerra civil espanhola, se revela em *Thieves in the Night*, o romance dos terroristas judeus na Palestina, como paixão rancorosa, que é capaz de esquecer e desmentir todas as premissas ideológicas do autor. Defeitos desses encontram-se, ao lado de qualidades surpreendentes, na obra mais conhecida de Koestler, no romance do expurgo dos velhos bolcheviques da primeira hora pelo terrorismo stalinista: *Darkness at Noon.* A técnica novelística, sem ser experimental, é inédita: todo o complicado enredo é, no fundo, monólogo do preso que, lembrando-se do passado e enfrentando os interrogatórios, espera a execução; mas a confissão final de Rubachov, "para servir, pela última vez, ao partido", desmente todo o processo psicológico do romance, o

abandono gradual da fé no marxismo. Os personagens ficam gravados na memória; mas não são seres de carne e osso, são títeres, desfigurados pela antipatia generalizada do autor que não tem fé em ninguém e em nada. Com instinto seguro Koestler escolheu um tema automaticamente trágico; mas por "falta de amor" e por amor aos feitos espetaculares saiu uma obra melodramática. Um crítico tão severo e tão pouco suspeito de anticomunismo profissional como o inglês F. R. Leavis chama *Darkness at Noon* de "very distinguished novel". Um crítico tão benevolente e tão pouco suspeito de simpatias comunistas como o francês Mayoux admira-se como se pode "prende pour de la littérature" a mesma obra. – Arthur Koestler é natural da Hungria; escreve em alemão; seus livros são publicados em versão inglesa.

O dilema da crítica perante o "caso Koestler" não é só de ordem literária. Os ex-comunistas afirmam que só eles sabem e podem indicar o caminho certo contra o perigo comunista; são os mesmos homens que, quando eram comunistas, afirmaram durante tantos anos que só eles sabiam e podiam indicar o caminho certo contra os perigos do capitalismo e do fascismo. Abandonaram uma fé para abraçar, com o mesmo fanatismo, a contrária. Não reformaram seu ódio, sua intolerância.

Mas ninguém negará a boa-fé a Orwell[3318], cujos excessos antes se atribuíam a uma mentalidade histérica. Foi socialista; esteve na Espanha, prestando seu *Homage to Catalonia*. Sua sátira *Animal Farm* contribuiu para a crítica mais severa poder classificá-lo como grande escritor. Mas não foi grande romancista. Seu famoso romance *1984* é a típica antiutopia: pesadelo do futuro totalitarismo que esmagará o indivíduo com requintes de desumanidade.

Isaac Deutscher acredita ter descoberto a fonte de Orwell[3319]: seria a antiutopia *Nós,* do ex-comunista russo Zamiatin[3320]. Também se pode pensar em Corrado Alvaro. Mas a inspiração imediata parece ter sido o regime da Labour Party na Inglaterra, cujas regulamentações Orwell, influenciado por profundos ressentimentos, engrossou monstruosamente. Só se pode esperar que a obra perca, com o tempo, a atualidade para ficar, enfim esquecida.

A grande experiência inicial que inspirou essa literatura de "Desespero da Esquerda" fora o expurgo violento dos anti-stalinistas pelos processos de Moscou, em 1936 e 1938. A experiência final foi a perseguição

indiscriminada de comunistas, socialistas e liberais nos Estados Unidos, pelo maccarthysmo. Produziu outra literatura de oposição, de repercussão muito menor e também de valor reduzido. Norman Mailer, o autor do grande romance de guerra *The Naked and the Dead*, protestou no romance *Barbary Shore*: perseguidos e perseguidores, ex-comunistas, trotzkistas e espiões da polícia no ambiente corrupto duma barata pensão nova-iorquina. O dramaturgo Arthur Miller lembrou, em *The Crucible*, a perseguição das bruxas pelos puritanos, nos tempos coloniais.

O teatro pós-expressionista é continuação direta do teatro expressionista, embora com diferenças: o movimento já não é particularmente alemão, mas internacional; as teses ideológicas, quando as há, são melhor definidas; e teatrólogos de senso prático apoderam-se do novo estilo, aproximando-o mais do gosto do público.

O checo Karel Čapek[3321] escreveu peças aparentemente fantásticas: *Da vida dos insetos* apresenta uma guerra entre dois exércitos de formigas, cujos generais usam a mesma linguagem patriótica dos generais humanos ou desumanos. Čapek teve muito sucesso, assim como o alemão Zuckmayer[3322], que no início escreveu sátiras alegres contra a moral burguesa e o militarismo prussiano. *Des Teufels General* (*O general do Diabo*) é uma apresentação fascinante dos movimentos de resistência e sabotagem de certos grupos alemães contra o nazismo.

A este realismo tendencioso opõe-se o teatro poético. Mas há em torno dessa palavra alguns equívocos. O teatro de García Lorca é poético, porque é obra de um grande poeta, capaz de transfigurar a realidade: mas a substância das suas obras é realíssima, é a mentalidade feroz das populações rurais espanholas, as paixões elementares que podem desencadear tempestades. As tragédias passionais de García Lorca pressagiaram imediatamente a guerra civil. Houve, já antes, algo de semelhante na dramaturgia do irlandês Synge. Mas fora dessas regiões de vida primitiva, o teatro poético vira bucólico ou artificial. As teorias de T. S. Eliot convenceram pouco.

O preço que se tem de pagar, em país civilizado, para competir com aquela poesia elementar é a deformação violenta da realidade. Eis o reino do belga Ghelderode[3323]: em Flandres, um visionário exaltado que lembra os tempos em que essa paisagem risonha foi dilacerada pelas guerras de religião, quando os fanáticos iconoclastas flamengos foram vencidos e

eliminados pelo fanatismo espanhol, inspirado pela mística exaltada. Ghelderode tem algo de Greco e algo de Goya; é conterrâneo de Brueghel e Ensor. De propósito lembraram-se os nomes de pintores. O que importa primeiro é o cenário que chega a participar da ação dramática, como nas peças expressionistas de Strindberg. Perante esse cenário, a ação desenrola-se como em explosões rápidas, em gritos inarticulados, êxtases e maldições. Ghelderode escolhe temas muitas vezes tratados como o de *Don Juan;* em *Barrabbas*, chegou a apresentar a tragédia do Calvário. Mas é tudo diferente. É duvidoso se o dramaturgo acredita em Deus; mas certamente acredita no Diabo. É um revoltado, embora sua revolução seja de ordem espiritual. Um revoltado contra a realidade.

Poético é o teatro de Betti[3324]. Foi o mesmo poeta lírico antes de dedicar-se ao teatro: poeta decadentista, descendente da arte melancólica dos "crepuscolari". Tinha lido muito Maeterlinck e Tchekhov. A atmosfera das suas peças é mais triste que trágica; é a atmosfera do fatalismo de quem considera Deus como indiferente e a Vida como poder hostil (*La Padrona*). Mas é preciso cumprir o dever de viver. E a vida é incalculável. Betti expõe seus personagens às situações mais esquisitas; arranca-lhes reações inéditas, nunca observadas. Às vezes parece jogo gratuito da imaginação. Mas Betti passou metade da vida como juiz. Preocupa-o o problema da responsabilidade moral. *Corruzione nel Palazzo di Giustizia* é verdadeira tragédia. Encontrou o caminho de volta, de Tchekhov ao teatro moralístico de Ibsen.

O que a crítica censurou em Betti é a inconsistência da sua filosofia melancólica. Quase se tinha perdido a consciência – e isto em consequência do realismo-naturalismo – de que todo teatro, especialmente todo teatro trágico, se baseia numa filosofia de vida. A importância dessa tese, que teoricamente todos aceitam, revela-se na breve história do teatro norte-americano: foi, até por volta de 1920, um teatro puramente comercial, sem relação com a literatura nem com a vida; chegou, de repente, a ser um dos mais importantes teatros do mundo; mas depois entrou, apesar de alguns grandes sucessos, em rápida decadência. A análise filosófica da mentalidade norte-americana pode contribuir para esclarecer essa estranha história[3325].

Três grandes tradições determinam a mentalidade norte-americana: o empirismo, de herança inglesa; o pragmatismo; e a tradição ético-religiosa do puritanismo.

O empirismo, que só confia nos dados fornecidos pelo mundo exterior, pode chegar a considerar a realidade, o ambiente, como permanentemente mais forte que o homem. Quando a essa conclusão se alia uma herança do puritanismo, um resíduo da fé na predestinação, resulta o fatalismo: o homem está condenado a ser joguete das circunstâncias sociais. Grande parte do romance neonaturalista, nos Estados Unidos, baseia-se naquele fatalismo: de Dreiser até Farrell. Então, só podia acreditar-se na condenação do homem. É este o motivo da "perversão diabólica" do predestinacionismo nas obras de Faulkner: o homem é um farrapo desgraçado. O homem é uma caricatura horrivelmente grotesca nos romances de Caldwell: *Tobacco Road*, seu romance principal, foi dramatizado em 1933 por Jack Kirkland; foi representado desde então, durante anos, com o maior sucesso; é a principal obra dramática norte-americana daquele estilo fatalista, embora sendo mais grotesca que trágica. O fatalismo absoluto exclui a tragédia.

Um episódio desse teatro fatalista é a dramaturgia americana de tendência socialista: tentativa de reagir revolucionariamente contra a pressão dos fatores sociais. A peça mais conhecida desse estilo é *Waiting for Lefty*, de Odets.

A outra tendência principal do pensamento norte-americano é o pragmatismo que considera o mundo como obra a ser realizada pelo homem. É uma filosofia otimista. Suas conclusões podem ser aceitas com facilidade até por quem desconhece as premissas. Ninguém afirmaria que o pragmatismo de William James ou o instrumentalismo de Dewey tivessem exercido a menor influência sobre os autores-fabricantes de comédias ligeiras para os teatros da Broadway; mas a inspiração é a mesma – o mundo é nossa tarefa e a vida recompensa o esforço. Em tempos de crise econômica, em 1936, uma comédia como *You Can't Take It With You*, de Georges S. Kaufman e Moss Hart, apresenta versão diferente dessa "filosofia" teatral: o sucesso material é dispensável, não importa; outras coisas nos consolam. É a filosofia da raposa e das uvas.

A terceira grande tradição é a ético-religiosa, a herança do puritanismo. Essa tradição é séria e sombria: o teatro comercial nunca a deixaria entrar.

Mas ela entrou nas obras de O'Neill, modificada pela extraordinária amplitude de espírito do dramaturgo. A angústia religiosa pode se fazer sentir no próprio "habitat" daquela tradição, numa aldeia da Nova Inglaterra (*Desire under the Elms),* mas também numa floresta tropical (*Emperor Jones*) ou num navio transatlântico (*The Hairy Ape)*. Mas em todos os casos essa angústia choca-se com o pragmatismo daquela outra tradição, com a religião do sucesso material. O conflito entre essas filosofias americanas da vida é a força explosiva que produz a tragicidade das obras de O'Neil. Em outra versão, como conflito entre os instintos e a norma, produziu a maior tragédia da literatura americana: *Mourning Becomes Electra.*

A fusão dos elementos na Obra de O'Neil foi um caso isolado. Não estava destinado a se repetir. O teatro norte-americano conservou-se, depois dele, em respeitável nível literário. Mas nem Tennessee Williams nem Arthur Miller chegaram a escrever verdadeiras tragédias. Suas peças não são trágicas, mas apenas tristes.

Arthur Miller[3326] escolheu, em *The Crucible*, um tema trágico: a perseguição das bruxas pelos puritanos, no tempo colonial, com alusão, compreensível até aos surdos, às perseguições da era Mac Carthy. O dramaturgo é hostil ao culto do sucesso material, cujo fracasso apresenta em *Death of a Salesman*. Sua visão heroica da vida trivial dos humildes tem algo do "teatro épico" de Brecht; a construção das peças é deliberamente não dramática; e usa todos os recursos do expressionismo para tornar "irreal", visionária, a realidade. Suas peças têm força de parábolas morais. Mas essa moral é a do valor maior do sucesso espiritual em comparação com o sucesso material. É a mesma lição que deu, em tempos de crise econômica, aquela comédia *You Can´t Take It With You;* agora é dada em tempos de crise moral. O espírito é o mesmo: a visão pragmática da vida. O efeito do *Death of a Salesman* é triste, mas não trágico.

A recidiva para o fatalismo é representada por Tennessee Williams[3327]. Seus temas, a revolta e derrota dos instintos, na atmosfera lânguida e corrupta do "Old South", lembram O'Neil, mas também Faulkner. Williams é mais poético, mais lírico do que os outros. É esse lirismo que esconde e, ao mesmo tempo, revela a impossibilidade da saída do beco da tristeza infinita, mas não trágica. As tentativas de superar o lirismo por excessivos efeitos de erotismo e até de animalismo terminaram em monotonia.

Mas será possível tragédia em nosso tempo? Há quem o negue. São os dramaturgos suíços Frisch e Dürrenmatt que, retomando os caminhos do primeiro expressionismo alemão, escolhem para veículos das suas ideias a farsa trágica.

Dois suíços, de ideologia anárquico-revolucionária parecida, com sucessos internacionais quase simultâneos, Frisch e Dürrenmatt costumam ser sempre citados juntos. Mas são bem diferentes. Frisch[3328], arquiteto de profissão, tem passado notável como romancista: *Stiller* e *Home Faber* discutem os problemas da identidade pessoal e da resistência do indivíduo contra a sociedade industrializada. Frisch sabe construir. É arquiteto também em suas peças nas quais apresenta, porém, ideias explosivas: em *Biedermann und die Bradstifter (Biedermann e os incendiários)* a fraqueza da sociedade burguesa em relação às tentativas totalitárias; em *Andorra,* o problema do antissemitismo. A influência de Brecht é, apesar de diferenças profundas, evidente. Mas ela é mais forte na dramaturgia de Dürrenmatt[3329] que, lançando ideias semelhantes, despreza as artes arquitetônicas para entregar-se conscientemente ao caos formal do primeiro expressionismo alemão. É um anarquista, mas não é niilista: sua sátira maldosa e violenta está a serviço de ideias morais menos definidas do que cinicamente evidentes. Ataca a pena de morte e o assassinato oficializado, as tentativas imponentes de "salvar a civilização" (*Rômulo o Grande*), a "ética" profissional dos capitalistas (*Franck V*), a loucura dos físicos nucleares (*Die Physiker*), inspirando um riso de desespero. Em *Der Bersuch der alten Dame (A visita da velha senhora*) ridiculariza temas tão sérios como a força antimoral do dinheiro, a venalidade da democracia e a culpa coletiva; o "caso" apresentado é tão fundamente humano que a farsa tem efeito de grande tragédia. Está realizada uma das ambições dos expressionistas: o apelo à consciência.

"Expressionisme pas mort", dir-se-ia. Frisch e Dürrenmatt não são seus únicos seguidores. Herman Kasack[3330] já escrevera neste estilo poesias comoventes. Durante o regime nazista, que o perseguiu, guardou silêncio desdenhoso. Depois da guerra, publicou espelho impressionante da Alemanha pós-nazista: no romance *Die Stadt hinter dem Strom* (*A cidade atrás do rio*). Um arquivista é chamado para organizar o arquivo de uma cidade onde ele espera encontrar sua amada misteriosamente desaparecida.

Encontra-a realmente nessa cidade que está meio em ruínas e cujos habitantes levam vida como de sombras. São os mortos que passam ali por uma fase intermediária antes de entrar no reino da morte definitiva. Uma grande e terrível experiência – a da destruição das cidades alemãs pelos bombardeios aéreos – serviu para revificar um velho mito, o de Orfeu e Eurídice; a atmosfera espectral da cidade dos mortos, criada sob a evidente influência de Kafka, é de fascinação dir-se-ia horripilante. Mas esse "frisson nouveau" é prejudicado pela intenção didática do romancista. *A cidade atrás do rio* também é um romance-ensaio, opondo à fé individualista a sabedoria oriental da vida como fase transitória de preparação à extinção definitiva.

Seria um niilismo religioso-filosófico. Anárquico é o niilismo de Arno Schmidt[3331]: anárquico também no terreno linguístico. Duramente influenciado pelas experiências do nazismo e da Segunda Guerra, Schmidt não acredita em nada e em ninguém; literariamente influenciado por Joyce, sua fúria destruidora também se dirige contra a própria língua alemã, que corrói pela imitação foneticamente fiel da gíria dos alemães de 1950. Em sua primeira e talvez mais importante obra, os três contos do volume *Leviathan*, colocou uma descrição cruelmente realista da fuga de Berlim destruída em 1945 entre duas narrações fantásticas que lembram de longe a arte de Jorge Luis Borges. "Melhor um Céu sem deuses do que um céu sem nuvens", eis sua filosofia. Quando se trata da vida alemã contemporânea, o tom só pode ser o da sátira impiedosa. Arno Schmidt, que parecia destruidor da língua, é um criador de novos recursos linguísticos.

Assim como Arno Schmidt trata a língua, assim trata Günter Grass[3332] a própria forma da ficção. Seus romances satíricos *Die Blechtrommel* (*O tambor de folha-de-flandres*) e *Hundejahre* (*Anos de cachorro*) são vastos panoramas satíricos da vida alemã durante e depois da época nazista, de crueldade incisiva e de humorismo às vezes repugnante. A literatura alemã de hoje não tem, por enquanto, produzido nada mais forte; e de mais necessário.

Já antes da guerra, o expressionismo alemão tinha fortemente irradiado para as literaturas germânicas na Bélgica, na Holanda e Norte da Europa. É um processo que continua.

Quando o sueco Lagerkvist[3333] recebeu, em 1951, o Prêmio Nobel, as casas editoras francesas, inglesas e italianas apressaram-se em publicar

traduções de obras desse escritor, até então desconhecido fora da pátria; a decepção foi, porém, geral. Sua expressão parecia estranha, sem surpreender, porém, pela originalidade: como o "dejà vu" de um pesadelo. Pois estava esquecido o estilo em que Lagerkvist continua a escrever: o do expressionismo. O maior poeta moderno da Dinamarca, Tom Kristensen[3334], continua, assim como Lagerkvist, proclamando ideais humanitários em estilo expressionista. O elemento exaltadamente romântico, que há no expressionismo, encontrou seu poeta no holandês Slauerhoff[3335], médico que passou a vida aventurosa em viagens marítimas e no Extremo Oriente de êxtases exóticos: poeta de êxtase exóticos e exotismos fascinantes; autor de um estranhíssimo romance utópico, *Het verboden Rijk* (*O Império proibido*) que se passa em parte na China moderna, em parte em Macau, no tempo de Camões; Slauerhoff, que acreditava na metempsicose, identifica-se claramente com o grande poeta português.

Uma das literaturas germânicas em que o expressionismo tinha deixado mais profundos vestígios é a literatura-irmã da holandesa: a flamenga. Na Bélgica nascera um dos maiores expressionistas, Van Ostayen, o poeta unanimista da cidade moderna de Antuérpia e profeta duma nova religiosidade humanitária. Seu modernismo exerce até hoje influência sobre os poetas flamengos. Mas justamente na Bélgica fizeram-se tentativas de superar o expressionismo sem lhe desprezar as conquistas.

Teirlinck[3336] é um daqueles autores que, ficando velhos e até muito velhos, não cessam de surpreender a crítica e o público, evoluindo sempre. Antes da primeira guerra mundial, fora escritor céptico-irônico à maneira de Anatole France, checando o catolicismo meio-puritano e muito provinciano dos flamengos. No romance *Het ivoren aapje* (*O macaco de marfim*) deu o primeiro panorama impressionista da cidade de Bruxelas, então em vias de tornar-se grande metrópole moderna. A guerra converteu-o para o expressionismo. Dedicou-se ao teatro. *Het vertraagde film* (*A fita retardada*) é o experimento audacioso de usar processos cinematográficos para dar sentido a uma sucessão de acontecimentos tão desconexos como só os produz a vida na realidade. *Ik dien (Estou servindo*) revivifica no espírito do humanitarismo expressionista uma lenda da Idade Média católica. Mas só na velhice deu Teirlinck a plena medida das suas forças. *Het Gevecht met de Engels* (*A batalha contra os anjos*) é o grande romance da luta de

homens primitivos, dos camponeses meio selvagens das florestas de Soigne, contra a cidade: debate titânico entre razão e sem-razão da renovação religiosa da humanidade assim como os expressionistas a desejavam realizar.

Contra os excessos ideológicos (e políticos, no sentido de nacionalismo extremado) e estilísticos dos expressionistas flamengos revoltara-se, em Gent, por volta de 1921, o grupo da revista *Fonteintje*: Roelants[3337] e Richard Minne[3338] cultivaram a métrica tradicional e o estilo simbolista para, numa poesia "fantaisiste", humorística, irônica, sarcástica evadir-se das preocupações ideológicas do dia; eram cépticos. Contra esse ceptismo de "homens envelhecidos antes do tempo" lutou o grupo da revista *Ruimte,* inspirado por Van Ostayen e liderado por Marnix Gijsen[3339], então poeta whitmaniano cheio de fé na vida, cantando a pobreza "socialista" do santo de Assisi e a turbulência do porto de Antuérpia. Mas Gijsen perdeu, mais tarde, essa fé. Reconciliou-se com seus adversários de *Fonteintje*. Superou-os em cepticismo irônico. Caiu em niilismo completo, quase de anarquista. Voltou do abismo de duras experiências pessoais com uma série de romances, destinados a destruir os falsos ideais da humanidade. O maior sucesso entre esses livros é *He boek van Joachim van Babylon* (*O livro de Joaquim da Babilônia*)*:* Joaquim é o marido da famosa casta Susana da Bíblia; seu livro é um libelo impiedoso contra o "vício frio" da castidade que lhe amargurou e destruiu a vida. O romance chocaria não só os puritanos holandeses, se não fosse narrado em estilo clássico. É, em todos os sentidos, um dos maiores livros deste século, e Gijsen um dos grandes críticos da civilização contemporânea.

O grande pós-expressionista da Noruega é Vesaas[3340], que já recebeu um prêmio internacional da Cidade de Veneza; mas até em sua própria terra é Vesaas mais elogiado que lido porque sua escolha, para meio de expressão, de dialetos camponeses da Noruega setentrional dificulta o acesso à Obra. O simbolismo fantástico de Vesaas, herança do expressionismo, combina estranhamente bem com o duro realismo dos seus temas rurais; uma tensão febril vivifica-lhe o estilo, enquanto as traduções permitem apreciá-lo. Se as literaturas escandinavas não tivessem saído quase totalmente dos horizontes de público literário internacional, ainda será preciso citar vários outros nomes. Pelo menos não pode ser silenciado o do sueco

Eyvind Johnson[3341], que descreveu no ciclo *Romanen om Olof* (*Romances em torno de Olof),* sua infância proletária e nos romances do ciclo *Krilon* a luta contra o nazismo.

A trajetória do expressionismo foi, enfim, muito maior do que a usual torre de observação, Paris, deixou vislumbrar. A irradiação atingiu, além dos países germânicos, as literaturas eslavas; e conhecedores do expressionismo também se encontraram – basta citar o nome de O'Neill – e se encontram nas Américas.

A literatura iugoslava não é devidamente conhecida no estrangeiro. O prêmio Nobel conferido a Andrić talvez não tenha contribuído para dissipar todos os equívocos. Porque o maior escritor, de longe, poeta, dramaturgo e romancista de formato europeu, é Miroslav Krleža[3342]. Suas primeiras poesias revelam a influência do simbolismo francês. Mas logo o croata, então ainda cidadão austríaco, conheceu o expressionismo alemão; e usou as formas e o estilo do teatro expressionista para denunciar, nos palcos, os horrores das batalhas, das trincheiras, dos hospitais de emergência e o desespero dos croatas, obrigados a lutar no exército austríaco contra seus irmãos eslavos, os sérvios e russos. As baladas de Krleža, populares na forma e revolucionárias no conteúdo, preparavam o povo para a mentalidade que explodirá, mais tarde, na resistência de Tito. Apesar do seu eslavismo e comunismo ficou Krleža intimamente ligado à cultura do império dos Habsburgos. Com espécie de ódio-amor descreveu no vasto ciclo dos *Glembajs* a decadência da aristocracia austríaca da Croácia e, no romance *A Volta de Philipp Latinovicz,* sua obra mais característica, o choque entre o intelectual de formação ocidental e aquele mundo arcaico, provinciano e atrasado. É nesse romance, sobretudo, que Krleža revela seu parentesco com a filosofia negativa e o existencialismo. Todas as experiências de sua vida pública, de luta contra a dominação austríaca, contra o regime fascista na Iugoslávia entre as duas guerras e na resistência chegaram a inspirar o grande romance *O Banquete de Blitvia*, o mais completo e fascinante panorama de ditadura fascista que existe na literatura contemporânea. Krleža é o maior escritor da literatura iugoslava e é, como tal, geralmente e oficialmente reconhecido.

Entre expressionismo e existencialismo se debate o polonês Witold Gombrowicz[3343], cujo romance satírico *Ferdyduke* conquistou sucesso

internacional, foi proibido na Polônia fascista de antes da guerra e novamente proibido da Polônia comunista. *O Diário de Witold Gombrowicz,* testemunho da luta de um individualista contra os clichês que a sociedade lhe quer impor, é um dos grandes documentos deste século.

Não seria possível verificar influência direta do expressionismo nos romances do cubano Alejo Carpentier[3344], homem de formação cultural francesa e de apaixonado nacionalismo latino-americano. Mas o estilo é estranhamente parecido com o expressionista: em *El Acoso,* as horas febris de uma conspiração contra a ditadura; em *Los pasos perdidos*, o choque entre os civilizados e o mistério da floresta virgem; no romance histórico *El Siglo de Luces*, a inspiração da Revolução Francesa nas ilhas do Caribe, protótipo da revolução comunista de hoje. Alejo Carpentier é um mestre do romance chamado "poemático" e um dos escritores mais significativos do século.

Influências isoladas do expressionismo não são raras, desde O'Neill no mundo anglo-saxônico. É esse expressionismo pelo qual Malcolm Lowry[3345] é diferente de seus companheiros da "lost generation". Só depois da morte do escritor malogrado seu romance autobiográfico *Under the Volcano* conquistou a merecida fama internacional: essa tragédia do homem que se afoga no álcool para esquecer o mundo também é um grande documento.

Influência direta do expressionismo pode ser verificada na Obra, de tão variados aspectos, do americano Thornton Wilder[3346], que, apesar de sua formação ocidental, mantinha contatos íntimos com a vida literária vienense. É grande a amplitude dos seus horizontes: do mundo mediterrâneo da Antiguidade (*The Woman of Andros*) até o Peru da época barroca (*The Bridge of San Luis Rey*) e até as suas peças dramáticas, simbólicas ou alegóricas, que fizeram pensar (sem suficiente razão, aliás) em surrealismo. A obra capital de Wilder fica *The Bridge of San Luis Rey*: a história de cinco vidas, perdidas num acidente que o monge Frey Juniper pretende esclarecer para justificar os caminhos da Providência Divina. Juniper usa a linguagem e os símbolos da religião para dar, de maneira toda profana, um sentido à vida; o que não seria preciso num mundo que se sabe governado pelo Deus vivo. Por isso, Frey Juniper foi, por julgamento do arcebispo de Lima, queimado em praça pública. No caso de Wilder, o papel do arcebispo foi feito pelo crítico marxista Michael Gold que respondeu ao imenso

sucesso com uma campanha de difamação: o escritor seria um evasionista barato, informado pelas pseudorreligiosas do neo-humanismo reacionário dos Irving Babbitt, etc., satisfazendo às exigências de "happy end" do público. Mas Wilder nunca foi neo-humanista. É um humanista autêntico, um americano de Wisconsin que se sente em casa em Paris, em Madri, em Viena, e sobretudo em Roma. Por isso, aquela obra está completamente fora das tradições do romance norte-americano. Eis o motivo por que a crítica americana, sem considerações das divergências ideológicas, adotou tacitamente a atitude do hoje esquecido Gold: os romances de Wilder não ocupam lugar nenhum na discussão literária. Parecem relegados para o plano da literatura popular; mas nesse plano, o sucesso continua fiel ao autor. É preciso admitir que o êxito de *The Bridge of San Luis Rey* é menos um fato da história literária do que um fenômeno da sociologia literária: da procura desesperada de um sentido da vida nas épocas de declínio de uma civilização. Mas Wilder conhece perfeitamente bem esse seu público. Satirizou-o em *Heaven's My Destination,* onde um sectário, retirando do banco seu depósito inteiro para dá-lo aos pobres, provoca um "run" ao banco; e na peça *Our Town*. Apenas, o horizonte de Wilde não é limitado pela sociologia. Em *The Skin of Our Teeth,* o assunto é "simplesmente" a história inteira da humanidade. O mundo de Thornton Wilder é elíptico: tem dois epicentros, New York e Roma, as duas cidades, a dos arranha-céus e financistas e a dos cardeais, aristocratas e ruínas, que são contrastadas no seu primeiro romance, *Cabala.* Assim como então, o humanista americano Wilder continua acreditando na ponte que as reúne; que não é a sinistra ponte de San Luis Rey, mas – "there is a land of the living and a land of the dead and the bridge is love, the only survival, the only meaning".

Enfim, o expressionismo também não morreu na poesia alemã. Foi mero episódio o renascimento de um pseudo-hölderlinianismo nos versos do poeta oficial do nazismo, do austríaco Weinheber[3347], *virtuose* das formas clássicas através das quais exprimiu os recalques, ódios e também as dúvidas da sua alma caótica; terminou a vida pelo suicídio. Mas depois da segunda guerra, o maior poeta do expressionismo, Benn[3348], voltou do ostracismo, retratando-se da efêmera adesão ao nazismo. Em 1945, seu niilismo e sua expressão abrupta, carregada de sentido, estavam mais atuais que nunca. As gerações novas reconhecem em Benn seu mestre e guia. A

tarefa é a de restabelecer as perdidas relações com as tendências do modernismo internacional. Eich[3349] é um elegíaco alemão, procurando a significação metafísica nas coisas simples da vida; foi bem definido como poeta de "idílios da angústia". Krolow[3350] já é mais europeu; é poeta hermético; sua coragem em inventar metáforas inéditas revela o conhecimento "methaphysical poetry"; sua calma filosófica, quase budista, é herança de um outro expressionismo, o de Hesse.

Assim como o expressionismo, todos os outros modernismos continuam. Nos países do Rio de la Plata, onde nasceram o ultraísmo e o criacionismo, esses movimentos radicais já parecem esquecidos; o próprio Jorge Luis Borges renega a sua poesia daqueles anos. Mas a poesia de expressão violenta e de fundo social continua cultivada nos países dos Andes e, mais depurada, no norte do continente ibero-americano. O mexicano Octavio Paz[3351] passa hoje por ser porta-voz mais autorizado da raça: poesia realista em estilo moderadamente modernista. E o guatemalteco Cardoza y Aragón[3352] escreveu pelo menos um verso altamente inspirado: "El amor y la muerte son las alas de mi vida – que es como un ángel expulsado perpetuamente."

Em Portugal continuou a geração que cresceu sob a influência de Fernando Pessoa: Carlos Queirós e, sobretudo, José Régio[3353], poeta "diabólico" e à "sombra da loucura", mas espírito religioso e de lucidez mediterrânea, que não admite ser desviado do seu caminho próprio:

"Não sei para onde vou.
– Sei que não vou por aí."

Nada ainda substituiu no Brasil a influência do movimento iniciado pelos dois grandes modernistas: Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Mas há influências laterais e continuações diferentes. Jorge de Lima[3354] usou os recursos do modernismo para fazer encantadora poesia folclórico-regionalista, antes de dedicar-se, de corpo e alma, à arte católica; percebem-se em sua expressão elementos surrealistas. Estes últimos também se notam na poesia hermética, sempre católica e sempre de fundo social, de Murilo

Mendes[3355] que desde o seu primeiro volume já cultivou a expressão fantástica, de grande intensidade: *Os dois lados* e *Mapa* são dos versos mais fortes e mais enigmáticos que há em língua portuguesa. O modernismo brasileiro é muito menos homogêneo que o correspondente movimento hispano-americano. As individualidades dos poetas são inconfundivelmente marcadas. Ninguém confundiria a expressão de Jorge Lima com a de Murilo Mendes, apesar de os dois poetas terem até colaborado. Ninguém os confundiria com esse poeta totalmente à parte que é Carlos Drummond de Andrade[3356]. Sua poesia é personalíssima; e percorreu – coisa mais rara – uma evolução coerente. Suas metáforas são, do início, as mais originais, como que perdidas no ambiente dessa sua poesia esquelética; não são enfeites, mas a própria substância. Não se enquadram na camisa-de-força da métrica regular; a rima, também, "não seria uma solução". E Carlos Drummond de Andrade procura solução. A vida que foi

> "Coisa miserável,
> suspiro de angústia...",

forneceu-lhe, no entanto, os assuntos triviais que seu poder metafórico transformou em matéria poética:

> "O tempo é minha matéria, o tempo presente,
> os homens presentes, a vida presente."

Nessa fase, Drummond aproximou-se dos seus contemporâneos ingleses, dos Auden, Spender, Day Lewis: o autor da *Rosa do Povo* é "poeta público". Adquiriu a força quase-épica de escrever poemas como "Edifício Esplendor". Mas logo tinha reconhecido, como Auden, que

> " Private faces in public places

Are wiser and nicer
Than public faces in private places."

No volume *Claro Enigma* fecha-se o ciclo: a poesia da angústia enigmática está depurada –

"Como a noite se mudara
no mais cristalino dia"!

A última arte de Drummond já é poesia pura, de um poeta da mais alta categoria.

Mas não é "poésie pure" no sentido específico da arte de Valéry. O autor de *Cimetière marin* encontrou mais admiradores que discípulos. Nem os parece ter tido na própria França. O único valéryano – e ainda assim "cum grano salis" – de língua francesa foi o jovem belga Odilon Périer[3357], o poeta da cidade de Bruxelas, grave pela significação e quase ligeiro na forma, luminosa e cristalina. No resto, a "poésie pure" é hoje um fenômeno especificamente ibérico, sob a influência desse grande mestre que foi Juan Ramón Jiménez.

O maior, de longe, dos poetas puros de língua espanhola é Jorge Guillén[3358]. Apesar da influência inevitável do mestre, não pode ser chamado de "juanramonista". Traduziu o *Cimetière marin.* Leu muito Góngora. Mas antes de tudo, ele é aquilo que Jiménez condena: poeta intelectualista. Mas não é poeta filosófico no sentido em que o foi Rilke. Versos seus como – "Ser nada más. Y basta"– sugeriram a alguns críticos a possibilidade de definir Guillén como "poeta do existencialismo". Mas mesmo se fosse, impõe-se um adjetivo restritivo, achado do crítico Eugenio Frutos: Guillén seria poeta de um "existencialismo jubiloso". Com efeito, é ele esse fenômeno raríssimo entre os grandes poetas de hoje: é otimista. Pagou o preço da reclusão aristocrática:

"Cerré las puertas; el mundo me ciñe."

Mas entre esses muros recriou o mundo, criando uma nova realidade, autônoma:

"Soy, más, estoy. Respiro
....
La realidad me inventa.
Soy su leyenda – Salve!"

Jorge Guillén é autor de um único livro: *Cântico*, que publicou e republicou quatro vezes, cada vez mais completo e mais perfeito. Parece um caso de obsessão. É um caso de concentração. Cada instante tem seu valor inconfundível e irreversível ("instante sin historia"), mas o resultado é sempre o mesmo:

"... No pasa
Nada. Los ojos no ven,
Saben. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta."

Falou alguém em ilusão? Citando mesmo um meio-verso do poeta – "fábula de fuentes"? ou então este outro: "Acaso nada?" O poeta responde: "Pero quedan los nombres." Em toda a poesia deste tempo não há nada que tanto nos intensifique o senso da vida.

Dos "juanramonistas" espanhóis cada um, nesse "medio siglo de oro" da poesia espanhola, tem sua fisionomia própria. Pedro Salinas[3359], cantor exclusivo de "esta corporeidad mortal y rosa", da mulher, realizou o milagre de criar, depois de seis séculos de petrarquismo, uma poesia erótica absolutamente nova e moderna.

Luis Cernuda[3360], "cuya palabra lúcida es como diamante", parece no entanto " absolutamente anômalo" a um crítico de tradição romântica, a um admirador apaixonado de Bécquer. Mas o próprio Cernuda conhece e analisou seu romantismo atrás da fachada elegante da poesia pura. Com 60 anos de idade, ainda deu a impressão de jovem; seria a juventude perpétua do esquizofrênico, separado da vida como "¿el deseo está separado de la realidad"? Cernuda é poeta do subconsciente; mas conscientemente. Porque sabe que "La caricia es mentira, el amor es mentira, la amistad es mentira"; prefere ficar sozinho " donde habita el olvido – en los vastos jardines sin aurora".

Vicente Aleixandre[3361] é o mais "juanramonista" de todos. Esse elegíaco da morte poderia ser chamado de "Rilke sem metafísica". Pois não conhece nem admite outra substância concreta na poesia do que a metáfora, que lhe serve para modificar os elementos dados da realidade ou, para dizê-lo com franqueza: para fugir do mundo. É evasionista consciente e decidido. Muito além da realidade dos outros criou sua *Sombra del Paraiso*, o mito de uma existência anterior, celeste, do mundo e das almas. É um anjo perdido – mas não caído – na Espanha real deste século, entre "la destrucción o el amor".

Emilio Prados[3362] fugiu desta realidade por motivos muito reais, políticos; mas não é um lutador, é o mais gongorista, o mais "esquisito" entre os juanramonistas, fino demais para aguentar esta vida que lhe minou irremediavelmente o corpo. A esta mesma realidade sucumbiu Miguel Hernández[3363], o "perito en lunas", que foi filho do povo, pastor de rebanhos, autodidata, poeta da originalidade absoluta e forma perfeita, de abundante metafórica barroca, como convém a um filho da tradição espanhola; depois, foi soldado, cantando para os camaradas do 5º Regimento de Infantaria do exército republicano. Morreu na prisão. E vale para ele escrever ao saber da morte de García Lorca:

"Muere un poeta y la creación se siente
herida y moribunda en sus estrañas."

Miguel Hernández foi um dos poetas mais viris de língua espanhola e seu volume *El rayo que no cesa* é um dos maiores da época e de todas as épocas. Na poesia de Miguel Hernández reúnem-se as duas grandes correntes da poesia espanhola contemporânea: o gongorismo e o popularismo. Mas essa síntese foi interrompida.

Depois da catástrofe, o maior poeta espanhol dentro da Espanha – Guillén, Cernuda e Alberti se exilaram – foi Ridruejo[3364]: ex-falangista, de nobres ideais políticos que o levaram depois para a oposição, mas poeta puro, reatando a tradição de Garcilaso e cantando em forma clássica as "pedras da Espanha": as das catedrais e as da desolada paisagem castelhana. Fica a voz dolorosa, mas rigorosamente disciplinada de Blás de Otero[3365].

Variantes da poesia pura constituem um forte concorrente da poesia hispano-americana. O colombiano Pardo García[3366] teve como ponto de partida, ainda, o parnasianismo; chegou, depois, a admitir as *"vozes naturales"* do subconsciente, a feitura alógica do verso. No meio arquitetou umas estrofes da mais alta inspiração de "poésie pure", como esta:

"Ya sólo quedan los nombres
donde estuvieron las cosas
....
El mundo se me hizo leve
Y divina la memoria."

Em Cuba, o mais puro dos puros é o juanramonista Florit[3367], que o próprio Juan Ramón Jiménez, crítico tão exigente, chamou, no prólogo da antologia cubana de 1936, de "um dos mais importantes poetas de língua espanhola". Elogio extraordinário, mas justificado perante uma estrofe como esta, "A una estatua":

"Tú, estatua blanca, rosa de alabastro,
nasciste para estar pura en la tierra

con un dosel de ramas olorosas
Y la pupila ciega bajo el cielo."

A antologia citada[3368] ofereceu um panorama completo da "poesia pura" em Cuba. Não é ela exclusivamente juanramonista. Mariano Brull[3369] também é, significativamente, tradutor de Valéry. A personalidade mais estranha entre os cubanos foi Ballagas[3370] que escreveu alternadamente "poesia pura" e poesia folclórica negra e social, à maneira de Nicolas Guillén[3371], que é o maior poeta socialista de Cuba. Eis duas correntes que na poesia cubana contemporânea se combatem e colaboram.

O núcleo de juanramonistas mais ortodoxos encontra-se na Colômbia: o grupo chamava-se, conforme o título do livro decisivo de Jiménez, "Piedra y Cielo". Talvez hoje seja fácil demais fazer, nesse estilo, versos que agradam; e para a miopia dos contemporâneos é quase impossível distinguir com nitidez a expressão autêntica e a imitação. É este o caso do grupo "Piedra y Cielo". Todos eles escrevem poesias muito boas, como Carlos Martín, Eduardo Carranza; talvez o futuro chegue a guardar, especialmente, a poesia de Jorge Rojas.

A esses poetas puros de língua espanhola convém juntar o nome da brasileira Cecília Meireles[3372]. Alguns críticos já quiseram defini-la como "mais portuguesa que brasileira", pelo único motivo de o modernismo brasileiro não conhecer tradição de "poésie pure"; mas esta tampouco existe assim em Portugal. Uma corrente tão universal de poesia não conhece fronteiras nacionais. Em linguagem clássica portuguesa e com sensibilidade inconfundivelmente brasileira já escreveu Cecília Meireles poesias que pertencem ao patrimônio da melhor poesia universal deste século.

O mais rápido resumo da "poesia pura" ibérica não deixa de perceber nela diferenças e contradições. É o caso exemplar da diferença entre poesia "espontânea" de Juan Jiménez e a poesia "intelectualista" de Jorge Guillén. Essa diferença determinou a evolução da poesia catalã, depois de López-Picó e Carner. O representante da poesia "espontânea", "não intelectualista" e muito ligada à terra, é Sagarra[3373]: à terra dedicou seus poemas longos que são os maiores " blocos" de poesia catalã do nosso tempo: não é, como

se percebe, propriamente discípulo de Jiménez cuja estética não admitiria o poema épico-narrativo. Sagarra traduziu todas as peças de Shakespeare e todo o poema de Dante. Tradutor de Sófocles e Virgílo é o classicista Riba[3374]: mas não é classicista no sentido do século XIX; é um poeta hermético, altamente intelectualizado, assim como seu patrício, o catalão Sebastiá Sánchez-Juan[3375].

O modernismo poético inglês fora preparado: pelo hermetismo ocultista de Yeats; pelo imagismo e pelos experimentos linguísticos de Pound; pela publicação póstuma, em 1918, das poesias de Gerard Manley Hopkins; e, sobretudo, pela poesia satírica e apocalítica de T. S. Eliot na fase de *Waste Land*. Politicamente falando, todos esses poetas eram da direita: Hopkins, jesuíta; Yeats, aristocrata com veleidades fascistas; Pound, adepto do fascismo italiano; Eliot, "classicist", "anglo-catholic and royalist". Nesta linha, embora moderada, só continuará Betjeman[3376], poeta da Igreja Anglicana e, ao mesmo tempo da "metaphisical poetry". É tradicionalista de uma tradição especificamente inglesa.

Mas a maior parte dos discípulos daqueles grandes "poetas da Direita" apareceu nos anos de 1930, usando os novos recursos técnicos para manifestar ideias de revolução social: a renovação literária e a revolução política de mãos dadas, assim como dirá Auden:

" The English revolution
Is the only solution".

No entanto, a experiência revelará a incompatibilidade entre a evolução poética e a social. Cedo, o crítico F. R. Leavis predisse a essa mocidade inquieta a "volta à casa paterna": os jovens comunistas e psicanalistas de 1930 tornaram-se liberais humanitários, organizando Congressos pela liberdade da Cultura; alguns retiraram-se para experiências religiosas. O mais jovem entre eles entregou-se a exercícios de Yogi. Foi esta a carreira dos discípulos esquerdistas de Eliot[3377].

O novo grupo apareceu em público em 1932, pela antologia *New Signatures:* colaboraram Auden, Day, Lewis, Spencer, o poeta e crítico

Empson e o poeta John Lehmann, à qual o movimento deve valiosos serviços editoriais e propagandísticos. Num país em que, depois do episódio decadentista ainda estava muito honrada a tradição tennysoniana, as audácias métricas e ideológicas e a franqueza de expressão dos novos poetas fizeram escândalo. Aumentou quando a segunda antologia, *New Country*, de 1933, revelou as tendências comunistas dos colaboradores. Aderiram prosadores como Isherwood e Rex Warner. Criou-se o "Group Theatre". John Lehmann iniciou a série "New Writing", de publicações coletivas.

O mais velho e mais moderado do grupo era Day Lewis[3378]: não um angustiado, mas um otimista:

" O man perplexed, here is your answer...
The ice is breaking, the death gripe relaxes…
… On start the attacking."

Mas atacou com cautela, pois tinha suas dúvidas:

"Who would be satisfied his mind is no
Continent but an archipelago?"

O espírito de Day Lewis foi mesmo um arquipélago de ilhas, todas elas bem inglesas. Sua riqueza em metros, rimas e assonâncias serviu-lhe de base para a arte poética que ele depois ensinava como professor universitário; e sob o pseudônimo " Nicholas Blake" escreveu apreciáveis romances policiais. A poesia de Day Lewis é aquela que conservou o estilo daqueles anos de 1930.

A Resistência da opinião pública inglesa contra o grupo parecia quebrada quando os círculos universitários, ressalvadas as divergências políticas, reconheceram Auden[3379] como grande poeta. Respeitaram nele o filho da "upper middle class". Mas esta já tinha passado pelo "Waste Land" e a crise econômica; e o jovem poeta viu "lost the way to action and to

you". Daí sua atitude asperamente crítica contra a sua própria classe, suas poses de "Byron redivivus". Mas as doutrinas de 1930 já não eram as de 1815: em vez do liberalismo, o marxismo; em vez do romantismo, a psicanálise. "New doctrines into my receptive head...", disse Auden. E assim como o romântico liberal Byron reconheceu como mestre o classicista católico Pope, assim o marxista e psicanalista Auden reconheceu como mestre o "anglo-catholic and royalist" T. S. Eliot. Sua poesia experimental é, como a de Eliot, um tecido de alusões e citações: bíblicas, shakespearianas, miltonianas e a linguagem coloquial da vida inglesa de hoje. Como Eliot na mocidade, é Auden principalmente um poeta satírico e irônico. Como Eliot, tem visões proféticas de desastres apocalíticos:

> "Smokeless chimneys, demaged bridges, rotting
> wharves and choked canals,
> Tramlines bukeled, smashed trucks lying on their
> side across the rails
> Power-stations locked deserted, since they dew
> the boiler fires;
> Pylons falling or subsiding, trailing dead high-
> tension wires."

A essas visões (poucos anos depois brutalmente realizadas pela guerra aérea) opôs Auden a fé no futuro: de uma arte e sociedade renovadas de modo revolucionário:

> "New styles of architecture, a change of heart."

Nota-se a posição da revolução estética, precedendo a outra; e esta mesma é definida como "change of heart" ou, em outro poema, "ethical life". Auden nunca foi marxista ortodoxo; antes um pessimista, desesperado da civilização burguesa. Em 1939, quando a guerra contra as potências fascistas enfim rebentou, o poeta aderiu ao pacifismo. Em 1940, já não cita

Marx, mas Kierkegaard, Rilke e Kafka. Um crítico falou, a propósito, de transição: Freud ao apóstolo São Paulo. Mas Auden não abandonou a psicanálise; antes, estava curado dela e por ela. O crítico Leavis, impiedoso como sempre, já diagnosticara a poesia de Auden como produto de uma neurose de adolescência. Realmente, quando Auden, passada a casa dos 40 anos, publicou *The Age of Anxiety* – agora a angústia já não é revolucionária, mas religiosa – saiu, em vez de um "quinto quarteto eliotiano", uma declaração de falência:

> "...He is tired out;
> His last illusions have lost patience.
> ....
> There his case rests",

A atmosfera angustiada e esperançosa daqueles anos vive em *World within World*, a autobiografia de Spender[3380]. Foi o mais radical de todos: assim como Shelley; foi ateu e revolucionário. A comparação é sugerida pela melodia angélica de certas poesias de Spender naquele tempo, como epitáfio de um combatente da guerra civil espanhola:

> "... Ask: was as much expenditure justified
> On the death of one so young and silly
> Stretched under the olive trees, O world, O death?"

Também houve outros acordes na lira de Spender: condenações ásperas, ataques veementes e iconoclastas como os de Shelley. Este, filho pródigo da aristocracia inglesa, estava por temperamento incompatibilizado com a "casa paterna", mesmo se vivesse por mais tempo. Spender acalmou-se. Sua autobiografia, *World within World*, é o "pater, peccavi" desse filho pródigo do liberalismo inglês e o epitáfio da sua poesia.

A influência de Yeats, que só foi de natureza técnica nos outros, é evidente no seu conterrâneo Mac Neice[3381], que também escreveu um belo livro sobre o autor de *A Vision.* Filho de um bispo protestante do norte da Irlanda, esteve cheio de inquietação religiosa ("the appalling unrest of the soul"); os remédios eram a psicanálise e o socialismo, como nos outros. Mas Mac Neice foi, no fundo, muito diferente. Em Yeats tinha aprendido a sublimação de vozes elementares e seu protestantismo inato ensinou-lhe a apreciar, contra os irracionalismos da época, o valor da razão crítica:

"...the simple lyrics of blood
and the architectonic fugues of reason".

Desde então, a poesia inglesa abandonou os "altos" ideais. Voltou, melancolicamente e algo cinicamente, ao ambiente da linguagem coloquial e ao cepticismo, cujo maior representante poético é hoje Philip Larkin[3382].

De todos os adeptos da "new poetry" de 1930, só o mais afastado do centro literário ficou fiel aos velhos ideais: Mac Diarmid[3383] é apaixonado nacionalista escocês, o que não impede de ser o poeta mais violentamente comunista das ilhas britânicas. Suas preferências literárias são ecléticas: Pound, T. S. Eliot e Joyce. É capaz de dedicar uma ode a Lênin e Hölderlin juntos. De longe, dá impressão de um Maiakovski, escrevendo no dialeto de Burns. Mas também tem a musicalidade de Burns e a riqueza metafórica de um "metaphysical poet". É um dos fenômenos poéticos mais estranhos deste século; seu longo poema épico sobre James Joyce é admirável.

A influência internacional de T. S. Eliot criou grupos de classicistas e grupos de poeta herméticos. Classicista é o grego Sepheris[3384], que se refere a Homero e Ésquilo assim como Eliot se refere a Donne e Dryden; é dos poucos poetas que Eliot reconheceu como discípulo legítimo: provavelmente só Sepheris e o americano Robert Lowell. Sepheris foi corajoso poeta da resistência contra a ditadura dos coronéis na Grécia e é hoje considerado como poeta nacional.

O "jovem gênio", o Auden dos eliotianos americanos, foi Harold Hart Crane[3385]. Uma vida rápida, rimbaudiana, de embriaguez permanente,

consumindo-se em fogo, fumaça e cinzas. Com 14 anos de idade Crane já estava quase perfeito, um grande lírico romântico. Com 33 anos, no navio em alto-mar, o poeta embriagado ou louco ou desesperado ou as três coisas ao mesmo tempo suicidou-se, desaparecendo nas ondas. É um "caso"; também um caso literário. Seu talento destinara-o para grande poeta lírico; mas Crane não aceitou esse destino. Não quis ser o centro de um pequeno mundo subjetivo. Quis escrever o poema épico do grande mundo americano. *The Bridge* é uma fascinante visão noturna, entre êxtase e pesadelo, uma "poésie-fleuve" informada pela lógica do sonho e redigida em linguagem hermética. Assunto: o milagre da técnica –

"One Song, One Brigde of Fire!"

Modelos: Rimbaud, Donne, as visões de Blake. A ambição de Crane era enorme: Eliot exaltara a memória de Dante; Crane quis tornar-se o Dante do Novo Mundo. Ao pessimismo de Eliot opôs o otimismo de Whitman. Contra o "Waste Land" exigiu "New Thresholds, new anatomies…". É o verso mais conhecido de Crane. Com menor frequência citou-se este outro: "Terrific threshold of the prophet's pledge". A visão do caos que rondava o espírito do poeta e acabou devorando-o.

A crise econômica de 1929 criou, no Sul do país, um eliotianismo americano da Direita. Desde o fim da Guerra de Secessão, o capitalismo financeiro e a industrialização foram as forças dominantes da vida americana. A crise derrubou esses ídolos econômicos. Surgiu das cinzas a memória daqueles que, entre 1861 e 1865, defenderam heroicamente outros ideais, o agrarismo aristocrático do Sul, à base da escravidão dos pretos. Agora, esse saudosismo ressuscitou. As bases desse movimento são altamente discutíveis. Fato incontestável foi, durante certo tempo, a inesperada e avassaladora predominância do Sul na literatura norte-americana[3386].

"The South", escreveu em 1930 John Ransom, "is unique on this continent for having founded and defended a culture wich was according to the European principles of culture; and the European principles had better look to the South if they are to be perpetuated in this country." Esta frase

encontra-se no volume *I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*, editado em 1930 com a colaboração de Ransom, Allen Tate, Robert Penn Warren e outros escritores sulinos. Colocaram-se a serviço dessas ideias duas importantes revistas: a *Sewanee Review* e a *Virginia Quarterly Review*: uma terceira, a *Southern Review,* foi fundada pelos homens de *I'll Take My Stand.*

A verdade é que o "Old South", até a abolição da escravatura, tinha criado um estilo aristocrático de vida, algo como uma atmosfera cultural, mas não propriamente uma cultura[3387]. Sua produção literária foi surpreendentemente fraca: quase só se pode citar o nome de Simms; pois a "sulinidade" de Poe é relativa. Os novos sulinos tiveram de recorrer largamente a fontes antigas e modernas inglesas para encher as lacunas de sua idealizada tradição cultural. A mais forte dessas influências foi Eliot, "classicista, anglo-católico e monarquista". De Eliot dependem, em grande parte, a ideologia política e religiosa e a arte poética do novo Sul. Assim como Eliot, os sulinos são quase sempre poetas e críticos literários ao mesmo tempo; a este último respeito, o autor do *Sacred Wood* e dos *Elisabethan Essay*s não é, porém, a única influência que receberam. Também aprenderam muito em I. A. Richards e, ainda mais, em Empson, cuja teoria da ambiguidade se tornou básica da arte poética sulina; os poemas altamente herméticos de Empson tampouco deixaram de exercer influência. Eis as fontes do "New Criticism", assim batizado por Ransom[3388], que é poeta romântico-satírico em moldes eliotianos e espírito religioso, de angústias moderadas pelo forte bom senso anglo-saxônico. É um homem "bem temperado", em comparação com o radicalismo de Tate[3389], o primeiro americano que ousou declarar-se "reacionário", defensor da autonomia da arte. Mas só uma sociedade baseada na escravidão ou qualquer outra forma de opressão econômica das classes baixas poderia financiar as expressões altas e sempre impopulares da civilização. Tate é estudioso sério do passado do Sul, embora idealizando-o. Idealizou-o melhor em sua poesia, em parte satírica, em parte religiosa. Sua *Ode to the Confederate Dead* é o monumento poético do "Old South".

Poeta religioso também é Robert Penn Warren[3390]: poemas como *Original Sin* revelam a influência de Yeats e Eliot e, para não esquecê-la, a de Coleridge. Mas Warren não vive no mundo oculto nem no passado inglês

nem em sonhos. Está com os dois pés fincados na terra do Sul; foi um dos promotores do volume *I'll Take My Stand*. Sua *Ballad of Billie Potts* foi a primeira tentativa de usar recursos da aristocrática poesia moderna para sublimar o material do folclore regional. Depois vieram os romances. *All the King's Men* não é somente o mais conhecido; é, de fato, o mais importante romance político do tempo, tomando-se a palavra "política" em sentido amplo. A carreira do conhecido demagogo da Louisiana, governador Huey Long, que acabou assassinado, não é o modelo, só é um motivo inspirador da história; no romance de Warren, o governador Willie Stark foi um demagogo inescrupuloso e corruptor e, até certo ponto, um reformador social que tem o apoio do seu eleitorado humilde contra a honesta e rica aristocracia tradicional. É proibido interpretar em sentido desta ou daquela propaganda política esse romance poemático, altamente organizado, apesar ou por causa da deliberada desordem cronológica da narração. O problema é a relação entre a política e a moral, que não é uma relação inequívoca. O narrador da história, Jack Burden, intelectual de alta classe e no entanto secretário do demagogo, também é uma figura ambígua. A obra de arte não resolve problemas; torna-os urgente. "La science rassure. L'art est fait pour troubler." (Georges Braque). Inquietante também é *Brother to Dragons*, um poema dramático horripilante, um assassinato de escravos pretos (realmente ocorrido em 1811), acompanhado de coros e vozes como uma tragédia antiga. Robert Penn Warren é um escritor trágico e um poeta que pensa. Mas a verdadeira face do sul dos Estados Unidos só foi revelada por James Agee[3391], o primeiro grande crítico de cinema: em sua grande reportagem *Let us praise famous men*, criou uma das maiores e mais trágicas obras da literatura sulina.

O ponto fraco da ideologia sulista é o conceito eliotiano da ortodoxia: querem ser ortodoxos, mas só o são em relação ao materialismo econômico do Norte; pareceriam bem heréticos a um católico romano do Mediterrâneo. Ao próprio Eliot seria incômoda aquela célebre frase de um bispo inglês do século XVIII: "Orthodoxy is my doxy; heterodoxy is another man's doxy." O passo que Eliot não deu foi dado por Robert Lowell[3392], filho da puritana Massachusetts e de famosa família de "brâmanes" de Boston e Harvard: converteu-se ao catolicismo romano. Ficou americano, mas protestando. Sua poesia é grave e apocalíptica. Prediz à Babilônia americana (e

europeia) um desastre bíblico ("The flies, the flies, the flies of Babylon...") em linguagem poética que lembra os versos noturnos de John Webster e Tourneur. *The Quaker Graveyard at Nantucke* é um poema de meditação histórica, que a vizinhança dos *Quartets* de Eliot não esmaga.

Numa crítica elogiosa, mas não sem restrições, de *Brother to Dragons*, Robert Lowell chamou Warren de "prose genius in verse": o terrível assunto "gótico" teria sido magnificamente tratado em versos, embora seja, por natureza, assunto para a prosa. O romancista sulino preferiu, talvez, o verso para escapar a certos "statements" que a prosa sugere ou exige, e que teriam destruído a ideologia sulina. Um escritor como Caldwell que pinta a vida no Sul com cores negras – país de opressão e de degeneração moral – não atinge o ponto fraco daquela ideologia: pois a realidade do Sul pode ser assim diferente, pode ser assim como Caldwell a descreve, mas sem desvalorizar a imagem poética. Esta só estará julgada quando a própria ideologia se revelar pervertida por aquela realidade. Eis o tema do escritor em prosa cuja influência Lowell descobre no poema de Warren e que é o mais admirado entre os sulinos e pelos sulinos, apesar de não pertencer ao círculo deles. É Faulkner.

Não pensou em "desmascarar" a ideologia do Sul; assim só sairiam obras trivialmente tendenciosas. Mas Faulkner[3393] é escritor sem tendência, e, em certo sentido, até sem inteligência analítica. Seu tema, fascinante apesar da monotonia, repugna à análise intelectualista. É o "amazing amount of corruption" do "Old South": a horripilante degeneração moral e física das velhas famílias, arruinadas pela abolição; uma vida caótica de violências e violações, incestos e assassinatos e de corrupção hereditária. Matéria para um Zola. Mas Faulkner não é naturalista. Em vez de usar análises sociológicas, retoma outra tradição do romance anglo-americano: a do romance "gótico". Por isso tiveram sucesso de "thrillers" sensacionais obras como *Sanctuary,* romance de crimes tenebrosos, narrados com fatalismo sombrio. Só mais tarde a crítica sofisticada descobriu os traços diferentes desse fenômeno literário. Notou o estilo ornado, "overblown", evidentemente influenciado por Joyce. Notou a elaboradíssima e hermética técnica novelística: sobretudo na obra-prima, *The Sound and the Fury*, a permanente violação da cronologia, a alternância desconcertante de acontecimentos ocorridos em 1928 e em 1910, a apresentação de grande parte da

obra através dos olhos de um narrador intermediário, que é um demente patológico, um idiota. Notaram-se os traços grotescos e, na novela magistral *The Bear*, os contornos de um ritual religioso, embora de sentido pervertido. Descobriu-se, em Faulkner, uma espécie de teologia às avessas, um calvinismo diabólico. Aquele fatalismo sombrio revelou-se como resíduo da fé puritana na predestinação. As criaturas de Faulkner estão predestinadas à fealdade física e corrupção moral. São condenadas. Suas vidas não podem ser senão caóticas e desconexas, sem ordem alguma: e por isso não há naqueles romances ordem alguma, mas o caos cronológico. É uma visão do Inferno. Faulkner é um visionário: o "county" de Yoknapatawpha, distrito imaginário no Estado do Mississippi, em que se passa tão grande parte das suas obras, é um mundo completo e fechado. Um crítico já falou em "private world". Mas a inspiração é tão moralizante, embora menos segura, como a do Inferno dantesco. Os acontecimentos terríveis em Yoknapatawpha, sejam mesmo parcial ou totalmente observados na realidade do "South", são "fábulas" de significação universal. Toda a obra de Faulkner é, como o título de uma das suas últimas obras, *A Fable*. Esta foi um meio-fracasso porque o escritor, pela primeira vez, sairia do seu "private world". Foi, e quis mesmo ser, um "gênio sem inteligência".

Faulkner é evidentemente um escritor inimitável; o único em sua categoria. Um talento de predisposição semelhante no mesmo ambiente é, porém, Eudora Welty[3394], menos bem sucedida no romance, mas talvez igual a Faulkner nos seus contos, meio horripilantes, meio grotescos, história da vida anormal naquele mesmo vale do Mississippi.

O realismo mágico de Faulkner – um pouco com a influência de D. H. Lawrence – tem inspirado, nos Estados Unidos, uma literatura ficcionista de alto padrão intelectual: as mais das vezes seus representantes são professores universitários, vivendo na atmosfera rarificada dos grandes "colleges" como ilhas no mar do materialismo econômico dos Estados Unidos.

A precursora dessa nova arte da ficção é Katherine Anne Porter[3395]. Seus contos – com rara autocrítica, só publicou durante longa carreira literária alguns poucos volumes – esses contos passam-se no ambiente que a autora conhece por experiência própria: Texas e as regiões vizinhas do México, entre "farmers", "cow-boys", aventureiros, revolucionários mexicanos, etc.; quer dizer, num ambiente preferido da literatura popular norte-

americana. No entanto, Katherine Anne Porter é o contrário de uma escritora popular; o leitor precisa de extensa cultura e de compreensão sutil para perceber todos os segredos psicológicos – e, dir-se-ia, ontológicos – escondidos num estilo altamente elaborado, de tal modo que cada palavra, cada alusão tem seu lugar certo e insubstituível no denso tecido do enredo. Katherine Anne Porter é autor só para os “highbrows”, os sofisticados; só nos círculos universitários, acostumados à análise exata, ao “close reading” de poemas foi sua arte devidamente apreciada e às vezes supervalorizada: a crítica europeia, mais imparcial, não ratificou os elogios distribuídos ao romance político-psicológico *The Ship of Fools.* K. A. Porter representa a tradição de Henry James e isto no “New South”, na vizinhança do movimento que produziu os romances poeticamente elaborados. Mas esta não é a única influência de Henry James: uma novela sua, tão lida e tão amplamente interpretada, *The Turn of the Screw,* enquadra-o na tradição do romance “gótico”, de espectros e segredos misteriosos: tradição firmemente enraizada na literatura que produziu um Charles Brockden Brown, um Poe, um Hawthorne; o último grande representante dessa tradição “gótica” nos Estados Unidos é o próprio Faulkner. Aquelas muitas interpretações críticas de *The Turn of the Screw* recorrem quase sempre à psicanálise. E todas essas influências juntas – a de Lawrenee e do “romance-poema”, a de Henry James, a da tradição “gótica” e a da psicanálise – produziram, depois da Segunda Guerra Mundial, a nova corrente de romances de introspecção e poemáticos, contrária ao neonaturalismo e às tendências sociais que tinham, até então, predominado. Se, aliás, Julien Green, norte-americano nato, não escrevesse em francês, seria ele o primeiro e maior desse grupo dos Carson Mac Cullers, Frederick Buechner e Truman Capote.

Carson Mac Cullers[3396] é estudiosa de personagens patológicos. Se não fosse tão bizarra sua imaginação, brilhando pela capacidade de tornar fascinantes seus enredos inverossímeis e até absurdos, poderia ser classificada como discípula de Julien Green, cuja formação clássica e latina prefere linhas mais claras. Carson Mac Cullers é uma escritora isolada, fora dos centros do movimento literário. Mas o sucesso considerável dos seus livros preparou o caminho para uma nova geração de romancistas-poetas. Foram imediatamente aceitos, porque os círculos universitários, portadores da poesia vanguardista e das novas tendências de crítica literária, não tinham

uso para o romance naturalista, neonaturalista e social. Precisavam de romances "construídos" aos quais poderiam aplicar os processos de crítica de poesia; e que refletiriam suas preocupações psicológicas e psiocopatológicas, sexuais e religiosas de uma elite que vive nas Universidades, quase separada do mundo político, industrial e comercial norte-americano, entregue às suas angústias e procurando suas fórmulas de salvação individual e individualista. Ocupava o centro desse movimento o "menino-prodígio" Truman Capote[3397], cujo romance de estreia, *Other Voices, Other Rooms,* foi um sucesso quase sensacional. A transição difícil, da atmosfera irreal da infância e adolescência para a realidade dos adultos, é simbolizada por um enredo de segredos de família e analisada com todos os recursos da psicologia moderna. Os complexos diagnosticados pela psicanálise transformam-se em fantasmas. O elemento "gótico" serve para fazer sentir a força do Mal. Um autor que teve então só 23 anos de idade, maneja com segurança surpreendente uma arte que parece totalmente nova e cuja autenticidade é, no entanto, garantida pela presença de sombras maiores atrás da obra: a decadência fantástica de Faulkner, a psicologia e os elementos "góticos" de Henry James, a metafísica do Mal, de Hawthorne. Um abismo separa essa arte do naturalismo social do romance norte-americano comum. É a vitória da irrealidade sobre a realidade. Assim como no "realismo mágico" das histórias de adolescentes de J. D. Salinger[3398].

Essa ficção "idealista" dos sofisticados não pôde deixar de provocar a crítica desmascaradora. Veio dos próprios círculos universitários. Mary Mac Carthy[3399] escreve o comentário sobriamente realista e asperamente satírico daqueles voos para o reino dos sonhos. *The Groves of Academe,* denunciando a perseguição maccarthysta (de outro Mac Carthy!) dos professores liberais e radicais nas universidades norte-americanas, revela impiedosamente os motivos de ambição, exibicionismo e covardia nos próprios perseguidos. *The Group*, história de um grupo de sofisticadas estudantes de um Colégio feminino, reduz as angústias aos motivos sexuais e econômicos. É uma reanálise da "psicanálise gótica" de Capote, sátira mordaz cujo fundo sério é o ideal de aceitação da realidade, sem conformismo e sem evasões.

*

Um acaso isolado de influência de T. S. Eliot é a que ele exerce sobre o poeta italiano Montale, um dos protagonistas do hermetismo peninsular, cujas fontes são, no resto, francesas.

Três gerações de poetas italianos adotaram, quase em sua totalidade, o estilo hermético. No entanto, o hermetismo foi muito atacado na Itália, primeiro porque parecia alheio às tradições da poesia italiana: falou-se em imitação servil de estrangeiros como Rimbaud, Mallarmé, Valéry. Essa xenofobia lembra o caso de um compositor que, censurado por imitar Mozart, respondeu: "Pode-me indicar modelo melhor?" As correntes nacionais, a de Carducci, a de Pascoli, a de D'Annunzio, estavam esgotadas; e uma literatura em cujo início se encontra Dante, o admirador de Arnaut Daniel (Purg. XXVI, 142), não desconhece o hermetismo. Contra este formou-se, no entanto, uma coalizão, formidável de crocianos e de católicos[3400]: a poesia hermética seria fútil, infra-humana ou desumana, gratuita; falou-se em "diletantismo de profundeza", em "incapacidade de exprimir-se", em mistificação que dá ao leitor a impressão ilusória de não se saber bem que revelações oculta. A defesa[3401] usou todos os argumentos críticos da "poésie pure" e do surrealismo; argumentos que o público italiano não estava acostumado a ouvir e que não compreendeu. Dizia-se, então, que pior que a poesia hermética era a crítica hermética. Depois da queda do fascismo surgiram argumentos políticos. O passado antifascita da maior parte dos poetas herméticos e a presença de muitos deles no movimento da Resistência parecia autorizá-los a explicar, agora, o hermetismo como arma do foro íntimo contra a tirania: como último refúgio num tempo em que não foi possível falar com clareza. Mas as veleidades fascistas, no passado, de um outro dos grandes poetas hermético também bastavam para sugerir a denúncia da evasão, da covardia, da fuga da realidade.

Essa polêmica já terminou. O problema historiográfico da poesia italiana moderna não é dos mais fáceis. O crítico Macri[3402] fez a tentativa de resolvê-lo pelo teorema das gerações: à primeira geração, nascida entre 1883 e 1890, pertencem Saba, Campana, Cardelli, Ungaretti; à segunda geração, nascida entre 1894 e 1901, pertencem Montale e Quasimodo; são da

terceira geração Pavese e Alfonso Gatto. Esse panorama, por incompleto que seja, já permite tirar conclusão que revela a inutilidade daquela polêmica: todos os importantes poetas italianos dos últimos 40 anos foram herméticos.

Esse movimento poético começou como reação contra o europeísmo do grupo da revista *Voce* e contra as tendências destrutivas dos futuristas. O judeu triestino Umberto Saba, homem "marginal" pela raça e pela geografia, incapaz de enquadrar-se no ambiente florentino, voltou para a sua cidade, fazendo uma poesia "marginal", fora dos quadros da poesia italiana de então: deu o exemplo de uma sensibilidade moderna, atenta às coisas da vida moderna, exprimindo-se em sonetos e canções de forma rigorosamente clássica. Ao mesmo tempo, o jovem Ungaretti, nascido de pais italianos no Egito, mas de formação francesa, foi para Paris, iniciando-se nas novas correntes da poesia francesa. Na Itália, descobriram nesse tempo o louco Campana, o "Rimbaud italiano", cujos poemas em prosa abriram a perspectiva de uma poesia surgida de fontes desconhecidas do subconsciente. Em Roma reuniu-se o grupo da revista *Ronda*, com o programa de opor um dique ao voceanismo e ao futurismo pela re-italianização da poesia italiana, com referência direta a Leopardi. Como o maior desses "neoclássicos" ou "neoclassistas" é considerado Cardarelli. Outros, porém, acham que o mais importante resultado do "rondismo" foi a reconquista do afrancesado Ungaretti, em que as influências de Leopardi e de Campana se uniram para uma síntese rara.

Ungaretti[3403] é, por natureza, um romântico, movido pelas emoções profundas e inefáveis. Tanto maior é o milagre de sua poesia clássica, ou antes: clássico-romântica como a de Baudelaire: isto é, perfeita. Ungaretti chegou a essa perfeição através de um caminho difícil de purificação; tudo é difícil nesse poeta, o homem fechado assim como sua expressão hermética. A emoção subjetiva de Ungaretti é de natureza religiosa: emoção do indivíduo solitário que se assusta em face do Universo do qual se sente depender. Depois dos começos parisienses, sob a influência de Apollinaire, a poesia italiana de Ungaretti nasceu durante a guerra, nas noites em claro sob o céu sem horizontes e em face da morte. Então surgiram as reminiscências; e a vida inteira que passara resumiu-se nos versos angustiados de *I fiumi,* os três rios: o Nilo que viu a infância do poeta; o Sena a cujas

margens se tornou consciente, artista; e o Isonzo, na frente de batalha, que lhe ensinou a harmonia misteriosa entre a sua possível morte e a vida eterna do Universo.

"... ora ch' è notte
che la mia vita mi pare
una corolla
di tenebre."

O encontro com a *Ronda* decidiu a volta definitiva desse discípulo dos franceses à poesia italiana. Purificou-se cada vez mais, seguindo Valéry, através da eliminação de todos os elementos retóricos. Mas ia mais longe. No afã de excluir da poesia todos os possíveis restos e resíduos não poéticos, passou a construir os poemas com um mínimo de palavras em torno de uma "palavra-centro". Nasceu daí uma poesia epigramática: para exprimir a emoção cósmica de *Mare* e *Cielo* bastam dois versos:

"M'illumino
d'immenso."

São só quatro ou antes duas palavras. No fundo, bastaria o título. Aos primeiros críticos esses poemas pareciam "pobres". Ainda não sabiam ler nas entrelinhas a faixa de emoções sugeridas que tanto enriquecem o leitor de Ungaretti. É preciso adivinhá-las. Essa poesia é hermética no mesmo sentido como é hermética a poesia muito mais explícita de Valéry, mas por outro motivo: a "mente murata" e os "occhi caduti in obbilio" do poeta impedem-lhe a expressão completa. Só em raros momentos, invocando o espírito de Leopardi, chegou Ungaretti à manifestação total do seu pensamento poético:

"Di questa poesia

mi resta
quel nulla
d'inesauribili segreto."

Desse modo, o maior poema de Ungaretti, o *Inno alla Morte,* chegou a ser um "guida alla felicità".

Guerra e fascismo foram, para Ungaretti, experiências da transição da mocidade para a fase do amadurecimento. Era capaz de afirmá-los ou, pelo menos, interpretá-los em sentido positivo. A segunda geração dos poetas herméticos está em situação diferente. Da guerra só conhece as repercussões pouco heroicas e muito mais deprimentes; o fascismo é a experiência que lhes impediu a formação e evolução em liberdade. Estes já não querem exprimir-se, a palavra fica-lhes na garganta. O que podem dizer, dizem-no na linguagem hermética que a geração precedente lhes preparou. Fazem do hermetismo sua profissão de fé poética.

Nesse sentido é Eugênio Montale[3404] o maior dos poetas herméticos italianos. Mas seu hermetismo já não é o de Ungaretti, que foi a consequência da eliminação radical de todos os restos e resíduos de não poesia. Em Montale antes acontece o contrário: sua poesia é deliberadamente "impura"; é tão inextricavelmente misturada com os elementos não poéticos que geraram, com fragmentos de experiências individuais, que o leitor tem dificuldades em reconstruir estes para compreender aqueles. É poesia hermética. É como se o poeta desesperasse, fatalisticamente, de ser compreendido. No entanto, a primeira impressão dessa poesia é luminosamente mediterrânea. Montale, natural da Ligúria, canta o amor, o prazer, a juventude em meio daquela sua paisagem de um litoral rochoso, as sendas estreitas encostadas na montanha e abrindo panoramas sobre o mar. Mas essa paisagem que a outros sorri como a própria vida – a Riviera – na poesia de Montale jaz ela imóvel, noturna: "Vita stagnante", "il punto morto del mondo". Poesia "pietrosa" assim como a poesia lírica, não menos hermética, de Dante. É o "Waste Land" italiano; o que Valéry foi para Ungaretti, é para Montale a influência incontestável de T. S. Eliot. Mas – como observou bem um dos seus primeiros críticos, Pietro Pancrazi – Montale é "poeta físico e metafísico". Do tema físico tira conclusões morais. Se aquela

paisagem é de pedra, é porque também “la vita é minerale”. Não é vivida. E Montale confessa que naquele tempo do seu primeiro volume, *Ossi di seppia*, “escreveu porque não vivia”. Seu hermetismo foi a aceitação fatalista desse destino:

“Lago d’indifferenza ch’a il tuo cuore.”

É difícil distinguir, em Montale, o sentimento da não existência e a ausência de sentimento:

“Vedo il sentiero che percorsi un giorno
come un cane inquieto...
... E tutto è uguale.”

A crítica não conseguiu distinguir. Mas os muitos leitores de *Ossi di seppia* – a publicação do volume teve repercussão surpreendente – compreenderam que

“Voi, mie parole, tradite invano il morso
secreto, il vento che nel cuore soffia.
La più vera ragione è di chi tace.”

Essa poesia do silêncio ou de silêncio da poesia teve, entre outros, motivos também políticos. Mas a arte de Montale ficava injustamente diminuída, se fosse só interpretada como expressão da atitude antifascista num tempo em que não se podia prever o fim do regime. A crítica de Montale dirige-se, como a de Eliot, contra a própria existência, da qual sua poesia duvida.

"La dannazione è forse questa vaneggiante amara
oscuritá che scende su chi resta."

Contudo, essa poesia só é negativa no sentido em que existe uma teologia negativa: que acredita em Deus, mas só sabe dizer o que Ele não é. Montale definiu, muito mais tarde, sua atitude como "contemplação violenta para verificar o mundo que existe". E a prova real dessa existência foi o sucesso do volume *Ossi di seppia*: um livro de poesia difícil, quase inacessível, alcança em menos de 6 anos três edições; agora, estaria na vigésima. A poesia de Montale foi, sim, uma evasão, uma fuga: de uma vida determinada demais, "il ritorno verso l'indeterminato": a liberdade íntima. Esse "indeterminato" produziu maior número de comentários e exegeses do que qualquer livro italiano desde os de Dante e Manzoni; e ainda não se sabe se a determinação certa já foi encontrada.

Das pedras da Ligúria às da Sicília: eis o caminho da poesia de Montale para a de Quasimodo[3405], a mais hermética de todas porque o poeta teve urgência de esconder muita coisa: foi antifascista militante e, depois, um líder da Resistência. É poesia da angústia. Mas não dá essa impressão. Pois Quasimodo, filho de uma terra grega e imbuído de cultura clássica, supera o sentimento pela arquitetura do poema. Poesia concentrada, epigramática como a de Ungaretti; mas seu modelo é a *Antologia Graeca*. Esse poeta tem possibilidade especial de resistir ao Tempo. Certos versos seus sobreviverão como inscrições de templos, embora em ruínas:

"Io ti ricordo quel geranio aceso
sun un muro crivellato di mitraglia."

Todos os grandes poetas italianos da época foram herméticos. E o hermetismo continua, na poesia surrealista de Gatto assim como nesse fenômeno que é a poesia realista. Pavese já a tinha iniciado, no volume *Lavorare stanca*. Seu último fruto é a poesia de Pasolini, que é hermética por um motivo inédito: é escrito no difícil dialeto do povo. Às vésperas da Segunda

Guerra, o caminho da poesia francesa estava incerto: poderiam determiná-lo a “poésie pure” de Valéry ou o modernismo de Apollinaire. O “dernier cri” fora a poesia do belga Michaux[3406], cuja figura humana lembra Rimbaud, enquanto seu uso linguístico lembra a presença, em Paris, de Gertrude Stein:

> “... à je ne sais quoi pour je ne sais qui
> à un je ne sais qui pour un je ne sais quoi...
> suffit! ici on ne chante pas”.

Realmente, Michaux “ne chante pas”. Submete a língua francesa a processos de decomposição que nem Cummings tinha aplicado senão para fins parodísticos:

> “Et glo
> et glu
> et déglutit sa bru
> gli et glo
> et déglutit son pied
> glu et gli
> et s’englugliglolera…”–;

e depois desse último acontecimento caiu o pano: Paris ficou durante cinco anos separada do mundo.

Depois da libertação, a curiosidade era grande. Mas logo tornou-se igualmente grande a decepção. As novidades esperadas, não as houve. Mal se podia chamar assim a poesia popular de Prévert[3407], que deve o sucesso ao humorismo e, às vezes, sentimentalismo intensamente antipoéticos. No polo oposto, a poesia grave de Pierre Emmanuel[3408], de tão grande efeito nos dias de angústia apocalíptica, se revelou em tempos menos agitados como eloquência romântica, pós-hugoniana, na qual os comparatistas

acreditavam descobrir semelhanças com a “metaphysical poetry” inglesa; foram os dias da redescoberta de Sponde e da poesia do Barroco francês.

Para a crítica francesa, o problema continuava colocado na alternativa entre Valéry e Apollinaire. Este último parecia em 1945 quase esquecido, menos entre os amigos fiéis que ainda o conheceram pessoalmente. Falava-se em maquinações do editor de Valéry para impedir, durante anos, a publicação das poesias inéditas de Apollinaire; mas quando foram, enfim, publicadas, não acrescentaram nada à gloria do grande modernista. A comparação entre três obras críticas e antológicas, publicadas em 1940 e em 1950 e 1952 respectivamente[3409], parece sintoma de que nem Valéry nem Apollinaire são forças determinantes da poesia francesa atual. A primeira dessas obras chamava-se *De Baudelaire au Surréalisme*; a terceira fala, no título, de *Rimbaud au Surréalisme*. Baudelaire, o mestre clássico-romântico, cede lugar a Rimbaud, percursor do surrealismo; Verlaine sai do limbo para o qual esteve há muito relegado; Marllamé já se tornou objeto de estudos universitários; seu lugar, quanto à influência viva, é ocupado por “poètes maudits” como Lautréamont e Corbière. Nessa evolução, entre Rimbaud e o surrealismo, não há lugar para Apollinaire; e a poesia de Valéry é rebaixada a mero episódio, simbolismo atrasado.

Essas modificações da hierarquia poética apenas indicam o “trend”. Valéry não pode ter importância nenhuma e Apollinaire só importância relativa para quem pretende retomar o fio da evolução interrompida pelas dissensões dentro do movimento surrealista. Em 1947, o surrealismo, que já se julgava morto e enterrado, ressuscitou em Paris: exposição de quadros, número especial da revista *Lettres Françaises*, homenagens prestadas a Breton, que voltou do exílio.

O sucesso dessa “rentrée” é duvidoso. Pois a ala comunista, com Aragon e Eluard, estava definitivamente separada do movimento e a autoridade de Breton não foi reconhecida nem sequer por todos os “ortodoxos”. Mas o surrealismo nunca esteve completamente abandonado. Uma das muitas provas dessa afirmação é a subterrânea influência surrealista na poesia de Supervielle[3410]. O crítico Etiemble definiu Supervielle como “poète de la nuit”. Essa “noite” não é exatamente a região preta da qual surgem fantasmas surrealistas; é, conforme diz o próprio poeta, “une nuit poreuse et pénétrable”. Mas sem a experiência surrealista não teria

Supervielle penetrado, provavelmente, até as regiões do subconsciente coletivo: nascido no Uruguai e influenciado, em suas obras de prosa, pela exótica atmosfera sul-americana, Supervielle chegou a descobrir o cemitério dos antepassados em Oloron-Sainte-Marie; à permanência ancestral do pensamento poético dedicou os versos mais profundos. A poesia de Supervielle – já superando o surrealismo – tem significação religiosa, embora indefinida. Em um dos seus poemas, Deus diz ao homem:

> "Je te donne la mort avec une espérance.
> Ne me demande pas de te la définir."

"Definiu-a" o único verdadeiro surrealista inglês, David Gascoyne[3411]. Partira da "new poetry" dos Auden e Spender quando estes ainda eram revolucionários; foi revolucionário como os primeiros surrealistas em Paris, onde Gascoyne passou por uma crise neurótica –"bottomless depths of roaring emptiness" – e uma crise religiosa. São daquele tempo suas poesias com os títulos significativos: *Tenebrae, Ecce Homo, Miserere, Pietà.* Agora, a poesia significa-lhe a "Possibility" que liberta o homem da "Necessity" histórica. Os surrealistas tinham identificado a revolução poética e a revolução social. Gascoyne reza:

> "Redeem our sterile misery,
> Christ of Revolution and of Poetry
> That man's long journey through the night
> May not have been in vain."

Aquela "espérance" indefinida de Supervielle é, para Gascoyne, "the catharsis of the race". Versos semelhantes encontram-se nos volumes de Alfonso Gatto[3412], surrealista movido por angústia religiosa e combatente nas fileiras da Resistência antifascista italiana.

Assim o surrealismo parece levar fatalmente a uma poesia de revolução social, até definidamente comunista. Foi este o caminho de Aragon, porém, ao decidir-se, mudou de estilo. Fiel ao comunismo e ao novo estilo ficou Eluard[3413], que é o maior poeta do surrealismo francês. Num trabalho de análise estilística, o crítico suíço Specker estudou a qualidade prevalentemente óptica da imaginação de Eluard: o poeta vê o que sente. "Viu" assim um mundo de demônios, da dor universal e da injustiça entre os homens. A fixação verbal dessas visões foi sua preocupação. Não reconheceu nessa tarefa nada que o ligasse àquilo que até então foi considerado como poesia. No poema *Critique de la Poésie,* Eluard disse com violência tipicamente surrealista:

"Je crache à la face de l'homme plus petit que nature
Qui à tous mes poémes ne prefère pas cette Critique de la
Poésie."

Como surrealista, partira para conquistar "la connaissance de l'irrationel". Encontrou no "irrationel" surrealista os dois grandes "remèdes du coeur" e da "douleur universelle": a Revolução e o Amor. O revolucionário Eluard escreveu o mais divulgado dos poemas da Resistência francesa:

"Liberté, j'écris partout ton nom..."

Não se pode desconhecer a dose de utopismo tipicamente e até de utopismo típico da pequena-burguesia francesa nessa atitude do comunista Eluard; nunca foi capaz de versificar os "mots d'ordre" do realismo socialista. O *pendant* poético desse utopismo é seu caminho ininterrompido – *Poésie ininterrompue* chama-se seu último volume – para a purificação da sua poesia. O poeta político Eluard foi no fundo um intimista e, sobretudo, um grande e original poeta erótico.

Talvez por isso a poesia de Eluard nunca tenha chegado a tornar-se verdadeiramente popular. A popularidade coube, embora por equívoco, à poesia menos pura do chileno Pablo Neruda[3414]. Existe em torno de sua arte poética um equívoco. Todo mundo lhe conhece o nome. Muitos, muitíssimos admiram-no como grande poeta socialista, revolucionário. Mas quando chegam a ler-lhe certos versos, ficam desconcertados: pois este é um poeta hermético, dificílimo, inacessível ao povo. Sua inspiração primeira é a Angústia. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* é um título bem característico. O poeta define-se a si mesmo como

"dotado de corazón y sueños funestos".

A realidade do seu mundo é desintegrada, um caos de pedaços quebrados e absurdos sob o céu noturno, apocalíptico. Poesias como *Galope muerto, Caballo de los sueños, Colleción noturna, Ritual de mis piernas, Enfermedades en mi casa* são tipicamente surrealistas, embora essa influência parisiense tivesse chegado ao poeta hispano-americano através do surrealismo particular de García Lorca e Rafael Alberti. O que distingue Neruda de outros poetas desse estilo é o ritmo tempestuoso. É um romântico. Como romântico fascinou seus leitores latino-americano; o romantismo quase é o estilo nacional desse continente. Mas o romantismo de Neruda é hermético, absolutamente pessoal, sem pontos de referência à realidade como experiência comum das outras criaturas humanas; até seu comentador penetrante e sutil, Amado Alonso, considera certos versos ou poesias incompreensíveis; fala em "violenta anomalía" da sintaxe. Dessa anomalia curou-se Neruda pela volta à poesia social. Em vez de hermético, tornou-se eloquente. Mas o caos ficou. Juan Ramón Jiménez, o grande poeta e crítico severo, embora admitindo a "rica substância poética" de Neruda, chama-a "informe", "nebulosa". Fala em "galope ciego", "patetismo humano" e "poesia biblicomacrocósmica". E o próprio Neruda define assim sua arte:

"... lo profético que hay en mi, con melancolía,

y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos hay,
y un movimiento sin tregua, un
hombre confuso".

São estas as tentativas de superar o Surrealismo pela inspiração social. A tentativa de superá-lo com recursos propriamente poéticos foi feita por René Char[3415]: seu estilo é tipicamente surrealista, mas sua mentalidade é diferente. Também foi poeta da Resistência, mas antes de tudo é otimista, o que é incompatível com as visões do surrealismo. O hermetismo da sua expressão lembra a "metaphysical poetry" inglesa, sem a retórica de um Pierre Emmanuel; sua poesia já não é mágica, oculta, invocativa, mas evocativa e humana. René Char é, provavelmente, o maior dos poetas franceses vivos. Mas a comparação com a arte – para só lembrar coetâneos – de um Quasimodo ou Dylan Thomas diminui o valor do superlativo. A crise da poesia francesa ainda não está superada.

A nova geração dos poetas ingleses acredita-se superada por Dylan Thomas[3416]. O sucesso de sua curta vida foi retumbante: os mais severos críticos ingleses e a mais responsável crítica estrangeira falavam logo em "jovem e grande poeta", a respeito desse boêmio, apesar de suas atitudes chocantes. Chamavam-no de surrealista; realmente, há em Dylan Thomas essa influência e, o que importa mais, uma mentalidade semelhante. Mas seu "surrealismo" também tem, e em primeira linha, fontes inglesas: Donne e a "metaphysical poetry" inteira, com sua riqueza em metáforas violentas; as visões de Blake; os experimentos linguísticos e o diabolismo de Joyce; e a herança céltica no sangue, pois Thomas era filho do País de Gales e isso talvez explique suas veleidades de inspiração cósmica, certa irresponsabilidade verbal e o maior defeito da sua poesia, a veia retórica. Mas Dylan Thomas não foi um poeta de segunda mão nem mero verbalista. É riquíssimo em metáforas; e a metáfora é a própria substância da poesia.

"In the beginning was the word, the word
That from the solid bases of the light
Abstracted all the letters of the void."

Pelas suas metáforas, objeto inesgotável de interpretações, tornou-se Dylan Thomas o poeta preferido da crítica. No entanto, embora homem de penetrante inteligência, Thomas não foi um poeta intelectualizado ou filosófico. O reino das suas metáforas é o dos sentimentos e acontecimentos elementares: o nascimento; a infância – "quando ainda verde o mundo"; e a morte, sobretudo a morte.

"Death is all metaphors, shape in one history."

É poeta difícil, hermético, às vezes incompreensível. Mas lutou contra essa obscuridade que não era falha de expressão e, sim, a incompatibilidade entre certas experiências primitivas e os limites racionais da língua. Tentou atravessar esses limites para penetrar no reino da "música do pensamento". Mas só nesses momentos. Parte da sua poesia não resistirá, quando a onda da poesia irracionalista tiver passado, e quando sua vontade de "chocar a gente" já não chocará ninguém, graças ao experimento da boêmia do seu tempo. O crítico Geoffrey Grigson já protestou contra o apelido de "gênio", tão liberalmente distribuído a Dylan Thomas; talvez o poeta fosse daqueles gênios cuja morte prematura não permite verificar exatamente até que ponto a promessa incontestável já foi realizada.

A influência do surrealismo sobre a poesia de todos os países foi imensa. Para avaliá-la é, no entanto, preciso fazer uma distinção. Não se trata de influência da poesia de Eluard ou Breton ou de seus processos poéticos. Chegou-se a resultados algo parecidos, a uma poesia altamente hermética, desenvolvendo estilos de poetas das gerações precedentes nas respectivas línguas, ou então de poetas de outros países, mas de repercussão internacional. Um caso desses é a influência de T. S. Eliot sobre as poesias tão diferentes do italiano Eugenio Montale e do grego Giorgios Sepheris. Outras vezes, duas influências se entrecruzam: a do norte-americano Robert Lowell foi fortalecida pela do seu patrício Theodore Roethke[3417], considerada como robusta e tipicamente nacional, e deu como resultado a poesia muitíssimo pessoal de Sylvia Plath[3418], como sua obsessão da morte (ausente em Lowell e Roethke). Sylvia Plath deve, em parte, sua fascinação e

sua glória ao seu suicídio com menos de 30 anos de idade. De Ady descende, inicialmente, a arte do húngaro Attila József[3419], outro suicida, cujos versos dão testemunho de violenta paixão erótica e de não menos apaixonado protesto social. A influência de Carlos Drummond de Andrade é sensível nas primeiras poesias do brasileiro João Cabral de Melo Neto[3420], que depois sabia reunir uma espécie de regionalismo nordestino e um admirável hermetismo pessoal. Sem a presença do peruano César Vallejo seriam talvez diferentes as contestações políticas e as elevações místicas do nicaraguano Ernesto Cardenal[3421], um dos maiores poetas do continente. Experiências da Segunda Guerra Mundial ainda tremem nos versos do polonês Tadeusz Rozewicz[3422]. Um dos maiores desses poetas herméticos e o mais hermético de todos eles foi o austríaco Paul Celan[3423], mais um que escolheu a morte pela mão própria. Tornou-se famoso, inicialmente, pela poesia *Todesfuge (Fuga da morte)* que, como muitos outros poemas seus, recorda o extermínio dos judeus da Europa oriental pelos nazistas. Mas não é, nem de longe, um "especialista" dessa experiência terrível. Foi fortemente influenciado por Rimbaud, por Blok e outros "futuristas" russos, que traduziu para o alemão. Sua própria poesia, difícilmente traduzízel e, às vezes, impenetrável é um grito de consciência, mas não se deve falar propriamente em grito porque Celan fala sempre em pianíssimo; lembra a música de Webern. Mais tarde, seu hermetismo não será obstáculo ao reconhecimento da grandeza de sua poesia trágica.

A influência do surrealismo não se limita à poesia. A deformação violenta da realidade e da sintaxe, a atmosfera mágica, a mentalidade profundamente pessimista e até destruída são presentes em muitos escritores da época, e não somente depois, mas também já antes de 1945. A aparência de mistificação também se faz sentir nos curiosos escritos teóricos de Jean Paulhan[3424], que foi, como diretor da *Nouvelle Revue Française,* espécie de ditador da vida literária francesa; depois da sua morte, com mais de 80 anos de idade, atribuíram-lhe dois romances pornográficos, anonimamente publicados. Uma atmosfera mais mística que mistificadora respira-se nos romances do português Cardoso Pires[3425], talvez o maior escritor de Portugal contemporâneo; suas alegorias, embora nem sempre facilmente penetráveis, têm vida própria. *O Delfim* é uma obra-prima.

Plenamente surrealista foi a literatura do checo Vančura[3426], que foi fuzilado pelos alemães, como refém, na Boêmia ocupada. Uma padaria noturna em Praga é, para ele, o símbolo do Inferno. Um campo de batalha parece paisagem depois do Dilúvio. Um trivial caso de amor entre estudantes degenera em imagem de luta entre as classes e as nações. O pessimismo de Vančura só é superado pela paixão destruidora de todos os tabus, e o mais nocivo dos tabus parece-lhe o conceito da realidade.

Depois da guerra, o pessimismo aprofundou-se nesse grupo de escritores, de tal maneira que se aproxima da apatia em face do inevitável. Um ponto perto do nadir parecia atingido com as novelas do holandês Van het Reve[3427]: seus quadros de vida nas famílias da classe média representam a convivência forçada de demônios que vegetam em quartos escuros. Mas a mais baixa temperatura – o abismo do Inferno é, conforme Dante, glacial – inspira os romances do austríaco Thomas Bernhard[3428], cujos romances tratam de neuroses, loucura, crimes involuntários e talvez nem sempre involuntários. Não se pode imaginar leitura mais repelente nem mais fascinante.

A onipresença da morte (e da agonia) também é o tema permanente do escritor catalão Salvador Espriù[3429], um dos maiores espíritos da Península Ibérica. Não teria sentido resumir enredos das suas obras em prosa nem paráfrases das suas poesias. Tudo é terrívelmente tétrico, mas – o que não acontece nem em Van het Reve nem em Bernhard – obliquamente iluminante por um ideal secreto.

"Surrealismo" algo parecido reflete-se satiricamente nos romances do norte-americano Nathaniel West[3430], sátiras veementes contra o "american way of life", ao qual o escritor, prematuramente desaparecido, predisse o fim em visões apocalípticas, mal aliviadas por um humorismo malicioso. A literatura desses escritores todos é deliberadamente negativa; mas não, por isso, menos verdadeira.

Esse "surrealismo", seja hermético, seja pessimista ou apocalíptico, não é, evidentemente, a única tendência literária do mundo contemporâneo. Subsiste, ao lado dela, uma poesia que se apoia conscientemente em modelos mais antigos, embora isso não exclua tendências muito modernas, sobretudo políticas. Exemplo disso se encontra na literatura servocroata. Os

estrangeiros admiravam sobretudo os finos romances psicológicos e históricos de Ivo Andrić, ao ponto de lhe conferir o Prêmio Nobel de Literatura. O reconhecimento oficial da Iugoslávia e a poesia revolucionária de Miroslav Krleža, que é indubitavelmente o maior escritor do país. Mas o povo preferiu decorar as poesias patrióticas do croata Nazor[3431], que não seria necessário mencionar, se ele fosse só patriótico; é, na Europa, um dos últimos exemplos de uma alta poesia nos metros populares. Mais estranho ainda é o caso do prussiano Bobrowski[3432], que modelou seus versos, deliberadamente, conforme os seus poetas ideais, Hölderlin e o esquecido Klopstock. Em língua alemã não houve, no século XX, melhor poeta tradicional ou, digamos, "histórico" que esse Bobrowski, que escreveu ao mesmo tempo romances e novelas de alto teor político, contra o nacionalismo alemão. Chamou-se, a si próprio, "cristão comunista".

Poesia conscientemente "histórica" foi a do grego Kavaphis[3433], certamente o mais estranho poeta do nosso tempo. O primeiro a chamar para ele a atenção do mundo ocidental foi E. M. Forster. Depois, as traduções das suas poesias para o francês, por Grivas, e para o inglês, por Mavrogordato, tornaram geralmente acessível a descoberta; enfim, o grego apareceu como personagem nos muito lidos romances de Alexandria, de Durrell. No entanto, Kavaphis sempre só será poeta para poucos. Ele mesmo foi homem extremamente isolado: primeiro, porque viveu, como grego, no ambiente oriental de Alexandria; segundo, porque a perversão sexual, a pederastia, o isolou dos outros. Seus poemas eróticos, como *Origens, Dias de 1909*, *Dois Rapazes,* têm como fundo a vida quotidiana na Alexandria do começo do século XX. Esse presente é como a plateia em baixo, o palco em que Kavaphis faz representar sua poesia "histórica", grave e sarcástica, apocalíptica e irônica. Kavaphis é grego. Sente-se, no mundo oriental, superior e exilado ao mesmo tempo assim como os gregos espalhados pelo mundo mediterrâneo na época da civilização helenística. Seus poemas aparentemente históricos, "alexandrinos", tornam-se símbolos de valor supratemporal. Em *Esperando os bárbaros*, o imperador e o Senado esperam durante o dia inteiro, festivamente vestidos, os bárbaros que chegariam para destruir a Cidade já desprovida de defensores; cai a noite, mas os bárbaros não chegaram, talvez não cheguem nunca, talvez não existam; o que fazer agora? – "os bárbaros teriam sido uma solução". Espírito semelhante,

"apocalíptico e irônico", para repetir a fórmula, inspira o poema *Ithaca*: o caminho de Ulisses para casa foi mais importante que a chegada; pois agora já se sabe que *Ithaca tem pouca importância.* E em *Thermopylae* presta o poeta sua homenagem aos que defenderam o desfiladeiro sem esperança de impedir a vitória do inimigo; mas "honra maior deve-se aos que previram a derrota".

O estilo de Kavaphis, leitor assíduo de Homero e Teócrito e, estranhamente, admirador da poesia de Musset, não pode ser considerado "moderno". Mas ninguém negará ao "poeta histórico" de Alexandria a contemporaneidade. A distinção entre modernidade e contemporaneidade, que parecia fácil no tempo da coexistência dos últimos simbolistas e dos primeiros modernistas, é hoje problemática. Certos problemas de hoje, mesmo dos mais atuais, ainda exigem o tratamento em estilos tradicionais, totalmente inexpressivos quando se trata de outras urgências. Parte considerável da literatura contemporânea conserva o direito de ser tradicionalista.

O "roman-fleuve" torna-se tradicionalista, nesse sentido, quando dedicado ao histórico da decadência de famílias e de classes inteiras, tema que desde os *Buddenbrooks* de Thomas Mann nunca deixou de preocupar autores e leitores.

Entre os mais importantes "roman-fleuve" dessa classe podem-se citar os cinco volumes *Edwardsgade,* de Gyrithe Lemche[3434], crônica de 150 anos de uma família de grandes burgueses de Copenhague*; Droemmen og Virkeligheden (Sonhos e Realidades)*, de Michael Tejn[3435], epopeia da vida na Dinamarca entre 1917 e 1940; e o ciclo *As Noites e os Dias,* de Marja Dabrowska[3436], o epitáfio da aristocracia rural polonesa.

Em todas essas obras é evidente o ar provinciano, à margem do "grande mundo". Mas não se afirmaria o mesmo com respeito a outra paisagem provinciana, que é elevada à grande dignidade histórica pelo seu passado: a Sicília, a terra que já foi trabalhada por fenícios, gregos, romanos, sarracenos, normandos, suecos, franceses, espanhóis e cujo particularismo resiste até hoje à homogeneidade da Itália. Essa Sicília deu o maior de todos os romances do tipo "história de família": *Il Gattopardo*, de Lampedusa[3437]. A publicação póstuma dessa obra de um grande aristocrata que, como escritor-amador, historiara o declínio e a decadência de sua família e do

feudalismo siciliano, sacudiu o mundo, pela inesperada profundeza da psicologia, pela amplitude do senso histórico, lembrando o Tolstoi de *Guerra e Paz*, e pela evocação de uma atmosfera pitoresca e, ao mesmo tempo, grandiosa. Essa obra bastava para justificar a existência de um estilo tradicionalista de ficção em nosso tempo; mas o público internacional do romance percebeu menos a penetrante crítica social que a obra encerra.

Os originais de *Il Gattopardo* foram descobertos e publicados graças à intervenção de Giorgio Bassani, e não é acaso. As diferenças não puderam ser maiores; Giuseppe Tomasi, príncipe di Lampedusa, um aristocrata siciliano; Giorgio Bassani[3438], um judeu de Ferrara. Mas há uma simpatia secreta ente os dois ambientes. O tema de Lampedusa é a perturbação da vida histórica da Sicília pela modernização da Itália. O tema de Bassani é a perturbação da vida de ricos, cultos e tradicionalistas judeus de Ferrara, ex-capital cheia de recordações históricas, pela violência fascista. Os contos ferrarenses de Bassani foram esplêndida promessa. *Il giardino dei Finzi-Contini* é uma obra-prima.

Esses romances são epitáfios de mundos desaparecidos. Epitáfio do desaparecido Império austríaco dos Habsburgos é a Obra de Heimito von Doderer[3439], panorama enorme da vida vienense entre 1890 e 1930, com inúmeros personagens de todas as classes, com inúmeras biografias imaginárias enquadradas nas correntes dos acontecimentos históricos que desviam do curso normal aquelas vidas, impondo-lhes o grave dever de resistir para realizar seus destinos individuais.

Uma província daquele Império, a mais estranha de todas, a Bósnia, com seu passado trágico de dominação turca sobre as populações eslavas; é a terra do iuguslavo Ivo Andrć [3440]e o tema permanente dos seus romances e contos históricos que são como fragmentos de uma grande epopeia.

A tradição do romance repugna esse gênero panorâmico. O estilo tem de ser outro, mas o tema é o mesmo, inspirado pelo agudo senso histórico de que “tudo muda”. Antony Powell[3441] descreve no ciclo *The Music of Time*, ainda incompleto, o lento declínio da “upper middle class”; tema grave ao qual L. P. Hartley[3442] ainda consegue arrancar traços de comédia social, na melhor tradição do romance inglês.

Sem desesperar da tradição inglesa e ainda confiante na capacidade dele de resolver os problemas mais urgentes e atuais, Snow[3443] escreve como "roman-fleuve" a biografia imaginária de um inglês dos nossos dias, Lewis Eliot, que passa por todos os ambientes e classes da sociedade inglesa. Universidade e proletariado, laboratórios e ministérios, burocracia e política, problemas econômicos e da física nuclear – nesses romances há tudo, menos a própria vida. São, talvez, uma leitura indispensável; mas cansativa. Snow, mais pensador que escritor, iniciou o debate sobre o papel antagônico das "duas culturas", da humanística e da científica, em nosso tempo.

O mesmo mundo, visto de um ponto muito diferente, vive realmente nos romances de Joyce Cary[3444]: chegou tarde à literatura, depois de uma vida, rica em experiências, nas colônias africanas. Revelou-se, primeiro, como excelente romancista da vida colonial e – contraste surpreendente – psicológico da alma infantil. Teve muito sucesso, sem que a crítica lhe prestasse muita atenção; talvez porque sua técnica narrativa é a tradicional dos romancistas vitorianos, que hoje só se usa em romances destinados ao grande público. Nessa mesma técnica, aparentemente antiquada, também escreveu Cary os três romances políticos: *Prisoner of Grace, Except the Lord* e *Not Honour More*. Personagens: um político profissional, começando a carreira como demagogo radical e terminando-a como ministro moderado, homem astuto, hipócrita, sem escrúpulos e, no entanto, não sem mérito; abandonou seus eleitores sem traí-los, sua mulher, sofrendo profundamente pela inescrupulosidade do marido, que não ama, e preferindo-lhe o amor de um outro que não arranjou nada na vida; e esse outro, que é o terceiro personagem principal.

O tema da decadência social ainda não está esgotado. Outra classe expropriada, a "gentry" anglo-protestante da Irlanda católica e hoje republicana, encontrou seu último poeta épico em Elizabeth Bowen[3445]; essa grande escritora possui algo do "sense of humour" de Jane Austen; mas seus romances, em vez de se desenvolverem como "social comedies", viram trágicos; os sutis conflitos psicológicos são como agravados pela atmosfera da casa-grande assediada pelo inimigo lá fora. O desfecho pode parecer um "happy end", como em *The Death of the Heart;* mas as coisas só foram superficialmente endireitadas: a vida continua uma coisa duvidosa e ao leitor

fica nos ouvidos “the still sad music of humanity”. A desintegração da família tradicional inglesa também foi o assunto permanente de Ivy Compton-Burnett[3446]; os títulos de todos os seus romances são binômios. Como para indicar logo o conflito dramático; tudo é diálogo, nas formas mais gentis, mais polidas; o fundo sempre é sinistro, o espírito do mal invade e destrói tudo.

A uma tradição parecida, à do calvinismo holandês, erigiu Van Schendel[3447] o monumento dos seus romances. Esse escritor extraordinário foi um “twice-born”: “nel mezzo del camin” da sua vida renasceu, literariamente, transformando-se o fino estilista neorromântico em romancista trágico. Van Schendel veio de um mundo desaparecido: do simbolismo esteticista da Holanda de 1880. A esse estilo pertencem as obras de sua primeira fase, romances fantásticos, de aventuras poéticas, algo à maneira de *Peter Camenzind*, de Hesse, ou dos romances do poeta inglês De la Mare. Uma dessas obras, *Een zwerver verliefd* (*Um aventureiro enamorado*), é até hoje das mais queridas pelo público holandês. Guerras e crises ainda não converteram esse sonhador no país dos grandes comerciantes e do calvinismo mais rigoroso. Sua própria crise veio mais tarde: em 1930 revelou-se, para a surpresa geral, um Van Schendel diferente, um realista duro, um psicólogo em profundidade. Suas criaturas, agora, são individualistas ferozes que se defendem tenazmente contra a vida hostil; são calvinistas ou ex-calvinistas ortodoxos, lutando contra o Deus infiel que os abandonou. O ambiente – os canais escuros da cidade de Amsterdam, as filas intermináveis de pequenas casas vermelhas nas cidades de província, as planícies úmidas, ventosas e frias da Holanda, o sol vermelho do inverno e a luz insegura nas ruas laterais da Amsterdam noturna – eis o campo de batalha entre Deus e o homem revoltado contra a predestinação. Há, nesses romances, algo do Destino impiedoso da tragédia grega. Van Schendel foi o escritor mais sério do protestantismo moderno. Em comparação, o anglicano T. S. Eliot parece mero esteta sem senso trágico.

Em todos esses romances respira-se, às vezes contra a vontade dos seus autores, a atmosfera do passado. Os “romans-fleuve” de valor durável estão mesmo destinados a transformar-se em romances históricos, gêneros em que é cada vez mais difícil alcançar a dignidade acima do nível da leitura fácil e “interessante”.

O gênero goza, porém, do favor do público. O romance histórico passa por gênero barato, de evasão, produzido principalmente por penas femininas, mais ou menos hábeis. O sucesso é, realmente, um fenômeno de sociologia da massa de leitores. Mas a condenação não atinge o próprio gênero. Alessandro Manzoni também o condenou como mistura fatalmente incoerente de verdade e ficção; mas escreveu o maior de todos os romances históricos, *I Promessi sposi*, porque conseguiu subordinar a verdade histórica à verdade moral das suas ficções. Os melhores romances históricos do século também são repositórios dos valores espirituais e morais de uma época, de uma nação: assim o Barroco checo, no romance de Durych; a Bósnia dominada pelos turcos, nos romances de Andrić; a Idade Média escandinava, nas obras de Sigrid Undset; a utopia de uma Hungria protestante e portadora dos valores cristãos no Oriente, nos impressionantes romances de Móricz. O romance histórico é capaz de desempenhar papel histórico.

A forma mais adequada para o desempenho desse papel é a combinação do gênero "romance histórico" com o gênero "roman-fleuve" que permite representar a continuidade do fluxo histórico através da história de várias gerações de uma família. Depois de ter reconstruído a época pouco conhecida da Itália napoleônica, Bacchelli[3448] deu a trilogia de romances *Il mulino del Po*: do fim das guerras napoleônicas até a libertação e unificação da Itália. O modelo algo remoto é, sem dúvida, Manzoni. Embora não confessadamente católico, Bacchelli possui o grave senso moral do seu mestre. Também é providencialista: acredita no governo divino deste mundo; não acredita no progresso; sua visão da Itália moderna não é patriótica, cor-de-rosa; a mudança dos regimes políticos não seria capaz de modificar o coração humano. Bacchelli é declaradamente "antimoderno". Mas seu tradicionalismo tem algo de artificial; como se fosse produto de uma decisão deliberada. O escritor pertenceu, com Cardarelli, Ungaretti e outros, ao grupo da revista romana *Ronda*, que pretendia restabelecer a tradição autenticamente italiana contra o europeísmo da *Voce* e contra os excessos do futurismo. Separa-o a preferência pelo estilo ornado de sua prosa poética. Baccheli, que não quer ser moderno, é homem moderno pelo agudo senso histórico: as crises e catástrofes do nosso tempo ensinaram-nos a compreender melhor as do passado; e poderiam ensinar-nos a não sucumbir a

receios apocalípticos. Um Bacchelli radicalmente moderno seria o comunista siciliano Leonardo Sciascia[3449], que se dedicou à história da sua ilha e a romances tendenciosos contra a Máfia e outras forças repressivas.

Pela técnica do "roman-fleuve" está perto de Bacchelli o norueguês Falkberget[3450] que descreveu em dois grandes ciclos de romance a história de uma famosa mina nas montanhas da Noruega durante os séculos XVII e XVIII e os destinos do povo esquecido que trabalhou nela.

Em obras como as de Bacchelli, Falkberget e Ina Seidel, a fé na constância da natureza humana relega para o segundo plano a reconstituição arqueologicamente exata do passado. Mas nessa segunda maneira do romance histórico também se produziram em nosso tempo, algumas obras notáveis. Convém lembrar a não esquecida reconstituição da Espanha barroca pelo argentino Rodrigues Larreta, em *La Gloria de Don Ramiro*. Notável também é a reconstituição da Roma de decadência pelo dinamarquês Nis Peterson[3451], cuja morte prematura interrompeu uma carreira literária das mais inesperadas: o jovem operário, autodidata, tinha revelado a capacidade da mais completa "empathy" em ambiente tão remoto que fascinou os historiadores profissionais; revelou, depois, em *Spildt Moelk* (*Leite derramado*) a mesma capacidade quanto ao ambiente talvez mais estranho, embora contemporâneo, da guerra civil na Irlanda. Recursos mais amplos, de erudição e de força poética, contribuíram para Marguerite Yourcenar[3452] escrever as memórias imaginárias do imperador Adriano. O livro resiste à análise pelo historiador mais crítico. Mas este não escreveria uma frase como a seguinte, que simboliza o destino do imperador e da civilização que ele representava: "Comme le voyageur qui navigue entre les îles de l'Archipel voit la buée lumineuse se lever vers le soir, et découvre peu à peu la ligne du rivage, je commence à apercevoir le profil de ma mort."

Uma das grandes seduções do romance histórico é a possibilidade de tecer comparações, mais ou menos subentendidas, mais meditadas ou mais baratas, com acontecimentos da história contemporânea. Por um estranho equívoco o romance histórico "atualizante" foi cultivado sobretudo pelos escritores esquerdistas, que não acreditam na constância da natureza humana nem na repetição das situações históricas. Assim descreveu Feuchtwanger[3453], em *Jus Süss*, a vertiginosa carreira política e o fim no patíbulo

de um judeu rico e inteligente num pequeno ducado alemão do século XVIII, aludindo ao destino de Walther Rathenau no século XX.

O romance histórico atualizante é, parece, leitura preferida na Rússia soviética. O modelo foi *Pedro o Grande*, de Alexei Tolstoi, obra igualmente notável pela reconstituição do ambiente e pela caracterização psicológica do herói, apesar das analogias artificialmente introduzidas com o destino de Lênin. Tchapygin[3454] descreveu em estilo elaborado, lembrando de longe a Bacchelli, a revolta dos camponeses russos sob a liderança de Stepan Razin no século XVII, analogia transparente da revolução comunista. Olga Forsch[3455] dedicou um romance, *Vestidos de pedra*, aos movimentos revolucionários na Rússia entre 1860 e 1880. De interesse especial para a história literária são duas outras obras dessa escritora: *Simbolistas*, história romanceada do movimento poético russo entre 1900 e 1910; e *Radichtchev,* biografia romanceada do primeiro escritor revolucionário russo que se tornou vítima da czarina Catarina II. Tynianov[3456] deu mais um passo: estudou, em obras eruditas e fidedignas, a vida de Griboiedov e Puchkin; e escreveu, depois, as biografias romanceadas desses grandes escritores.

A biografia romanceada não é, portanto, monopólio das massas de leitores no mundo ocidental; também corresponde ao gosto dos leitores comunistas. A onda já diminuiu durante os últimos anos. Mas continuam muito lidas as obras de Stefan Zweig. E André Maurois[3457] ocupa lugar seguro na vida literária francesa.

Um “domaine” próprio do tradicionalismo literário é a vida rural. Mas esta, compreendida como baluarte de virtudes ancestrais e de resistência à mecanização da sociedade, encontra-se em recuo desesperado. As mais das vezes, a “vida rural” dos romancistas especializados nela não passa de uma imaginação de “wishful thinking”. Já são raras as províncias, mais ou menos marginais, que ainda podem inspirar romances rurais acima do nível da leitura fácil ou do evasionismo com segundos pensamentos de política retrógrada.

Essas raras exceções seriam: o Norte montanhês da Noruega, que inspirou a grandiosa epopeia aldeana de Olav Dunn[3458]; a província portuguesa de Trás-os-Montes, transformada nos contos de Miguel Torga[3459];

o rude Interior da Finlândia, bastante amenizado nos romances do idealista e tolstoiano Sillanpää[3460]; a Dinamarca rural, infensa à cidade, de Martin Hansen[3461]. E as montanhas do Wallis, em que Ramuz[3462], depois da mocidade passada no ambiente dos modernistas, descobriu o país fantástico dos seus pesadelos de maniqueu. A literatura de Ramuz não é do gosto dos "modernos", mas ele foi, sem dúvida, um dos escritores mais sérios do nosso tempo.

Ninguém negará a contemporaneidade à literatura católica. Mas também já passaram os tempos em que os escritores de fé católica publicamente declarada viviam numa espécie de "ghetto", só produziram livros para a bem guardada adolescência e para velhas beatas. Incorporaram-se à literatura moderna por um consciente esforço de libertação. Na Alemanha, o órgão desse esforço foi a revista *Hochland,* dirigida pelo crítico Karl Muth, autor do livro pioneiro *O reencontro de Igreja e cultura na Alemanha*[3463]. Houve graves incidentes: a publicação de um romance de Handel-Mazzetti na revista motivou denúncia em Roma. Mas depois de 1918, os católicos alemães entraram em coalizões políticas e contatos culturais com liberais e socialistas. Começou a idade áurea da atividade de Muth no sentido do "catolicismo cultural". Surgiram expressionsitas católicos como o poeta Ernst Thrasolt, e escritores proletários-católicos como o romancista Franz Herwig. A grande figura do movimento foi uma convertida, a ex-protestante Gertrud von Le Fort[3464], de vasta erudição e de profunda penetração psicológica. Sua obra capital, *Das Schweisstuch der Veronika (O sudário da Verônica)*, mais tarde continuada em *Der Kranz der Engel (A coroa dos anjos),* discute todos os problemas da vida moderna em forma novelística concreta, sempre informada pelo lema que se encontra em outro romance de Le Fort: "Felicidade só há no Céu e Justiça só no Inferno; nessa terra, há a cruz." A transfiguração poética mais perfeita desse lema é a novela do martírio das carmelitas de Paris, nos dias do terror jacobino: *Die Letzte am Schafott (A última no patíbulo)*, que se tornou universalmente conhecida na versão de Bernanos (*Dialogues des Carmélites).*

O "catolicismo cultural" alemão foi esmagado pela catástrofe política de 1933. Só poucos resistiram. Entre eles um outro convertido, Bergengruen[3465], menos profundo que Le Fort, mas talvez de maior força evocativa

nos seus romances históricos, dos quais um, *Der Grosstyrann und das Gericht (O grande tirano e o julgamento)* foi a parábola da resistência moral contra a tirania nazista.

O papel predominante dos convertidos caracteriza o movimento literário católico nos países de língua inglesa. Convertido foi Chesterton. Convertido é Evelyn Waugh[3466], que submete a sociedade inglesa, e eventualmente também a americana, à crítica de sua sátira impiedosa: o credo católico é o ponto firme, a moral católica o critério. Menos bem sucedido é Waugh quando pretende afirmar; seus ideais de uma sociedade aristocrática representam a versão católica de um esnobismo bem conhecido.

O maior dos convertidos ingleses é Graham Greene[3467]. Num ensaio crítico, Greene chamou de "o verso mais estupendo da literatura inglesa" o seguinte de Shakespeare: "Desiring this man's scope and that man's art". Essa estranha escolha caracteriza o romancista; ele deseja dominar a "arte" de autor de romances policiais e realizar o "scope", o objetivo de um moralista religioso; conseguiu isto e aquilo, mas separadamente. O próprio Greene divide suas obras em dois setores: os "thrillers" sensacionalistas e os romances sérios, de fundo metafísico. Escrevendo "thrillers", romances de aventura e policiais, Greene usa recursos condenáveis desta civilização materialista para denunciá-la. Sua mais severa acusação encontra-se, caracteristicamente, num "script" de fita cinematográfica, depois transformando em novela: *The Third Man.* O argumento fundamental da acusação é a fé de Greene: sua ortodoxia católica insiste na corrupção do coração humano pelo pecado original, enquanto a civilização moderna adotou há muito a velha heresia pelagiana, acreditando na perfeitibilidade do homem como "natural man" e no progresso infinito pela ação do homem como "political man". Greene não acredita nisto nem naquilo. O crime é sua matéria e o Demônio é seu personagem principal. Desespera da salvação deste mundo assim como está. Sintomas são a cada vez mais frequente delinquência juvenil, as grandes perseguições religiosas, como a no México, e a perversão de todos os conceitos morais como na vida nas colônias. Eis os ambientes de romances como *Brighton Rock*, *The Power and the Glory* e *The Heart of the Matter*: as obras-primas de Greene; nesses ambientes, seus personagens percorrem o caminho dostoievskiano para a salvação através do pecado; pois a Graça divina é incalculável, apiedando-se justamente de um

sacerdote caído ou de um suicida. Infelizmente, Graham Geene nem sempre se mantém nessa altura: querendo revelar a intervenção sobrenatural, da graça divina, nos destinos humanos, querendo fazer o impossível, isto é, explicar o milagre, cai para uma espécie de sensacionalismo religioso. A "novel" séria vira "thriller", os dois gêneros se confundem; e Greene já sentiu, pelo menos duas vezes, a necessidade de modificar o catálogo das suas obras, transferindo uma obra da primeira espécie para outra categoria e vice-versa. Nenhuma crítica poderia condenar-lhe mais asperamente os processos literários. Greene é romancista "gótico". Seu mundo noturno de crimes não corresponde à realidade observada; real só é a intervenção da Graça divina; mas a representação dela transcende as possibilidades da literatura de imaginação humana.

A nova literatura católica na França é um bloco impressionante, embora não homogêneo[3468]. Entre 1900 e 1910, o catolicismo francês passara pelas maiores provações: política do "ralliement" à República, recomendada pelo Papa Leão XIII e combatida pelos próprios católicos conservadores; caso Dreyfus e separação de Igreja e Estado; sucessos e perigos do espiritualismo bergsoniano; revolta antiintelectualista e antirromana dentro da Igreja, o modernismo de Loisy, Hébert, Turmel; esmagamento do catolicismo democrático de "Sillon" pela censura papal; vitórias da Action Française, positivista e reacionária, entre os católicos, e a luta difícil para livrar-se desse aliado perigoso. Durante esse tempo todo, o mundo oficial e oficioso do catolicismo francês não tomou conhecimento das verdadeiras forças literárias em seu seio. Jammes e Claudel só foram apreciados pelos não católicos. Os "bien-pensants" preferiram os romances de um Henri Bordeaux. Desempenhou papel inquisitorial o abbé Louis Bethléem: o autor de *romans à lire, romans à proscrire* condenou a literatura moderna inteira, fazendo graves restrições morais a Bourget e até a Feuillet.

Coube um papel de pioneiro ao abbé Bremond[3469], espírito brilhante e muito independente, sempre em perigo de cair para o lado herético, dos seus amigos modernistas Loisy e Tyrrell, mas sempre guardando, enfim, o equilíbrio da ortodoxia. Defendeu a memória do condenado Fénelon contra o condenador Bossuet. Defendeu contra o antirromantismo reacionário de Maurras o romantismo conservador de Walter Scott. Abriu, pela teoria da "poésie pure", aos católicos os olhos pela verdadeira poesia religiosa.

Desenterrou a poesia religiosa do Barroco francês. Redescobriu o movimento religioso na França da primeira metade do século XVII, erigindo a mística daquele tempo em modelo para o espírito que deveria informar o "renouveau catholique" moderno. Contudo, as experiências íntimas desse espírito meio céptico e, às vezes, zombador não foram místicas mas meramente literárias. Bernanos retratá-lo-á como "sourcier", feiticeiro perigoso.

Bremond era tudo, menos um espírito sistemático. O fundamento filosófico do "renouveau catholique" foi lançado por Maritain[3470], tomista impecável e modernizador destemido do pensamento filosófico, literário e político dos católicos franceses. Graças a Maritain, sobretudo, a literatura católica foi, enfim, reconhecida pelo mundo acatólico: venceram Claudel e Mauriac. Um Claudel menor parece La Tour du Pin[3471], poeta elegíaco, virgiliano, que fracassou pela ambição desmensurada de compor uma Suma poética do mundo. Um Mauriac menor foi Maxence van der Meersch[3472], espírito rebelde, denunciando os abusos do mundo sem poupar seus correligionários. A grande figura do "renouveau catholique", depois de Claudel, é o próprio Mauriac.

O grupo do "Roseau d'or", em torno de Maritain, tinha reabilitado Baudelaire: já não o poeta do vício, mas o poeta do pecado. Um ano depois da publicação de *Notre Baudelaire,* de Stanislas Fumet, saiu *Thérèse Desqueyroux*: pela compreensão generosa e fascinante dos abismos na alma humana tornara-se possível um romance católico fora e além dos limites traçados pelo abbé Bethléem.

Mauriac[3473] é um mestre: ninguém negará esse título ao autor de romances tão fascinantes como *Thérèse Desqueyroux* e *Le noeud de vipères,* que desnudam com força incomparável as almas pecadoras. O adjetivo tem mesmo de ser "incomparável". Pois os assuntos são os de Dostoievski, mas o método é outro: é o do romance psicológico da tradição francesa, do qual Mauriac é, no século XX, o maior representante. Sua psicologia é pré-dostoievskiana, assim como sua técnica novelística parece de um autor que nunca leu Proust, muito menos Joyce. Mauriac afigura-se antiquado, "antediluviano", aos críticos de vanguarda. É um tradicionalista. Sua tradição é, como se sabe, a da grande burguesia francesa de província, na qual nunca se extinguiu completamente o rigoroso moralismo jansenista. Não é por acaso que o primeiro romance de Mauriac se chama *L'enfant*

chargé de chaînes. Nunca conseguiu o moralista Mauriac romper de todo as cadeias daquele moralismo. Em consequência, o crítico André Rousseaux pode falar em "adolescence prolongée": observa-se em Mauriac a constante obsessão do pecado, que sempre é o pecado da carne. E Gide fala laconicamente em "moralismo jansenista, perpetuamente tentado pelo pecado". É uma definição segura e injusta. Não se nega certa monotonia dos temas novelísticos de Mauriac, bem caracterizada pelo adjetivo "perpetuamente". Mas a atenção é mesmo um dos temas permanentes do gênero romance: apenas os romancistas nem sempre conseguem representar a profundidade desse movimento psicológico. Para Mauriac, a tentação é mais que um tema possível; é a razão de ser do romance católico. Pois a consequência da tentação, o pecado, existe neste mundo; sua representação completa, com as suas raízes naturais e feitos sobrenaturais, justifica o trabalho do romancista: o desfecho literariamente satisfatório vale como reconhecimento da Justiça e Graça de Deus. Um romance católico que pretende ignorar o pecado, é mentira. Um romance católico que inclui e supera o pecado, tem valor de teodiceia. Desse modo elevou Mauriac o nível do romance católico; e ao romance em geral acrescentou, como Baudelaire, o poeta do pecado, "um frisson nouveau". Observou-se, enfim, que as "salvações", nos romances de Mauriac, não são bastante fidedignas: chegam a inspirar desconfiança de novas quedas. Em compensação, justamente aqueles romances de Mauriac com desfechos menos "satisfatórios" têm, como todos os grandes romances da tradição francesa, a densidade negra de tragédias clássicas. Assim como os títulos de certas tragédias do repertório clássico francês, assim os títulos de certos romances de Mauriac tornaram-se proverbiais: o *Désert de l'Amour,* o *Baiser au lépreux* e, esperamos, *Fin de la Nuit*.

A nova arte de Claudel e Mauriac encontrou no próprio campo católico as mais duras resistências. Fanáticos como François Ducaud-Bourget e Valentin-Breton continuam semeando dúvidas sobre o valor literário e a ortodoxia católica daqueles escritores. A extrema sensibilidade desses círculos é reação a um movimento de oposição católica à qual os "bien-pensants" não sabem, por sua vez, opor argumentos. O precursor dessa oposição fora Leon Bloy. A voz mais poderosa dessa oposição foi Bernanos[3474]. Seus começos são os de um radical da Direita: escreveu a

biografia do antissemita Drumont, contra o catolicismo dos que tentavam fazer a paz com o mundo pagão do liberalismo; em Bremond, "falso místico e literato acadêmico", acreditava reconhecer o Demônio, lançando contra ele o mais mordaz dos seus romances-panfletos. Verdadeiro panfleto é *Les grands cimetières sous la lune*, de uma força imensa de expressão – desde Rousseau não se leu coisa semelhante em língua francesa; mas esse panfleto já se dirige contra os católicos da Direita. No fim, Bernanos falava como um radical da Esquerda. Mas não mudara. Ficou o mesmo cruzado da Fé e da Honra contra a hipocrisia, contra a corrupção dos valores; contra o mundo que, na Direita e na Esquerda, talvez nem possa existir sem esses defeitos, próprios de todos os que não são santos. Caracteristicamente, os retratos de santos, na obra de Bernanos, também têm algo de panfleto: *Sous le soleil de Satan* é um romance "gótico", composto de exaltação mística e de sensacionalismo grosseiro. O gênero "romance" não foi o recurso próprio para o gênio de Bernanos. Suas obras de ficção nos colocam antes em face de problemas humanos do que de problemas literários; o que fala, do ponto de vista da crítica, contra ele; mas é, ao mesmo tempo, sua honra e sua glória.

Pode Bernanos ter sucessores? É possível escrever romances no seu espírito; mas para que sejam dignos de sua influência, têm de ser melhores romances do que os seus. Um talento de romancista é Luc Estang[3475], católico tão combativo como seu mestre e, literariamente, mais audacioso: suas obras passam-se nos ambientes da mais abjeta depravação que, há poucos anos, nenhum escritor católico teria tido a coragem de mencionar. O escândalo foi, porém, grande, chegando a prejudicar a carreira literária do romancista. Há nas obras de Estang algo de inacabado, de matéria bruta que o autor espera purificar, mais pela força de sua fé do que pela sua arte.

Além dessa "oposição leal" – pois a ortodoxia de Bernanos ou de Estang nunca foi questionada – encontram-se os heréticos mais ou menos confessados. Leitores acatólicos divertem-se muito com os cinismos espirituosos de Jouhandeau[3476], sem fazer questão da natureza do seu catolicismo altamente pessoal. Realmente, o mundo de Jouhandeau é tão diabolicamente divertido como certos trechos satíricos do *Inferno* dantesco; a invenção da cidade de Chaminadour, teatro dos acontecimentos novelísticos, é mesmo prova de notável força criadora. Infelizmente, o autor coloca essa

força a serviço de um gnosticismo antinomista que só parece ideado para justificar as perversões do próprio Jouhandeau. Afirma ele que seu cinismo é a expressão da consciência do pecado original. Mas não se precisa de tanta teologia "désaffectée" para enfeitar a confissão da pederastia.

Já se encontra fora da Igreja, confessadamente, Julien Green[3477] que, norte-americano nato, não teve a mesma sorte de divertir; pois, realmente, não é um autor divertido, mas tremendo. Em compensação, a crítica francesa nunca se arrependeu da maneira entusiasmada com que recebeu esse herdeiro da mais terrível tradição "gótica". Green trata, em *Mont-Cinère* ou em *Épaves*, assuntos dignos de Hawthorne, histórias de pecados e crimes secretos, com penetração psicológica apreendida em Dostoievski (visto através de Gide) e com certos recursos estilísticos do surrealismo. Mas não convém repetir elogios exagerados. Julien Green é um escritor muito desigual. Escreveu dois ou três romances notáveis e vários outros, quase medíocres. É um escritor monótono, repetitivo: certos temas – a violência sexual, a pederastia, o crime de morte contra pais e parentes – voltam com insistência de "idées fixes". No fundo, o único assunto de Green parece a revolta dos monstros que se escondem na lama de homens triviais ou frágeis: *Léviathan* é a obra-prima. Mas a revolta, apesar dos seus efeitos palpáveis, não é de natureza física; é como um fogo psíquico que, antes de destruir seu portador, lhe destrói os contornos da realidade, até ele, perdendo a orientação, dar o passo para o abismo. A moça que, em *Adrienne Mesurat,* mata o pai, está envolvida nas nuvens duma atmosfera de sonho. Tudo é irreal, deliberadamente. Por isso, Green foi chamado de evasionista, enquanto outros lhe admiram o espírito noturno como herança do puritanismo dos antepassados americanos do autor. Um homem desses não pode compreender os compromissos com a luz do "dia". A primeira obra publicada de Green é o *Pamphlet contre les catholiques de France*, em que os acusa por traírem o mistério. Chega a admirar-se da serenidade com que começam a trabalhar depois de terem assistido ao mistério da missa. Admira-se da audácia com que se aproximam da mesa do Senhor. Por que não deveriam comportar-se assim, isto dirá Green depois, nos romances: porque os monstros ainda estavam presentes neles, "procurando a quem devorar". Mas essa teoria da abstenção dos sacramentos não é puritana; é jansenista.

A existência de um gnóstico como Jouhandeau e a de um jansenista como Julien às portas do movimento católico francês tem significação teológica. O moralismo jansenista insiste em ignorar o fundamento histórico do dogma e a situação histórica da Igreja no mundo. O cristianismo é, porém, uma religião essencialmente histórica. O ideal da sociedade e conduta católica está situado no passado: na Idade Média e, com menor autenticidade, na época da Contrarreforma. É natural a afinidade entre a literatura católica e o romance.

Nesse terreno, vários matizes do pensamento católico estão representados. A obra menos conhecida, pela pouca difusão da língua em que foi escrita, talvez seja a mais importante. Jaroslav Durych[3478] é checo: filho de uma nação cujas tradições históricas são, todas elas, do hussitismo do século XV até o nacionalismo anti-habsbúrgico do século XIX, violentamente anticlericais e anticatólicas. Durych também é nacionalista checo: partidário apaixonado do protestante Masaryk que foi o libertador da nação. Mas é, ao mesmo tempo, católico ardente, de exaltação mística. Desse conflito fugiu o escritor, primeiro, para a mística gótica, pré-nacionalista, glorificando em poesias e peças teatrais a Idade Média checa. Mas depois conseguiu sintetizar aquelas contradições dialéticas numa obra-prima: o romance histórico *Bloudeni* (*Caminhos errados*, em sentido literal e moral). O assunto e o ambiente são parecidos com os do *Soulier de Satin,* de Claudel, embora tratados com maior conhecimento de causa e do colorido histórico: a luta entre os protestantes e a Contrarreforma pela alma do povo checo, no século XVII. No centro encontra-se, muito significativamente, o general Wallenstein, personagem ambíguo que desejava a reconciliação entre os inimigos irredutíveis. O romance é de abundância enorme de detalhes e de arquitetura complicada como as grandes igrejas da época barroca. As traduções para o francês e para o alemão permitem ao leitor que ignora a língua checa julgar o valor dessa obra, talvez o maior romance histórico do nosso tempo.

Mas apesar daquelas traduções ficou Durych pouco conhecido no estrangeiro. Não teve a sorte de receber o prêmio Nobel, que contribuiu para a difusão maior dos romances históricos da norueguesa Sigrid Undset[3479]. Não é uma escritora neobarroca; antes é neogótica. A Noruega não tem passado barroco; nesse país, luterano há quatro séculos, o catolicismo, ao qual

Sigrid Undset se converteu em 1920, refere-se a santo Olavo. A escritora é medievalista, no sentido da exatidão arqueológica e no sentido dos critérios morais. A reconstituição da época, na trilogia de romances *Kirstin Lavransdatter,* o século XVI, é completa e perfeita. Não falta nada. E assim como nas esculturas das catedrais góticas aparecem ao lado dos santos os demônios, assim está no romance de Undset o pecado presente como elemento natural da vida, embora tratado com profunda seriedade moral. A arte da escritora já foi definida, com felicidade, como "realismo cristão". Para impressão de um panorama extremamente fiel da época contribuiu o estilo coloquial, aprendido nos romances da vida contemporânea, algo strindbergianos, que Sigrid Undset escreveu antes da sua conversão. Mas não conseguiu repetir o milagre. A segunda trilogia de romances, *Olav Audunsson*, já não tem a mesma monumentalidade.

Assim como é inevitável e perpétuo o conflito entre a Igreja e o mundo, assim são inevitáveis e permanentes os conflitos entre os próprios católicos e a Igreja. Entre os escritores católicos há bom número de "dissidentes", conflitos que às vezes podem chegar até a saída da Igreja, sem que se percam de todo os marcos da catolicidade.

Da Igreja saiu o flamengo Walschap[3480], depois de ter asperamente criticado a moral católica, a hipocrisia dos leigos e o clericalismo político. Seus romances psicológicos da vida familiar lembram os de Mauriac. *Houtekiet*, a epopeia da vida aldeã em Flandres, tem traços do unanimismo e do neorrealismo.

No meio de polêmicas violentas, o alemão Heinrich Böll[3481], crítico implacável do clericalismo político, do catolicismo burguês, do materialismo econômico dos hipócritas. É um espírito eminentemente sério com forte tendência satírica; sua técnica novelística é moderna, revelando o conhecimento de Hemingway e Joyce.

Ex-católico irremediavelmente católico foi o alemão Stefan Andres[3482], de velha família renana, de formação latina, afastado da Igreja pelas dúvidas morais e a curiosidade intelectual. Andres escreveu romances e contos sobre a guerra de 1941 na França e sobre a guerra civil espanhola, sobre o Greco e Cervantes, sobre a aristocracia napolitana e – o romance épico *Die Sintflut* (*O Dilúvio*) – sobre a devastação espiritual do mundo pelos fascismos. Acredita na possibilidade de impor a esse caos uma ordem, pela arte.

Acredita assim porque ainda tem fé: embora não em Deus no Céu, mas na graça divina neste mundo e na alma das criaturas humanas. Será uma utopia? Então, é em nós mesmos que a utopia se realiza. Assim se explica o título da novela, *Wir sind Utopia* (*Somos Utopia*), que é a obra-prima de Andres, um episódio comovente da guerra civil espanhola.

A tendência conservadora não se limita, naturalmente, aos grupos católicos. Também existe na Escandinávia luterana: é representada, por exemplo, pelo romancista dinamarquês Jacob Paludan[3483], ao qual não se nega a força com que combate o materialismo superficial da grande cidade; ou pelo alemão Wiechert[3484], que foi inicialmente um defensor do tradicionalismo e evoluiu, depois, para lutador corajoso contra a tirania dos nazistas.

*

Zola continua a ser um dos autores mais lidos em todos os continentes. Mas à crítica literária francesa, sobretudo a que se chama moderada e é, na verdade "bien-pensante", o grande romancista ainda inspira repugnância. Recebeu com espanto os primeiros sucessos de Céline[3485], e respirou aliviada, quando o romancista se tornou antissemita dos mais violentos e, depois, colaboracionista dos alemães; foi, então, possível chamar a atenção para a inédita grosseria da sua linguagem; e excluíram-no da companhia de pessoas decentes. Mas esse ostracismo não ficou incontestado. Hoje, Céline é reconhecido, mesmo por aqueles que lhe detestaram as manifestações ideológicas, como o grande escritor que ele é: sua linguagem grosseira, salpicada de palavrões, contribuiu muito para enriquecer, com expressões populares, o francês escrito, que perdeu com Céline as aparências de uma "língua de salão"; e reconheceu-se em Céline um "novo Zola", ampliando os horizontes da literatura francesa, mesmo ao preço de um pessimismo misantrópico e de um pessimismo irreconciliável. Depois de Céline só se podia repetir a célebre frase lacônica de Paul Alexis: "Naturalisme pas mort."

O naturalismo renovado chegou mesmo a penetrar no país que antigamente lhe fora inacessível: um grande ensaio sobre Zola foi publicado pelo inglês Angus Wilson[3486], que invocou esse padroeiro para descrever e

analisar a decomposição dos valores sociais, morais e intelectuais da classe média anglo-saxã.

Mas antes de tudo realizou o neonaturalismo sua tarefa histórica de abrir para a literatura novos países, novos continentes, novas classes sociais, novos problemas, inclusive e sobretudo a tarefa de colaborar para o combate ao domínio colonial. O haitiano Jacques Roumain[3487] é um grande exemplo: seu romance *Les gouverneurs de la rosée* é uma obra-prima revolucionária. Já antes havia movimentada vida literária nas então colônias francesas na África: Léopold Senghor, René Maran, Camara Laye; destacou-se, no Cameroun, Oyono[3488], pela descrição do choque entre os valores nativos e a importada civilização europeia. As lutas pela independência da Argélia e da Tunísia produziram rica safra de romances, também influenciados pelo neorrealismo italiano[3489], Mohammed Dib (1920; *La grande maison*, 1955; *L'Incendie*, 1956); Mouloud Feraoun (1913/1962; *Le fils du pauvre*, 1955; *La terre et le sang*, 1959); Mouloud Mammeri (1917; *La colline oubliée*, 1955); Albert Memmi (1924; *La statue de sel*, 1955); Kateb Yacine (1929; *Nedjma*, 1958). Alguns desses romances têm valor considerável. Mas a progressiva arabização do Norte da África inspira dúvidas quanto ao futuro desta literatura magrebina em língua francesa.

Naturalmente, essa literatura dos povos ex-coloniais não se limita às regiões francófonas. Na Nigéria, Amos Tutuola[3490] descreveu em língua inglesa a sobrevivência de crenças nativas em ambiente europeizado. Em Angola, Agostinho Neto (nascido em 1922), o fundador e primeiro presidente da República independente, escreve versos em língua portuguesa, e a Castro Soromenho[3491] devem-se romances de notável importância. Não são somente os pretos da África e do Haiti que entraram dessa maneira no movimento da literatura moderna. Na Pérsia, Sadik Hidayat (1903/1951), tradutor de Kafka, escreveu contos fantásticos de valor internacionalmente reconhecido (*A coruja cega*, 1936); foi no Oriente um pioneiro audacioso de ideias novas e terminou a vida pelo suicídio. Na China, Lusin ou Lu Hsün (1881/1936) introduziu modos e tendências da literatura russa; pela sua novela *A verdadeira história de Ah Qui* (1921) conquistou o apelido de "Gorki chinês" e a fama de precursor ideológico do movimento revolucionário de Mao.

Enfim, não se deve esquecer a literatura das Antilhas, que é surpreendentemente forte: em língua francesa, o poeta negro Aimé Césaire[3492], que conhece muito o surrealismo parisiense; e em língua inglesa, Naipaul[3493], que é de Trinidad e vive na Inglaterra, romancista importante e grande jornalista.

De longe a maior contribuição para o neonaturalismo veio da América Latina[3494]. Mas durou muito tempo até a crítica e o público da Europa e dos Estados Unidos chegarem a perceber o valor e a importância dessa contribuição; e não é difícil explicar o longo tempo de indiferença e incubação. O romance na América Latina começou com textos de interesse apenas local e, sobretudo, com imitações de modas literárias europeias. Um romance político como *Amalia*, do argentino José Marmol (1818/1871), pode ter notável interesse histórico, mas só ou principalmente para os leitores argentinos. Quando a jovem venezuelana Teresa de la Parra[3495], vivendo em Paris, descreveu com fina intuição psicológica os destinos de almas femininas na decadente sociedade aristocrática de Caracas por volta de 1900, o apreço devido a essa grande escritora ficou limitado a certos círculos parisienses. Os problemas, hoje tão atuais, da identidade nacional e econômica dos povos do Caribe, nos romances do cubano Carlos Loveira[3496] não preocuparam, por volta de 1920, ninguém. E é lamentável que os contos meio realistas e meio fantásticos do uruguaio Horacio Quiroga[3497] fiquem até hoje desconhecidos, fora da América Latina. Mesmo um adepto declarado de Zola, como o chileno Joaquín Edwards Bello[3498] em seus romances da vida dos bordéis de Santiago, não encontrou leitores fora de sua terra.

Os romancistas hispano-americanos de então costumavam citar, como agravante das dificuldades pelas quais passaram seus países, o choque de civilizações diferentes e sobretudo as extremas inclemências dos elementos e do clima, como o colombiano José Eustasio Rivera em *La Vorágine* (1924), o que tampouco é um tema convincente para leitores estrangeiros. Mas esse mesmo tema provocou, enfim, o interesse do público espanhol, quando o grance escritor e estadista venezuelano Rómulo Gallegos[3499] acrescentou a força excepcional do seu estilo: *Doña Bárbara*, *Cantaclaro*, *Canaima* são obras-primas, que foram discutidas e premiadas em Madri. Estava dado o primeiro passo.

Na Argentina tinha Eugenio Cambaceres, por volta de 1880, introduzido o estilo e os temas de Zola, com mais escândalo que sucesso. O verdadeiro iniciador do neonaturalismo argentino foi Roberto Arlt[3500]; em seu vigoroso protesto, dirigido contra a literatura "fina" e europeizada dos escritores da "alta sociedade", misturam-se, um pouco loucamente, influências de Zola e Dostoievski. Seus romances, de valor não indiscutido, tinham o mérito de despertar vocações literárias, um pouco em toda parte. O chileno Manuel Rojas[3501] descreveu em fortes romances autobiográficos a vida dos vagabundos, mendigos e criminosos. No Equador reuniu-se um grupo de jovens escritores para publicar o volume de contos *Los que se van* (1930); os mais fortes talentos entre eles eram José de la Cuadra[3502], que morreu cedo, e Pareja Diezcanseco[3503]; mas o sucesso internacional coube a Jorge Icaza[3504] com seus romances deliberadamente grosseiros da vida dos índios oprimidos e explorados. No vizinho Peru conseguiu Ciro Alegria[3505] um prêmio literário interamericano, sobretudo graças ao valor documentário de sua obra. Quanto ao valor literário foi superior outro peruano, José María Arguedas[3506], "escritor em língua castelhana e com alma de índio", reunindo o protesto social e o lamento do agonizante folclore dos quechuas. Todos esses escritores eram, naturalmente, radicais; e do ponto de vista comunista descreveu o venezuelano Miguel Otero Silva[3507] as dificuldades sociais e políticas que introduziu no seu país a riqueza do petróleo.

Enfim, veio em 1967 o Prêmio Nobel de Literatura para o guatemalteco Miguel Angel Asturias[3508]: *El Señor Presidente* é uma terrível acusação, muito concreta, contra as ditaduras latino-americanas, mas é ao mesmo tempo um romance altamente poético, um "romance poemático"; e abriu os olhos do mundo para o valor da nova literatura hispano-americana. Foi algo como um terremoto no mundo literário europeu e norte-americano, que também tomou conhecimento das obras de Asturias sobre o folclore e as superstições religiosas dos maias e contra a exploração maquiavélica dos Estados Unidos em favor dos trustes que exploram os índios e apoiam os ditadores. A impressão não podia ser maior.

Desde então, o "boom" latino-americano tornou-se irresistível. Ajudou ao sucesso internacional de *Los pasos perdidos* e *El Sielo de Luces*,

romances "poemáticos" do cubano Alejo Carpentier[3509]. Logo depois, veio o colombiano García Máquez[3510], cujas obras ficaram durante certo tempo despercebidas em seu próprio país, até o sucesso espetacular de *Cien años de soledad*, obra-prima de romance fantástico; mas esse elemento fantástico não esconde a subestrutura de miséria popular e de tirania política. Enfim, o maior sucesso de todos coube ao peruano Mario Vargas Llosa[3511], aos seus romances de fortíssimo temperamento sobre a vida nas escolas militares e nas florestas amazônicas, obras-primas de uma destemida literatura de acusação.

Nem todos os romancistas do "boom" hispano-americano obtiveram o sucesso merecido. Ficou eclipsado pelos outros o uruguaio Juan Carlos Onetti[3512], que é, no entanto, grande escritor, de pessimismo enraizado, representante de um neonaturalismo em que o naturalismo é mais forte que o "neo". Seu mundo é povoado por monstros; mas é nosso mundo. Enfim, também não se conhece bastante o paraguaio Roa Bastos[3513]: depois de poesias e novelas escreveu o romance *Hijo de hombre*, que é sem dúvida uma das mais importantes obras da nova literatura hispano-americana e um testemunho doloroso da capacidade de sofrer da criatura humana.

Na Argentina, de onde viera o primeiro impulso desse movimento todo, a influência da literatura fantástica de Jorge Luis Borges – que é, apesar de tudo, o maior escritor argentino – tem algo modificado os caminhos da geração seguinte, mas sem sufocá-la. Não limitou a independência nem impediu o sucesso internacional de Cortazar[3514], que transformou o elemento fantástico, por novas técnicas novelísticas, inéditas, em espelhos de uma realidade infelizmente muito real e presente: *Rayuela* é um dos romances mais complexos e mais importantes deste século. Ao perigo de sacrificar à alegoria nem sempre escapou Ernesto Sábato[3515], agudo crítico do tempo presente, que parece, nos seus romances, procurar ou indicar saídas da permanente crise política do seu país. Em comparação com Cortazar e Sábato parece jogo lúdico a ficção de Manuel Puig[3516], que reúne de maneira grotesca efeitos cinematográficos e de romance policial com estilo de vanguarda radical.

Um grupo compacto e independente de escritores são os mexicanos ocupados e preocupados com a revolução de 1910 e suas consequências, a

única autêntica revolução social que o continente até hoje experimentou[3517]. A novela mexicana da revolução já constitui algo como uma literatura especializada. O primeiro nome, e o mais famoso, é Azuela[3518], que tinha ativamente participado da revolução, descrita com franqueza impiedosa. Depois da vitória, ficou gravemente decepcionado, em face da formação de uma nova burguesia, enquanto a miséria material e moral continuam. Embora a grande maioria dos escritores mexicanos contemporâneos defenda teses semelhantes, costuma-se censurar em Azuela o estilo negligente, pelo qual seu romance principal, *Los de abajo*, parece literatura populista. Mas só querem dizer, com isso, que falta a Azuela a capacidade de representar adequadamente o monumental acontecimento político daquela época. Essa capacidade encontra-se nas duas obras de Martín Luis Guzmán[3519], história fielmente romanceada da revolução, quadros de uma grandeza sinistra. Já pertence à época pós-revolucionária Agustín Yañez[3520], cujo "fluxo do tempo" é influenciado por Joyce. O crítico mais impiedoso das mudanças pós-revolucionárias é Carlos Fuentes[3521]: sua sátira contra os aproveitadores é de um radicalismo feroz, desmascarando "as boas consciências" e acompanhando-os até a agonia e a morte. Talvez a última palavra sobre o tema da revolução mexicana tenha sido dita por Juan Rulfo[3522]. Em sua primeira obra, um volume de contos, continuou a crítica da revolução inacabada. Mas seu romance principal ou único, *Pedro Páramo*, é uma verdadeira descida ao Inferno, desenterrando os antepassados mortos do México de hoje. É uma obra singular.

Em livros e ensaios norte-americanos sobre a literatura "ao Sul do Rio Grande" costuma-se estudar a literatura brasileira junto com a hispano-americana, como se fosse um caso paralelo. É uma perspectiva que não pode ser mantida. A evolução da literatura brasileira foi totalmente diferente. Nela não existe um movimento comparável à evolução do romance hispano-americano dos últimos dois decênios. Em vez disso, houve outro movimento, nada inferior quanto ao valor, mas limitado a uma determinada região do país, ao Nordeste, que se caracteriza menos pelo fenômeno climático das secas do que pela extrema pobreza das populações e pela estrutura semifeudal de organização da sociedade. Uma literatura regionalista,

então, mas que procura e encontra os valores universais do sofrimento humano e da esperança de salvação no futuro.

A prioridade cronológica cabe a José Américo de Almeida[3523], que introduziu em seu romance *A Bagaceira* os temas da seca, dos retirantes, dos "coronéis" e cangaceiros e das particularidades de vida no sertão e nas regiões de cultivo de cana-de-açúcar. A primeira descrição completa e comovente da seca e das suas consequências deve-se a Raquel de Queirós[3524]. Obra definitiva é o "ciclo da cana-de-açúcar", cinco romances em que José Lins do Rego[3525] descreveu a decadência das velhas famílias e de seus engenhos e a inquietação principiante dos negros e mulatos: obra de grande força evocativa e que já pertence ao patrimônio permanente da literatura brasileira.

O romance nordestino, em sua extensão toda, é menos homogêneo do que parece à primeira vista. Os autores são diferentes não somente pelo estilo, mas também pela temática. Graciliano Ramos[3526], provavelmente o mais importante, pertence ao ciclo nordestino pelo menos com dois romances: *São Bernardo* é intenso estudo psicológico do homem nordestino, e *Vidas Secas* é, apesar da técnica ficcional, que parece episódica, espécie de panorama épico da vida do povo nordestino, só do próprio povo, o que nenhum outro ousou ou conseguiu realizar. No meio entre essas duas obras está o romance *Angústia*, que é uma obra-prima de introspecção psicológica num ambiente de miséria, humilhação e ressentimentos violentos e frustrados. Para provar aquela tese das diferenças muito grandes dentro do movimento nordestino, basta ler depois de um romance de Graciliano Ramos uma obra daquele escritor que obteve, entre todos os romancistas do Nordeste, o maior sucesso, nacional e internacional: Jorge Amado[3527], que sabe igualmente descrever uma greve e uma revolta proletária ou poetizar uma paisagem ou submergir o leitor na colorida vida popular da Bahia. Jorge Amado tem encontrado muitos adeptos em Portugal, o grupo chamado "neorrealista", denunciando a situação do proletariado rural do Ribatejo durante o regime salazarista. O mais realista desses "neorrealistas" portugueses foi Alves Redol[3528]. Acentos existencialistas e uma sutileza que não prejudicam a atualidade, distinguem os versos e os romances de Fernando Namora[3529].

Nos romances neonaturalistas hispano-americanos é frequente a tendência política antiamericana: os Estados Unidos são denunciados como cúmplices das ditaduras e aproveitadores da exploração econômica.

Mas o neonaturalismo hispano-americano não teria sido possível, ou seria muito diferente, sem a forte influência do neonaturalismo norte-americano. Os jovens escritores mexicanos, equatorianos e peruanos conheciam pouco Zola. Leram Michael Gold, Caldwell, Steinbeck e Dreiser.

O mais fiel discípulo de Dreiser é Farrell[3530]. O que mudou é a cidade de Chicago: a de Dreiser foi um turbilhão; a de Farrell é um inferno. O escritor é filho do bairro irlandês da cidade. *A Boyhood in Chicago Streets* é o subtítulo do seu primeiro romance. Toda a literatura de Farrell tem fundo autobiográfico. Toda ela diz o que declara o título de outra obra sua: *A World I Never Made*. Um mundo que ninguém desejaria ter feito. Não porque é um mundo de extrema pobreza material e espiritual de miséria, crimes, perversões e desespero completo. Estamos acostumados a ouvir a verdade. Mas Farrell não sabe dar relevo a seu panorama. Tudo é cinzento, de uma monotonia terrível, de um fatalismo deprimente. O próprio Farrell venceu os obstáculos tremendos que pobreza, família, ambiente e regime social lhe opuseram; mas nunca chegou a superar o desespero fatalista dos dias de sua adolescência. Nem conseguiu aderir às esperanças do marxismo. Farrell venceu na vida; mas perdeu-se na literatura. Depois de um curto período de sucesso ficou abandonado.

Farrell fora um naturalista da velha escola. O neonaturalismo teve fome de novos ambientes e de novos meios de expressão. New York e Chicago tinham dado o que podiam dar. Chegara a vez do Sul e da Califórnia.

Um verdadeiro neonaturalismo, no sentido de apresentar com extrema franqueza algo de realmente novo, foi o de Thomas Wolfe[3531]. Escreveu romances enormes. Mas seu maior romance é sua própria vida. Um homem bom, um Dom Quixote, um Parsifal, saiu do seu “home” insuportável no Sul dos Estados Unidos para procurar um outro, um verdadeiro “home” dos Estados do Norte ou na Europa. Encontrou a vida em toda a sua plenitude. Quis apoderar-se dela, na realidade ou na literatura. Procurou, e escreveu como um possesso. E morreu, com 38 anos de idade, dessa obsessão; não do tumor no cérebro. Os seus romances formam a história cíclica das fugas do americano provinciano Eugene Gant para a Europa e das aventuras

estranhas em que o envolveu o vasto mundo que estava, então, nos anos de 1930, tão possesso como ele próprio. Sua Obra é uma imensa autobiografia, altamente dramatizada, embora sem qualquer composição dramatúrgica: uma *Odisseia* americana que teria sido impossível sem a influência decisiva de outra *Odisseia* contemporânea, do *Ulysses* de Joyce. Mas a diferença é marcada. Em Wolfe não há nada da arquitetura rigorosa de *Ulysses*. Seu mundo não é construído, mas fantasticamente acumulado. Tão possesso estava o escritor da paixão de notar e registrar tudo, todos os pormenores e associações, que os romances nunca ficariam "fit" para a publicação sem a ajuda e o trabalho editorial de Maxwell Perkins, que também preparou a publicação das obras póstumas. No estado bruto, não eram romances mas materiais para romances. Materiais como os que Zola costumava acumular antes de começar a escrever. Thomas Wolfe nunca chegou a essa fase de trabalho tranquilo porque nunca conseguiu, nem em New York, nem em Berlim, Paris ou Roma, sair da prisão das recordações angustiosas e no entanto tão mesquinhas da infância, da meninice, da família provinciana. "Naked and alone we came into exile. In her dark womb we did not know our mother's face; from the prison of her flesh have we come into the unspeakable and incomunicable prison of this earth." Frases como essa são frequentes em Wolfe. Fez-se a observação surpreendente de que grande parte da obra de Wolfe está escrita em versos, escondidos pela disposição tipográfica da prosa. Pensou-se em Whitman. Outros lembraram a eloquência proverbial da gente do Sul. Wolfe é romântico. Houve nele um poeta da maior eloquência, assim como houve em Zola uma forte dose de Victor Hugo. Com felicidade, um crítico definiu a arte de Wolfe como "retórica da agonia". Um mundo caótico grita por ser posto em ordem. Há tudo, em Wolfe, os germes da agonia e os da ressurreição. A leitura das suas obras aumenta incalculavelmente nossa experiência da vida. "He increases us." Jamais o naturalismo desempenhou melhor sua função de ampliar os horizontes da literatura.

Há em Thomas Wolfe um forte elemento de protesto social; e um elemento de deformação da realidade. São característicos de grande parte da literatura neonaturalista norte-americana: pois só pela deformação da realidade pode o abuso social ser tão vivamente apresentado que o grito de revolta sai com efeito de plena convicção. O mestre daquela deformação foi

Caldwell[3532]: seus quadros de vida dos "poor white" do "Old South", degenerados, desmoralizados, imbecis como animais e supersticiosos como selvagens, em *Tobaco Road*, em *God's Little Acre*, são caricaturas cáusticas; o linchamento do negro em *Trouble in July* é uma alucinação bárbara. Mas Caldwell não deforma por ser visionário: só quer dar o golpe de graça a uma realidade que merece desaparecer quanto antes. Caldwell pediu sem deformação alguma a revolução social. Foram os dias áureos do "New Deal" de Franklin D. Roosevelt.

O naturalista-revolucionário por assim dizer oficial do "New Deal" foi Steinbeck[3533]. É o romancista de um ambiente novo, mas restrito: do Salinas Valley, na Califórnia. É uma região de gente primitiva. E algumas das melhores qualidades de Steinbeck, sobretudo nos seus contos, são as de um idealista. Depois veio a crise, devastando o idílio. Dispondo de documentação de primeira mão, de repórter que Stinbeck é e sempre ficou, não lamentou poeticamente a tragédia nem amenizou por falsas esperanças em prosperidade futura. Pediu a reforma radical, definitiva, num romance-panfleto. A repercussão de *The Grapes of Wrath*, revelando a miséria dos escravos brancos da agricultura, só é comparável à de *Uncle Tom's Cabin*; o livro de Steinbeck também faz parte da história social dos Estados Unidos. Já tinha escrito obras como *Tortilla Flat* e *Of Mice and Men*, entre sofríveis e boas, embora nunca extraordinárias. Mas depois, Steinbeck decepcionou pela rotina de reportagem e pelo sentimentalismo dos enredos e do estilo. Nunca superou a contradição entre a documentação sociológica e a apresentação melodramática, num nível intelectual que um crítico como Edmund Wilson podia caracterizar como baixo. Com a era das reformas sociais nos Estados Unidos passou bem também a prosperidade literária de Steinbeck. Não fora verdadeiro revolucionário; mas um sonhador das reivindicações proletárias.

Com o enfraquecimento do reformismo político-social nos Estados Unidos, o naturalismo norte-americano conseguiu desligar-se dos compromissos ideológicos. Voltou a ser naturalismo ou neonaturalismo. Seu representante principal é Nelson Algren[3534], que descreveu com espécie de energia feroz a vida dos criminosos, prostitutas, desempregados, alcoólicos nas ruas e botequins de Chicago, especialmente nos bairros habitados pelos descendentes de poloneses. Sua visão do mundo é negra e fatalista.

O nível de vida dos criminosos, prostitutas e bêbados de Algren é, no entanto, superior ao dos pretos nas grandes cidades do Norte dos Estados Unidos. A revolta dos negros, que nos anos de 1960 se tornaria política, foi literariamente preparada por movimentos ideológicos que, depois de efêmera adesão ao comunismo, se contentaram com apelos aos sentimentos humanitários dos brancos. Os temas permanentes de Richard Wright[3535] são recordações de sua meninice e adolescência de "black boy" humilhado e maltratado, impelido para os caminhos do crime e da perversão sexual. Com energia intelectual muito superior, James Baldwin[3536] rejeitou essa técnica: um escritor negro teria a mesma ampla liberdade de escolher seus assuntos e problemas como qualquer outro romancista. Mas a fatalidade da situação social obrigou-o a tornar-se, na vida, líder dos pretos revoltados. E suas obras voltaram a denunciar, com força superior de verdade naturalista, os malefícios do racismo e a derrota de almas humilhadas.

Uma terceira fase dessa revolta dos pretos é representada por Ralph Ellison[3537], que escreveu um dos maiores romances americanos do século XX; o herói do *Invisible Man* é preto, mas já não parece mais preto.

A diferença entre realismo e naturalismo afigurava-se evidente aos críticos do século XX: Flaubert era o precursor mais moderado de Zola, e Zola era o sucessor mais radical de Flaubert. Classificações dessa natureza parecem-nos, hoje, ingênuas. A crítica marxista, sobretudo Lukács, tem introduzido distinções muito mais sutis. Caracteriza o realismo como fruto de observação seletiva e o naturalismo como resultado de observação indiscriminada de todos os fatos sociais acessíveis. Em consequência disso, o naturalismo chega a focalizar, como diferentes, os casos atípicos, patológicos (hereditariedade, criminosos, alcoolismo), ao passo que o realismo consegue apresentar os tipos sociais que integram os grupos e as classes. Os naturalistas denunciam os grupos e as classes como massas amorfas, ligadas por falsos ideais que o naturalista desmascara e denuncia (burgueses, militarismo, clericalismo), enquanto o realista chega a compreender os interesses dos grupos, descrevendo a luta de classes. O naturalista sucumbe a um fatalismo pessimista, pseudocientífico: o realista deixa prever uma ordem moral superior da sociedade – Balzac acreditava encontrá-la no legitimismo e aristocratismo pré-revolucionário, mas o realista de hoje espera o

socialismo pós-revolucionário. Eis, em resumo, a teoria do realismo socialista.

Na prática, as diferenças são menos nítidas. A patriarca do realismo socialista checo, Maria Majerova[3538], escreveu na mocidade um romance sobre os operários estrangeiros, eslavos, em Paris, que através de duras lutas sociais e ideológicas abandonam o anarquismo para abraçar o credo socialista (*Place de la République*); é um romance naturalista, no estilo de Zola. Vinte anos mais tarde escreveu outro romance seguindo as normas do realismo socialista, sobre a construção de uma represa que redime da miséria uma região. Mas as diferenças literárias entre as duas obras não são evidentes.

Muitos escritores socialistas e comunistas das últimas décadas denunciaram a miséria e proclamaram seu credo em obras que ninguém pode deixar de classificar como naturalistas. Só na Rússia e mesmo assim só a partir de 1930, o realismo socialista abandona qualquer veleidade de naturalismo para tornar-se "típico", moralizante e otimista. Mas onde existe relativa liberdade de manifestação do pensamento, o moralismo também é capaz de resultar crítica do socialismo.

A miséria desorganizada da "banlieue" de Paris encontrou seu porta-voz em Eugène Dabit[3539], jovem operário, depois ascensorista, depois tipógrafo, enfim escritor comunista; a atmosfera cinzenta e possivelmente trágica nos quartos e em torno do *Hotel du Nord* caracteriza uma admirável peça da literatura. Efeitos sensacionalistas tirou de um ambiente semelhante o irlandês O'Flaherty[3540], nos seus romances de conspiradores, espiões, assassinos políticos e não políticos. O checo Olbracht[3541] conhecia de perto a pobreza dos camponeses e trabalhadores rurais nas montanhas da Eslováquia; criou-lhes, baseando-se em motivos folclóricos, um mito de bandoleiro vingador que se popularizou no mundo inteiro. O esloveno Prežikov Voranc (1893/1950) descreveu no romance épico *Doberdob* (1940) os sofrimentos do seu povo na primeira guerra mundial. O poeta desse mundo é o espanhol León Felipe[3542], plenamente consciente da sua condição de "un paria – que apenas tiene una capa", cantando "cosas sin importancia", um whitmaniano em tom menor; a tragédia da sua pátria elevou-o à dignidade trágica de "español del éxodo y del llanto".

Pelo menos um desses escritores proletários conseguiu realizar-se plenamente: o romeno Sadoveanu[3543], em seus numerosos romances históricos, romances de revolução social e contos populares, criou para seu povo uma literatura completa como que separada da literatura burguesa; embora partindo da arte de Flaubert e do populismo de Tolstoi, antecipou em sua volumosa obra o futuro comunista do seu país. Não chegou a "ver essa luz" o português Ferreira de Castro[3544]; conheceu como emigrante a miséria total dos trabalhadores nas selvas amazônicas; e, depois, o desespero dos operários portugueses em sua própria pátria. A tendência é a mesma do dinamarquês Kirk[3545], cujos romances sobre a miséria dos pescadores e dos trabalhadores rurais chegaram a ser admirados por Brecht.

Um lugar à parte ocupa o misterioso[3546]: escreveu romances de grande classe, divulgados no mundo inteiro através de traduções para todas as línguas; mas até hoje não se conhece seu verdadeiro nome nem sequer sua nacionalidade que o autor, remetendo aos editores os originais por via de intermediários, soube manter em segredo. A informação de que seu verdadeiro nome, de teuto-americano de origens escandinavas, seria Berick Traven Torsvan, nascido em Chicago em 1890, carece de verificação. Com certeza só se sabe que escreveu habitualmente em alemão e morava há decênios no México. Traven é naturalista; mas ninguém o confundiria jamais com os discípulos franceses ou norte-americanos de Zola: de tal maneira deforma ele a realidade, apesar da exatidão de todos os detalhes, pelo humorismo cáustico e amargo, que envolve o protesto social. Traven é o novelista da miséria proletária observada em condições especiais ou extremas, como de experiência de físico: em *Das Totenschiff* (*O navio da morte*), a situação dos marujos que servem em navios imprestáveis, lançados na viagem para burlar as companhias de seguro; em *Der Schatz der Sierra Madre* (*O tesouro da Sierra Madre*) e *Die Baumwollpflücker* (*Os algodoeiros*), a exploração dos trabalhadores nas minas, refinarias e campos dos países tropicais, de capitalismo e industrialização incipientes; enfim, a maior porte dos obras de Traven trata a revolução mexicana, encarada sem o idealismo desiludido de Azuela e sem o realismo poético de Guzmán, antes com a alegria selvagem de quem aprova a destruição impiedosa de tudo porque só assim haverá lugar para construir algo de novo. Traven é anarquista.

Todo esforço do proletariado industrial europeu, no tempo da "belle époque" de 1900 até 1910, estava dedicado à superação do anarquismo: para fazer os operários bem organizados participar da prosperidade capitalista daquele tempo. Eis o sentido político do reformismo social-democrático que renunciou tacitamente à revolução prevista pelo marxismo, preferindo a elevação do padrão de vida pela ação dos sindicatos. Nesse sentido descreveram o dinamarquês Andersen-Nexö e o norueguês Uppdal as grandes greves e as vitórias eleitorais dos partidos social-democráticos. Os sucessos foram notáveis; pareciam justificar o otimismo. Mas a Primeira Guerra Mundial e as crises econômicas de 1921 e 1929 acabaram com aquelas esperanças: os sindicatos foram enfraquecidos pelo desemprego; e em vários países sucumbiram os partidos socialistas ao fascismo. O proletariado europeu – e, depois da crise de 1929, também o proletariado norte-americano – recaíram para a condição de "pobres" da era pré-marxista ou dos "marginais" dos países coloniais e semicoloniais. Testemunhos literários dessa nova situação são: a novela *Karl und Anna*, de Leonhard Frank[3547], talvez a primeira obra de literatura proletária na qual nem se focalizam as condições sociais nem a vida particular da família pobre, mas as relações inexoráveis entre aquelas e esta (por isso, o crítico inglês Empson concedeu a essa obra a primazia em toda a literatura proletária europeia).

Faltava nesse coro de "vozes do Inferno" a do proletariado italiano: estava silenciada nos cárceres do fascismo. Antonio Gramsci[3548], jovem intelectual e inicialmente discípulo de Croce, editor do primeiro jornal comunista italiano, *Ordine Nuovo*, organizador da ocupação das fábricas pelos operários de Turim, passou 11 anos de sua curta vida na prisão, condenado para, como se exprimiu um dos seus juízes, "destruir esse cérebro perigoso", só o soltaram quando já agonizava. Não alcançaram aquele intuito. Na prisão, em circunstâncias terríveis, escreveu Gramsci as copiosas notas sobre a filosofia de Croce e o materialismo histórico, sobre a organização da cultura e o papel dos intelectuais – além das profundamente comoventes *Lettere dal Carcere* à sua família – que forneceriam, publicadas postumamente depois da libertação em 1945, as armas ideológicas ao comunismo italiano. Além do valor daquelas cartas ocupa Gramisci lugar eminente na literatura contemporânea: inspirou parte da literatura italiana do após-guerra; e demonstrou, pela lição e pelo exemplo, o que poderia e

deveria ser a literatura proletária em tempos de crise, guerra e reconstrução da sociedade. Se o seu exemplo fosse seguido, teria saído algo como um neorrealismo socialista. Em vez disso, surgiu na Itália o próprio neorrealismo, ao passo que na Rússia foi imposto o "realismo socialista".

O realismo socialista foi imposto aos escritores russos. Esse fato e a necessidade de interpretá-lo inspiraram na Rússia e fora da Rússia discussões intermináveis, que hoje já pertencem à História. Poucos entre os realistas socialistas souberam manter aquele equilíbrio entre o processo literário de Tolstoi (e de Tchekhov) e a ideologia de Lênin que caracteriza as melhores obras de Gorki, padroeiro e modelo nunca alcançado do estilo oficial da Rússia comunista. No fundo, só se salva Cholokhov.

Cholokhov[3549] é o maior nome da literatura soviética. Seu "roman-fleuve" da guerra e da implantação do comunismo na região dos cossacos do Don é um exemplo de literatura regionalista de significação universal, sem recorrer ao artifício de criar "atmosfera" pelo uso do dialeto e pelo abuso de detalhes folclóricos. Pois Cholokhov é, na composição e no estilo, tradicionalista. Conta os episódios mais brutais e os poucos outros, de emoção lírica, com a mesma sobriedade de documentos históricos. A História envolve o drama: é o realismo de Tolstoi. No centro ainda estão, como no romance tradicional, "personagens principais", indivíduos fortes como Grigori Melekhov; mas sucumbem ao curso inexorável dos acontecimentos históricos que decidem contra o individualismo dos cossacos. Só importa o "Coletivo". Cholokhov foi chamado o Tolstoi do comunismo. Mas esse escritor sereno e sóbrio tem pouco da vitalidade exuberante de Tolstoi. Não é um "clássico"; antes é um classicista. A relação entre classicismo e realidade é, porém, um dos fatos mais bem estudados da teoria e história literárias. O classicismo adapta-se bem a realidades passadas; não consegue acompanhar evoluções imprevisíveis. O *Rio Don*, obra perfeita até a última página, já estava superado quando fora publicado. Cholokhov teve de continuá-lo. Novamente ficou atrás dos acontecimentos, da coletivação agrária. Tampouco conseguiu terminar a obra sobre a guerra, iniciada durante a guerra com pleno sucesso. O realismo socialista condenou o escritor ao trabalho de Sísifo de um "Work in progress" sem fim. O realismo socialista é um instrumento literário, mas não um estilo literário.

Literatura e vida ainda coincidem no caso de Ostrovski[3550], homônimo do grande dramaturgo do século XIX. Foi um proletário, herói da guerra civil, gravemente ferido, ficando cego. *Como se faz um herói*, a história dos jovens militantes da primeira fase do comunismo, poderia ser sua autobiografia, e é a biografia ideal de muitos outros. Nesse caso, o realismo socialista virou idealismo socialista. A mesma mentalidade inspira ao romance de Kataiev[3551]: é o otimismo forçado da propaganda. O título mais conhecido desse romancista, *Para a frente, Tempo!*, erigido em lema da industrialização cada vez mais acelerada, inspirou ao humorista Sostchenco a sátira intitulada *Durma mais depressa, camarada!*

A necessidade de adaptar os produtos literários do realismo socialista às exigências da evolução política e das suas fases diferentes, às vezes contraditórias, não podia deixar de fomentar o oportunismo cuja vítima mais conspícua foi Fadeiev[3552]. Já antes de Cholokhov tinha ele começado a escrever um romance histórico à maneira de Tolstoi. *O último Udegé*, sobre a guerra civil na Sibéria. Talvez a obra não saísse inferior ao *Rio Don* – pois o talento de observação e de penetração psicológica de Fadeiev foi notável – se conseguisse concluí-la; mas ficou "work in progress", interrompido quando a guerra impôs ao escritor novo tema: *A Guarda Jovem*, a história das organizações clandestinas dos jovens comunistas na cidade de Krasnodon, fazendo guerrilha aos alemães. Sabe-se que Fadeiev teve de reescrever esse romance para uma segunda edição na qual ficassem menos evidentes as falhas do Partido que cedeu, em Krasnodon, toda a iniciativa àqueles jovens soldados improvisados. Mesmo assim, o romance não satisfez plenamente às autoridades. Voltou-se a declarar que a verdadeira obra-prima de Fadeiev seria seu primeiro romance, *Os Dezenove* (1927). O próprio Fadeiev terrorizou, como presidente da União dos Escritores Soviéticos, seus colegas. Mas o suicídio de Fadeiev, em 1956, marcou o fim da época do terrorismo literário.

Fora da Rússia, a tarefa dos realistas-socialistas estava facilitada pela ausência de censura e dificultada pela falta de diretrizes obrigatórias: nem sempre se podia prever o acerto ou o descontentamento das autoridades partidárias. Na França, nem sequer Aragon conseguiu manter-se estritamente dentro das exigências. Como "ortodoxos" foram aprovados os romances do jornalista André Stil que saíram publicados ao mesmo tempo

com os acontecimentos neles tratados; organização da NATO, greves contra a intervenção americana na Europa, etc. uma obra monumental em "estilo russo" empreendeu o holandês de Vries[3553]: história e situação das populações rurais na Frieslândia; também os adversários ideológicos do escritor não lhe negam o sopro épico. Concedeu-se maior liberdade de expressão a um "fellow-traveller" como o islandês Laxness[3554]: na verdade, não teria sido possível domesticar esse individualista tempestuoso, típico "homem do contra". Em sinal de protesto contra todas as tradições de sua ilha arquiluterana e arquigermânica tinha-se convertido ao catolicismo romano. Depois, em sinal de protesto contra tudo o que Roma e o Ocidente significam, tornou-se comunista. Seus romances, contemporâneos ou históricos, têm força bárbara; são caóticos, cheios de episódios líricos de grande beleza e de luzes satíricas nem sempre espirituosas. O Premio Nobel de 1955 foi uma surpresa.

Os princípios do realismo socialista aparecem em nível superior na obra capital da escritora alemã Anna Seghers[3555]. Sempre foi comunista. Sua primeira, e talvez melhor, novela, *A revolta dos pescadores de Santa Bárbara*, já é um modelo de literatura "partidária", deliberadamente não objetiva. Não podiam deixar de sair diferentes os romances cujo enredo Anna Seghers experimentara na própria carne: *Das siebente Kreuz* (*A sétima cruz*), sobre os campos de concentração na Alemanha nazista, e *Transit*, a fuga dos refugiados políticos através da França ocupada. Nessas obras, a história política não produz a literatura nem esta é reflexo daquela; as duas coincidem exatamente. Daí o estilo "homérico" da escritora, que se manifesta inclusive em seus admiráreis contos. Assim também acontece na obra principal da escritora, *Die Toten bleiben jung* (*Os mortos continuam jovens*), na qual os comunistas e os nazistas de 1945 continuam o que seus pais, comunistas e reacionários, começam em 1918, quando a revolução alemã rebentou e foi esmagada. A técnica novelística, a "montagem" cinematográfica das histórias de duas gerações na mesma película, é menos importante que o simbolismo: o túmulo do soldado comunista alemão, fuzilado em 1918, encontra-se em ponto geograficamente determinado nos bosques perto de Berlim; é, ao mesmo tempo, o túmulo simbólico daquela revolução alemã assassinada e o ponto de referência da revolução que

continua, em 1945 e depois. Essa obra também é um "work in progress"; mas tem o direito de sê-lo.

Dentro dos esquemas do realismo socialista não fica muito lugar para a poesia. Foi ela a grande vítima do terrorismo literário da era Zdanov. Anna Akhmatova[3556], a última voz da poesia russa pré-revolucionária, foi silenciada; alegou-se como pretexto "a melancolia inconveniente e enervante" das suas poesias eróticas; talvez desagradassem, também, as sofisticadas artes de estilo e de métrica que os críticos formalistas tinham descoberto nos versos de Akhmatova e dos outros acmeístas. O último acmeísta foi Ossip Mandelstam[3557], autor de visões quase surrealistas em estilo rigorosamente clássico e que ficou célebre no Ocidente pelo martírio que sofreu. O poeta ucraniano Bagrizki[3558], ex-futurista, explorador sábio do folclore, ainda foi elogiado porque só se prestou atenção ao "conteúdo" das suas baladas, episódios emocionantes da guerra civil. Mas Pasternak foi obrigado a limitar-se a traduzir Shakespeare. E a amarga poesia erótica de Simonov[3559], dirigida da frente de batalha "à amiga distante", tampouco encontrou a aprovação oficial; pelo menos, deu-se a devida importância ao seu grande romance de guerra, *Dias e noites*, uma das poucas obras de literatura soviética que também no Ocidente foram apreciadas. A poesia tem dado melhores frutos em alguns países socialistas fora da Rússia. Socialista é o maior poeta húngaro da atualidade, Illyés[3560] o cantor da terra pesada e da gente que a cultiva; também são notáveis seus estudos sociológicos sobre os camponeses da planície húngara, da "Puszta", obra *sui generis* e de excepcional importância também literária.

Nos últimos anos do regime stalinista passava Vera Panova[3561] por ser a melhor representante do realismo socialista: descreveu com objetividade prosaica e não sem franqueza os sofrimentos dos soldados feridos na guerra e o comportamento dos médicos e dos enfermeiros; depois as lutas entre engenheiros, operários e burocratas numa fábrica. Mas só depois do fim da era de Stalin saiu da sombra de um quase-esquecimento o velho Paustovsky[3562], o "great old man" da literatura russa de hoje. Desde 1924 escreveu os volumes de sua autobiografia, que é um sincero exame de consciência, uma grande obra de ficção e um imponente quadro histórico: meio século de vida sob o czarismo, nas revoluções, na guerra civil e na era de

reconstrução. Paustovsky sabe, como ninguém, ser melancólico, otimista, humorista, grave, sofisticado e simples ao mesmo tempo. É o Aksakov da Rússia comunista. É, como Bunin, seu autor preferido, um clássico da língua russa.

Paustovsky tem feito muito para reorganizar a vida literária russa. Fundou uma revista e uma editora e estimulou autores novos. Entre estes, o mais importante é Kasakov[3563], cujos contos se passam entre lenhadores, pescadores e trabalhadores rurais nas florestas remotas da Rússia. Nesses lugares é como se o mundo tivesse ficado parado. A Natureza é tudo e a Revolução está longe. Há, em Kasakov, algo de Tchekhov. Como o velho Paustovsky, é um mestre do estilo.

Semelhante serenidade clássica do estilo distingue as obras do húngaro Lajos Németh[3564], em *Eszter Egetö*, história de três gerações da vida húngara; em outros romances de Németh, o desmascaramento impiedoso do moralismo falso de burgueses e camponeses reveste-se de feições de tragédia grega. Németh não se tornou tão conhecido no estrangeiro como seu compatriota Déry[3565], já perseguido por causa de sua participação na revolta húngara de 1956, mas que, apesar de todas as suas veleidades de oposição, ficou fiel ao credo comunista. Novelas curtas como *Um enterro singular*, sátira contra a burguesia agonizante, e *Amor*, situação do comunista dissidente perseguido, já deram a medida de seu grande talento; o segundo desses temas foi desenvolvido no emocionante romance *Niki* ou *História de um cão*. As obras capitais de Déry são os grandes romances *A frase inacabada*, o encontro entre o estudante de família burguesa e o mundo proletário na Hungria antes da guerra, e *A resposta*. A obra de Déry revela traços de Gorki e de Proust; é um comunista inspirado por altos ideais éticos e um grande escritor.

Trata temas algo parecido o polonês Kazimierz Brandys[3566]; tratou temas parecidos com os de Déry. Os quatro volumes do ciclo *Entre as guerras* são um panorama da vida polonesa antes e depois da vitória do comunismo. *A mãe dos reis* é o epitáfio da era stalinista, escrito com paixão, sinceridade e notável força literária.

Apesar de tudo, o realismo socialista obteve seu maior triunfo não no romance, mas, surpreendentemente, na poesia e no teatro. Bertold

Brecht[3567] é o maior escritor, o maior poeta e, de longe, o maior dramaturgo que o comunismo até agora produziu, ou antes: conquistou. É conhecido, no mundo, principalmente como dramaturgo, porque sua poesia lírica, também da maior importância, é das mais intraduzíveis. Nem sequer seriam traduzíveis para qualquer dos estilos da poesia alemã. Os versos de Brecht não são barrocos nem clássicos, nem românticos, nem "modernos": parecem-se com as baladas populares que se vendem nas feiras, com "nursery-rhymes", canções roucas em igrejas rurais, "cantigas de desafio" de gente do povo: em metros irregulares, às vezes duramente rimados. Brecht, cínico e ateu, gosta de parodiar os corais luteranos que aprendeu na mocidade, assim como a poesia patriótica oficial; porque a sua é muito mais tipicamente alemã; é poesia popular sem estilização literária nenhuma e sem sentimentalismo. Mas serve de estilo a um intelectual altamente sofisticado, revoltado, niilista e cínico. Brecht escreveu versos de amor e gosta das árvores; mas só se recorda de amores fracassados pelo suicídio da amada seduzida e "falar sobre árvore pode hoje ser um crime, porque significa silenciar sobre tantos outros crimes". Vive "num mundo pobre" e entre "homens ruins", como verifica laconicamente:

"Die Welt ist arm. Der Mensch ist schlecht."

Chama-se a si mesmo "o pobre Bert Brecht", porque "minha mãe, quando dormi nela, me trouxe da floresta negra da minha terra para a grande cidade". Foi o poeta da Berlim febril de 1927, República de Weimar, comunismo e pré-nazismo, miséria proletária e civilização cinematográfica. Nesse mundo, o único lugar possível para o poeta é entre as prostitutas e os boêmios embriagados do "cabaré". Para o "cabaré literário" escreveu Brecht as baladas do volume *Hauspostille* – o título é paródia do título dos livros de edificação protestante, leitura para as tardes de domingo – canções de soldados mortos na guerra, de prostitutas e criminosos, de operários que cantam: "Não podem puxar-nos para o Inferno – porque sempre já estivemos no inferno":

"Du kannst uns nicht in die Hölle ziehen,
Weil wir immer schon in der Holle waren."

E o poeta sabe que "todos nós somos provisórios, e depois de nós não acontecerá mais nada de importante":

"Wir wissen, dass wir vorläufige sind,
Und nach uns wird kommen: nichts nennenswertes."

Um crítico chamou esse livro de "breviário do Diabo". Está certo. Mas esse diabo ainda não era "vermelho". Quem não acredita em "nada de importante", não é comunista. Só depois, Brecht fugiu da aceitação cínica deste mundo pobre e ruim para o combate contra a pobreza desnecessária. Em 1930 converteu-se Brecht ao comunismo.

Começou a escrever os *Lehrstücke* (*Peças didáticas*), no mesmo estilo irresistível da sua poesia lírica; *Die Massnahme* (*A Medida*) ensinou aos espectadores a necessidade de matar, mas só quando manda o Partido que "sabe de todas as coisas e é infalível como a Igreja". O escândalo que essas peças, acompanhadas da música de Hindemith, Weill e Toch, provocaram, foi a prova da sua eficiência. Assim quis Brecht o novo teatro ao qual deu ao epíteto (não muito bem escolhido) "épico". O teatro deveria deixar de arrancar a gente à vida, durante três horas, levando-os para um mundo remoto e irreal. O "teatro épico" será a continuação da vida na realidade, ou antes: fará parte desta vida. No teatro serão decididos, praticamente, pela adesão do público, os problemas que o dia criou; e amanhã, o mundo será diferente. Esse teatro é, evidentemente, realista-socialista; e dispõe de uma força dialética para convencer, dir-se-ia para atacar e subjugar o público, que o romance, obra para leitura solitária, não poderia alcançar.

A teoria dramatúrgica de Brecht, que tem fundamentos sérios na doutrina marxista, é hoje discutida no mundo inteiro. É muito possível que o teatro da segunda metade do século XX fique baseado nos ensinamentos de Brecht e nas discussões sobre eles. Mas também está certo que nem todo

o teatro do futuro será brechtiano; existem outras alternativas. Por mais interessante que seja a teoria do "teatro épico", a prática dramatúrgica de Brecht foi melhor. Apesar da velha aversão do dramaturgo contra o expressionismo, é incontestável a influência expressionista em suas primeiras peças, como *Trommeln in der Nacht* (*Tambores noturnos*), *Baal*, *Im Dickicht der Städte* (*No labirinto das grandes cidades*): peças fantásticas, deliberadamente irreais, mas com forte tendência niilista e anarquista contra a guerra e contra a sociedade. A tendência social, ainda não marxista, acentua-se na *Dreigroschenoper*, versão atualizada da *Beggar's Opera* de Grey, que teve, com a música de Kurt Weill, sucesso retumbante e escandalizante; a combinação característica da farsa, melodrama, poesia de cabaré e sátira fulminante torna tão explosivas peças como *Mann ist Mann* (*Homem igual a homem*) e *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (*A santa Joana dos Matadouros*). Mas as obras-primas do "teatro épico" são *Mutter Courage* (*Mãe Coragem*), *Herr Puntila und sein Knecht* (*O Sr. Puntila e seu criado*) e sobretudo, *Das Leben des Galilei* (*A vida de Galileu*), a peça principal. Apesar da tendência marxista, essas obras conquistaram os palcos justamente do mundo burguês. São as peças dramáticas mais importantes do século, depois de Tchekhov e Pirandello. Restava ver se Brecht foi um grande caso isolado ou se ele encontraria sucessores de seu estilo e de sua doutrina. Talvez se Adamov[3568], um russo escrevendo em francês, tivesse mais uns anos de vida: veio do teatro "absurdo" e escreveu, depois, fortes pecas políticas. E surgiu Peter Weiss[3569] com sua espetacular e emocionante peça sobre o assassinato de Marat, obra de notável significação política. O teatro político é desde Brecht um grande fator literário: a obra de Weiss foi um sucesso internacional.

*

A Itália não tem tradição de romance. Manzoni, o maior romancista da península, não teve sucessores dignos do seu exemplo. A grande arte de Verga ficou, em sua vida, quase desconhecida ou desprezada. O culto do "frammento" e da "prosa d'arte", na época pós-futurista, tornou impossível a evolução de uma narrativa coerente. Svevo foi caso isolado e Lampedusa

estava ignorado. De repente, depois de 1945, o mundo estava obrigado a tomar conhecimento de um inesperado surto do romance na Itália. Surgiu e impôs-se um grupo numeroso de ficcionistas importantes. Nos Estados Unidos, a crítica começou a falar de uma "italian vogue". Deu-se ao movimento o nome de Neorrealismo[3570].

Nem todos esses italianos novos são realmente neorrealistas. Seria impossível chamar assim o tradicionalista Bacchelli ou o kafkiano Buzzatti ou Landolfi, influenciado pelo surrealismo. Não é neorrealista o brilhante narrador Mario Soldati[3571], de inteligência penetrante, mas dado a procurar efeitos sensacionais. Não é neorrealista o delicado e emotivo Giorgio Bassani. Nem Guido Piovene[3572], ex-católico e "soi disant" existencialista, perscrutando os segredos da moral católica. Não é lícito confundi-los com os Moravia, Patrolini, Carlo Levi, Vittorini, Bernari, Brancati. Mas este só é o primeiro dos vários equívocos que em torno do neorrealismo se têm espalhado.

Uma fonte desses equívocos foi o fato do mundo ter recebido a primeira onda da "italian vogue" através de uma outra arte: do cinema[3573]. Cesare Zavantini, Vittorio De Sica, Carlo Rossellini, Luchino Visconti e obras como *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià, Ladri de biciclette*, *Umberto D., Ossessione, La terra trema* inspiraram do neorrealismo uma ideia não inteiramente exata: muitos, mas nem todos os adeptos do novo estilo são comunistas, embora todos eles denunciem a injustiça social; e apesar de todo o esforço dos neorrealistas de basearem seus romances sobre exata documentação sociológica e até sobre reportagens, não fizeram tentativa nenhuma, como fizeram aqueles cineastas, de "fotografar" a realidade. Não são naturalistas. O fato de um dos primeiros escritores italianos novos, conhecidos fora da Itália, ter sido o repórter Malaparte[3574], tem contribuído para manter vivo o equívoco de confusão entre neorrealismo e reportagem. Mas como autor de *Itália bárbara*, panorama da Itália violenta e miserável dos criminosos, mendigos, conspiradores, ladrões, diferente da Itália belíssima dos estetas e dos turistas, é Malaparte realmente um dos precursores do neorrealismo. O que leva à discussão das fontes do movimento.

O grande modelo que os neorrealistas descobriram (depois do livro-pioneiro do crítico Luigi Russo), é Verga. É o mestre. Também é responsável

pelo fato de que o maior surto do romance neorrealista se produziu no Sul da península e na Sicília, região onde as condições sociais forneceram matéria inesgotável para a "descoberta da verdadeira realidade italiana" e para a denúncia acusadora. O "missing link" entre Verga e os neorralistas foi o jovem Francesco Jovine[3575], desaparecido antes do tempo: foi o romancista da gente simples de uma província rústica do Sul, do Molise, que nunca antes tinha figurado na literatura italiana. Descoberta neorrealista também foi a vida italiana em outra região marginal, no norte, em Trieste, onde o altamente dotado Quarantotti Gambini[3576] enquadra a evolução emocional dos seus personagens adolescentes na evolução histórica da época, lutas de resistência contra os fascistas e contra os iugoslavos. Depois da descoberta de Verga, agiu sobre os novos a influência de um autor então pouco conhecido e que será, muito mais tarde, o maior: Gadda; seus experimentos constantes e intermináveis com os vários dialetos da península contribuíram para abrir aos novos os olhos para mais uma realidade – a linguística.

Mas a influência mais forte veio do estrangeiro. Em 1939, o eminente crítico Emilio Cecchi, em seu livro *América amara*, ainda tinha asperamente criticado a civilização norte-americana, desprezando-a do ponto de vista de um latino de formação clássica e acadêmica; os Estados Unidos lhe pareciam um país bárbaro. Mas desde 1930 já escreveu Cesare Pavese os penetrantes ensaios (só postumamente publicados em livro)[3577], nos quais apresentou os mesmos Estados Unidos como país da força não deteriorada por tradições obsoletas e da sinceridade brutal e libertadora. Chamou a atenção para Dreiser, Farrell, Caldwell, Thomas Wolfe, Hemingway. Mas sobretudo para Dos Passos. Este é o verdadeiro pai do neorrealismo italiano e de todo neorrealismo. Para Dos Passos é preciso abrir, nesta altura, um parêntese.

John Dos Passos[3578] é um grande escritor que depois de ter fundamente influenciado a literatura universal, se sobreviveu a si mesmo. O autor que já passara por um dos maiores, senão o maior romancista do século XX, chegando a fascinar Sartre e os neorrealistas italianos, esse autor está hoje literariamente morto. Não existe exemplo comparável de equívoco coletivo da crítica literária. Mas já tinha errado no início quando Dos Passos, como autor do romance de guerra *Three Soldiers*, foi considerado naturalista:

teria sido um rude soldado americano, filho do povo, perdendo em meio dos horrores da trincheira e das infâmias da etapa a fé na democracia, aderindo ao socialismo. Não foi propriamente assim. Dos Passos é artista por natureza, com a sensibilidade na flor da pele. As experiências de guerra feriram-no profundamente. Desesperado do valor das frases da eloquência oficial, patriótica, procurou outra fé na Europa revolucionária. Encontrou o unanimismo de Jules Romains, de *Mort de quelqu'un*; e leu *Ulysses*. Percebeu a possibilidade de um romance fora dos moldes tradicionais. Escreveu *Manhattan Transfer*, que talvez seja sua obra-prima. Esse mosaico deliberadamente incoerente de vidas nova-iorquinas, espelho perfeito da existência nas grandes cidades, inspirou a Sinclair Lewis tanto entusiasmo que o autor de *Main Street* a caracterizou nas únicas linhas poéticas de sua vida literária inteira: "O livro compreende 25 anos de crescimento e decadência da imensa cidade de New York. Aqui está a cidade mesma, seu cheiro, sua cor. O murmúrio das águas sujas em torno das barcas. Os arranha-céus à meia-noite, uma luz amarela num dos últimos andares revela um amor proibido ou o cansaço de um contabilista atrasado. O barulho absurdo do metrô nos subterrâneos. O cheiro da primavera nos parques que a polícia percorre. A gritaria alegre dos albatrozes nos ares e os suspiros do abandono no asilo dos que não têm outro abrigo." *Manhattan Transfer* é o romance unanimista da cidade de New York. O protesto contra esse mundo feio e cruel ainda é o do artista, do individualista. Mas pouco depois, a crise econômica explica-lhe os motivos, até então meio subconscientes, da incoerência na sua técnica novelística: este mundo é um caos; é fatalmente incoerente porque os valores que lhe apoiam a estrutura não são valores, mas mentiras. Para a desvalorização, ao "debunking" desses falsos valores serve a primeira triologia de Dos Passos: *USA*. A história econômica, social e moral dos Estados Unidos durante aqueles anos cruciais; uma série de vidas entrelaçadas, de banqueiros e datilógrafas, generais e gângsters, artistas e politiqueiros. Não foi possível enquadrar esse mundo caótico na arquitetura rigorosa que inspirara *Ulysses*. Mas foi possível usar os processos joycianos de "montagem": o que o grande irlandês fez com a linguagem, decompondo-a e recompondo-a, fez Dos Passos com a sua imensa documentação. Como um fotógrafo, pode copiar imagens em cima de imagens, as biografias imaginárias de seus personagens em cima de pedaços de

biografias verdadeiras de americanos típicos, o noticiário de jornal daqueles dias em cima das nostálgicas evocações de sua mocidade. Um mosaico em formato colossal. Um panorama completo do mundo americano, mas um panorama que proclamou, como por alto-falante, uma mensagem: a desvalorização de todos os valores pela crise econômica. A fascinação da obra foi irresistível. O panorama e a mensagem impuseram-se como incontestavelmente verdadeiros. Dos Passos podia passar por criador de um novo estilo de romance. Tinha mostrado o mundo assim como é: nu. Sem tentativa qualquer de intervir. O romancista: um espectador passivo do caos. Sua revolta, como cidadão, tampouco tinha objetivo definido. A compreensão dos motivos econômicos do desastre só lhe inspirara indignação moral. Depois de ter negado todos os valores oficiais, Dos Passos negará todos os valores. Aquela originalíssima técnica novelística tornar-se-á espécie de "l art pour l'art" da negação, uma rotina. Na segunda trilogia de romances, Dos Passos passou a atacar seus amigos da Esquerda; do volume final, *The Grand Design*, usará com a maior perfeição todos os recursos daquela técnica novelística revolucionária para atacar o "New Deal" de Roosevelt. Depois, tornou-se adepto do conservador Partido Republicano: já escreveu um romance mac-carthysta. Sobreviveu-se a si próprio. Mas nada disso deve fazer esquecer o papel da trilogia *USA* na história da literatura moderna.

O isolamento de Dos Passos na literatura norte-americana – que é uma das causas do seu triste destino – explica-se pela sua formação literária europeia e pela localização europeia das suas experiências decisivas. Não haveria Dos Passos sem o unanimismo dos franceses, Jules Romains sobretudo, e sem o *Ulysses* Joyce. Na Europa, Dos Passos adquiriu suas primeiras noções, inexatas, de socialismo. Na Europa experimentou a guerra, o sofrimento das massas a serviço dos grandes poderes econômicos. Na Europa aprendeu a desprezar e desmoralizar a mentira oficial das frases patrióticas. Isso foi depois de 1918. Depois de 1945, os próprios europeus passaram novamente por experiências parecidas ou iguais: Fascismo, Guerra, Resistência. Neste momento Dos Passos foi descoberto ou redescoberto na França: Sartre dedicou-lhe o ensaio incluído no volume I de *Situations*. Claude-Edmonde Magny festejou-o como o primeiro romancista americano "adulto".

Mas já o tinham descoberto os italianos: Pavese primeiro, e então Moravia, Vittorini, Bernari. Desabara o muro de mais outras falsas frases oficiais: a retórica fascista, o mito fascista. Descobriu-se a verdadeira realidade italiana.

Os primeiros escritores da Resistência italiana eram, quase todos eles, comunistas. Falavam muito dos russos, sobretudo de Gorki. Seus ambientes preferidos – os "slums" de Nápoles, os "bas-fonds" de Roma, os criminosos, mendigos e prostitutas das grandes cidades, os delinquentes juvenis, os camponeses deslocados da Lucânia, da Basilicata, da Sicília pelo êxodo rural – tudo isso muito parecido com o mundo de Gorki. Mas é necessário fixar as diferenças. O crítico Mario Luzi[3579] distinguiu bem entre a criação de uma nova realidade russa por Gorki e seus discípulos russos e, por outro lado, a realidade italiana pelos neorrealistas italianos.

O mais velho dos neorrealistas italianos é Luigi Bartolini[3580], que "fotografou" com olho de cineasta o submundo dos criminosos de Roma, desvendando-lhes os motivos humanos, com profunda compreensão humanitária, com humorismo sutil, com emoção de intelectual que descobre um novo continente. Desprezou o enredo, todos os artifícios literários. Parecia apenas um documento. Assim, como documento, foi *Ladri di Biciclette* filmado, "script" de Cesare Zavattini (com colaboração do próprio Bartolini), dereção de Vittorio De Sica; filmado nos próprios lugares romanos e com gente do povo nos papéis, em vez de atores. Foi a primeira grande vitória do neorrealismo.

Os filmes de De Sica, Rossellini, Visconti conquistaram o mundo. O neorrealismo parecia, antes de tudo, uma orientação cinematográfica. Mas não demorou a descoberta da prioridade do movimento literário e da indiscutível prioridade cronológica de Moravia.

Cabe a Alberto Moravia[3581] e ao seu romance *Gli Indifferenti* a prioridade cronológica do movimento neorrealista: a obra é anterior de 16 anos à eclosão do neorrealismo depois da queda do fascismo. Já não é neo-naturalista. Não expõe documentação sociológica nem a põe em ordem conforme supostas leis sociais: conta sua história com o ritmo rápido da própria vida; concede, no seu enredo, papel desproporcional ao acaso, assim como acontece na vida. Moravia chegou a proclamar que não quis fazer literatura, mas "antiliteratura". Mas não foi capaz, assim como ninguém seria capaz

de guardar objetividade completa. A crítica percebeu cedo a intromissão de elementos autobiográficos que inspiram ódio, rancores, náuseas ao autor: recordações de adolescência desolada e a obsessão com os problemas do sexo, que o romancista considera como jogo e luta de atração e repulsa mútuas, fantasiadas de amor, paixão e instinto. Afinal, todas as paixões, assim como as ambições, os ideais, os desejos e ideias são meras máscaras no baile à fantasia da sociedade moderna. Surge o problema – o problema próprio de toda grande literatura novelística desde Cervantes – de Aparência e Realidade. Mas o naturalismo, acreditando na verdade literal da sua documentação, desconhece esse problema, que se tornou urgente, na Itália moderna, como neorrealismo. A primeira contribuição característica de Moravia para o neorrealismo são seus títulos, magistralmente inventados: *Os Indiferentes*; *As ambições frustradas*; *A Confusão*: *O baile à fantasia*; *A Desobediência*; *O Conformista*; *O Desprezo*; *A Epidemia*. Bastam esses títulos para definir o mundo de Moravia. Parece espelho da sociedade italiana moderna, da qual o autor seria o Petrônio, o da burguesia e o dos pitorescos e picarescos "bas-fonds" da Cidade Eterna, nos *Racconti romani*; só assim se explica a audácia de chamar a prostituta Adriana simplesmente *La Romana*. Realmente, todos os elementos de que se compõe o mundo de Moravia são tirados da realidade. Mas o conjunto não se parece com o mundo real. É uma visão repugnante do autor, um "mundo" à parte, cuja atmosfera é quase irrespirável, pela ausência de qualquer critério moral. Já nos *Indiferentes* não houve nenhum personagem "bom". No *Conformista* são igualmente corrompidos os fascistas e os antifascistas. No fim desses romances acendem-se surpreendentemente luzes, que já iluminaram, em certos momentos, o coração de Adriana. Ninguém pensará em "conversão" desse observador profundamente desgostado do mundo. Contudo, sua realidade já parecia mais completa, enriquecida pela dimensão trágica. Mas obras posteriores como *Il Disprezzo* e *La Noia* demonstraram que o mundo de Moravia está irremediavelmente perdido. É um grande escritor estático.

Essa mobilidade, às vezes monotonia, é o defeito permanente do grande escritor Alberto Moravia. Surgido em momento de desespero total dos italianos, nunca aceitou a lição que Cesare Pavesse tinha tirado do seu estudo da literatura norte-americana, onde achava uma mentalidade nova, talvez bábara, violenta, mas sadia e naturalmente trágica, capaz de vitalizar a

literatura italiana do seu tempo, "ombrosa, nevrotica, futile, academica e disperata".

Pavese[3582] é a figura trágica do neorrealismo: partiu para buscar a vida e encontrou a morte. Clamou contra a sutilidade hermética e foi poeta hermético. Protestando contra a anemia neurótica da sociedade burguesa, aderiu ao comunismo; mas uma misteriosa "affaire" de amor levou-o ao suicídio. É figura enigmática. O poeta melancólico do volume *Lavorare stanca* talvez não precisasse da influência de Hemingway para encontrar a "compensação" no culto da violência. Como romancista e contista da sua província natal, do Piemonte, é Pavese o primeiro grande regionalista moderno da literatura italiana, não indigno de figurar ao lado de Verga. Como este, era de natureza aristocrática, apiedando-se desse povo cuja miséria não encontrava outra válvula de saída senão a violência física, que tem nas obras de Pavese o poder inexorável da Fatalidade trágica. Como Verga, sentiu-se desarraigado na solidão da grande cidade; no seu romance *La luna e i falò* ocorre a frase significativa: "uma aldeia, isso é o lugar onde sempre alguém te espera". Como Verga, teve o senso do "mito", do engrandecimento das coisas simples e permanentes da vida até adquirirem tamanho sobrenatural: em *Dialoghi com Leucò* chegou a querer criar um mito moderno nos moldes antigos. Esse realita cru, o mais realista de todos, foi um poeta nostálgico ao qual a arte significava mais que a própria vida. Documento impressionante do seu itinerário em procura da "verdadeira vida" é seu diário, *Il Mestiere di vivere*. Chegou à conclusão que o sentido não se pode encontrar no "ato de escrever", mas só num "gesto" que restabelece a dignidade humana. E no dia do suicídio definiu esse "gesto", anotando no Diário: "basta un pó di coraggio. Tante donnette l'hanno fatto".

O fim de Pavese lembra que o neorrealismo não foi uma erupção de vitalidade indomável, mas produto de uma crise dramática. O estilo neorrealista italiano não é caso isolado. Existem, simultaneamente ou mesmo já antes, casos paralelos em outras literaturas. Um neorrealista "avant la lettre" foi o flamengo Elsschot[3583], tanto em *Villa des Roses*, de 1913, como em *Lijmen*, de 1927; no longo intervalo entre essas duas obras não escreveu nada, profundamente desanimado pela crítica que não conseguiu achar coisa alguma nos seus romances de vidas pequenas e mesquinhas, quase sem enredo, triviais como a própria vida mas transfiguradas pelo

humorismo amargo e nostálgico. Grande escritor, tragicamente isolado. Neorrealismo "avant la lettre" também se encontra em alguns "populistes" franceses, dos quais de longe o mais importante é Guilloux[3584]: outro isolado, mais apreciado na Inglaterra do que na própria França. É um esquerdista, influenciado por Gorki e as ideias de Romain Rolland. Seus romances são volumosos e altamente organizados: *Le Sang noir* é o panorama completo da vida numa cidade francesa de província durante a Primeira Guerra Mundial. Todos os pormenores, até os personagens são tirados da realidade. Joyce não descreveu com maior minúcia sua cidade de Dublin do que Guilloux a cidade de St. Brieux, na qual nasceu e passou por toda a miséria e humilhações da vida do pobre. É um grande intelectual e um grande escritor que sabe criar atmosfera; mas não quis ou não pôde criar outra atmosfera que a da própria vida. *Le Sang noir*, *Maison du peuple*, o romance do operariado socialista, e *Le jeu de patience* são obras que o futuro terá de conservar e apreciar.

Mas é na Itália que o neorrealismo adquiriu sua violenta culminância, porque estava atingida, pela crise, a própria substância da Itália; o fascismo e a resistência moral e intelectual que precedeu a resistência física dos "partiggiani" criaram um abismo entre o "pays legal" do regime, que não era realidade, e o "pays réel" dos resistentes, que não tinha existência legal. Depois, caiu o fascismo; mas a consequência imediata da libertação foi a ocupação estrangeira. Os acontecimentos perturbaram a consciência da nação. A Verdade parecia diferente da Realidade. Mas essa diferença é o grande problema do gênero "romance", desde o *Don Quixote*. Desse modo, a crise italiana produziu clima favorável à criação novelística. Partiu-se da realidade, em procura de uma realidade mais verdadeira: a do neorrealismo.

Prelúdios da crise foram a poesia hermética, cuja "realidade mais verdadeira" se afastara perigosamente da vida, e a literatura antifascista de Silone, que viveu então no exílio e continuará, depois, a viver dentro da Itália no exílio da sua alta exigência moral e da sua linguagem, separada da língua do povo e da língua da poesia. Esse problema linguístico é de importância fundamental na história do neorrealismo: não foi possível atingir, antes de resolvê-lo, a plena realidade.

A guerra e a guerrilha dos resistentes desencadearam a violência com a qual Pavese sonhara. Lutas e sofrimentos da população civil no Norte da

península enchem os romances de Giuseppe Berto. A resistência e a guerra na Sicília foram a matéria-prima de Vittorini[3585]: grande conhecedor da literatura norte-americana, influenciado por Faulkner, estava ele obsediado pelo problema do Mal que se lhe apresentava em forma da opressão dos homens pelos bestiais não homens; *Uomini e no*, o solecismo violento desse título caracteriza bem o estilo de Vittorini, comunista militante que é, no fundo, um poeta hermético, deformador e transfigurador da realidade. Abandonando, depois, o comunismo, encontrou em *Le donne di Messina* um admirável equilíbrio moral e poético.

A tempestade parece passado nas obras de Pratolini[3586], embora seus primeiros romances ainda fossem escritos sob o domínio fascista e os outros, até *Metello* e *Lo scialo*, também fossem quase contemporâneos. Toda a arte de ficção de Pratolini é autobiográfica: nutrida pelas experiências de proletário florentino, as recordações de família e dos primeiros amores, as privações e humilhações do pobre que passou, como um Gorki italiano, pelas mais diversas profissões até chegar à expressão literária. Acontece que o bairro proletário em que Pratolini nasceu e viveu está situado entre os grandes monumentos do passado florentino, entre o Palazzo Vecchio e a Piazza Santa Croce. Mas os turistas não conhecem a humilde e miserável Via del Corno, na qual, a obra-prima *Cronache di poveri amanti*, os proletários florentinos lutam desesperada e tragicamente contra o terrorismo fascista. “Pietà e arte”, assim foi Pratolini caracterizado. Sua “pietà” era, então, a fé no comunismo. Sua arte é a da sua cidade: pois esse proletário, que tarde chegou a aprender o alfabeto, dominou de maneira admirável a cultura italiana. Até uma obra menos bem sucedida como o romance humorístico *Le ragazze di Sanfrediano* dá testemunho disso: sente-se nela a herança da novelística florentina de Boccaccio. Para Pratolini, que nasceu com a língua florentina como dialeto, não existe o problema fundamental da linguagem: a fala dos seus proletários é a de Dante. Do mundo das recordações pessoais saiu Pratolini no romance *Metello*, primeiro de uma série que compreende a vida e luta do proletariado florentino durante a primeira metade do século XX. A polêmica em torno dessa obra capital – e do segundo volume, *Lo scialo* – serviu para esclarecer o caminho tortuoso do escritor: quando comunista, evocava seu mundo de recordações em “prosa d’arte”; hoje, politicamente moderado, usa os recursos do

neorrealismo para dar um fundamento histórico ao seu mundo. No meio entre a "pietà" política e a "arte" poética Pratolini criou as obras "clássicas" do neorrealismo.

Pratolini em Florença, Pavese no Piemonte, Bartolini e Moravia em Roma – mas o neorrealismo é, antes de tudo, movimento do Sul do país. Há decênios, estadistas como Sonnino e poetas como Di Giacomo, sociólogos como Giustino Fortunato, economistas, jornalistas tinham chamado a atenção para a "Questione meridionale": o problema de Nápoles e da Calábria, Lucânia, Brasilicata, Sicília, a parte mais populosa do país, separada do Norte pela história e tradições diferentes, sufocada por miséria lamentável, desemprego permanente, analfabetismo, superstições, abusos do latifúndio, bandoleirismo e o resto. No entanto, em Roma, em Florença, em Milão não se conhecia realmente o Sul; como se fosse país estrangeiro, exótico, do qual os turistas apenas apreciavam o céu eternamente azul, como nos cartões-postais, e o folclore pitoresco.

O Sul foi revelado aos próprios italianos por Carlo Levi[3587], antifascista piemontês que passara os últimos anos do regime como desterrado na Lucânia, entre camponeses paupérrimos e supersticiosos, ignorando todos os recursos da civilização e até o cristianismo. *Cristo s'è fermato a Eboli* (*O Cristo parou em Eboli*) é mais que uma grande reportagem: assustou a Itália. Inspirou a muitos escritores novos do Sul a coragem para dizer a verdade. Foi um livro-pioneiro do neorrealismo.

Já houve algo como uma tradição neorrealista em Nápoles, desde os últimos anos do fascismo. Em plena ditadura conseguiu Bernari[3588] publicar o livro *Ter operai,* de tendência francamente esquerdista. *Prologo alle tenebre* é um panorama de Nápoles nos últimos tempos do regime: é o ambiente sinistro de várias tragédias pessoais, engenhosamente entrelaçadas. *Vesuvio e Pane*, porém, é uma grande comédia em forma de romance, a Nápoles do primeiro pós-guerra, narrada com extraordinária virtuosidade linguística. Muito mais simples, mais "neorrealista" é a arte de Marotta[3589]: dispensa o dialeto e dispensa as artes de composição para só extrair, com funda simpatia humana, aspectos da simples vida napolitana; os estrangeiros gostaram muito e teriam gostado mais, se Marotta não apresentasse com preferência o lado triste e cinzento da vida na cidade das canções populares. O mais novo dos napolitanos é Domenico Rea[3590], contista da triste vida

popular em linguagem que lembra a suntuosa arte barroca: é este mais um aspecto, até agora pouco conhecido, da milenar cidade. Rea é grande artista; atrás das suas artes estilísticas esconde-se a profunda emoção de "ironie et pitié".

O grande neorrealista da Sicília, ao lado de Vittorini, seria Brancati[3591], se sua arte não tivesse sensivelmente transcendido os limites daquele estilo. Foi um grande humorista satírico, tendo aprendido em Gogol os recursos literários para ridicularizar um regime tirânico. *Il vecchio con gli stivali* é uma dos obras mais pungentes da literatura italiana contemporânea: a história do velho funcionário antifascista que, só para não perder o pão e cedendo à mais forte coação pelo prefeito fascista, entra, enfim, no partido; depois da libertação é julgado, como fascista, por um tribunal popular ao qual preside, como chefe da Resistência na região, aquele prefeito, agora ex-fascita. A sátira foi para Brancati uma arma para defender a dignidade humana; e não só contra um regime político. Seus romances satirizaram impiedosamente dois grandes males permanentes da vida siciliana: o latifúndio e a corrupção moral pelo donjuanismo, em que Brancati reconheceu a última forma do mandonismo feudal. A última obra, *Paolo il caldo*, a história da decadência e do fim de um homem desses, virou tragédia sombria.

Na Calábria, terra de Corrado Alvaro, tem Fortunato Seminara[3592] descrito a luta desesperada dos camponeses pobres pela propriedade da terra pobre. Com Rocco Scotellaro[3593], que foi prefeito comunista de um município da Lucânia, da terra descoberta por Carlo Levi, perdeu o neorrealismo uma das suas maiores promessas. É difícil decidir qual das duas obras é mais "verdadeira": o romance *L'Uva Puttanella* ou o estudo sociológico *Contadini del Sud*. E nos versos do volume *È fatto giorno*, Scotellaro abrira as possibilidades de uma poesia realista, na sucessão de Pavese.

Uma última fase do neorrealismo foi iniciada por Pier Paolo Pasolini[3594], que irrompeu na vida literária italiana como um "enfant terrible". Foi discípulo de Moravia, como escritor. Mas ideologicamente aderiu ao comunismo que é para ele, como para seu mestre Antonio Gramsci, uma doutrina universal filosófica. *Ragazzi di vita* é francamente picaresco. Usa com virtuosismo o dialeto de Roma, assim como Pasolini usou em suas poesias outros dialetos da península: fortemente influenciado pelas

experiências linguísticas de Gadda, e não desprezava o hermetismo da expressão, mas sem perder jamais a virulência da polêmica, que o tornou famoso como cineasta.

Parecem esgotadas as possibilidades do neorrealismo italiano. Falou-se mesmo em "fim do neorrealismo", a propósito de Cassola[3595], mas essa afirmação não se refere ao valor da obra do escritor. Ao contrário: pela sinceridade da análise psicológica, pela coerência da estrutura, pela segurança da linguagem é Cassola um dos maiores representantes do neorrealismo.

É o primeiro entre os neorrealistas cujos personagens, gente simples de povo simples, não são artificialmente sofisticados pela participação na Resistência ao lado dos intelectuais. Toda essa literatura italiana de pós-guerra sofre de um defeito que na Obra de Cassola é revelado e superado: a discrepância entre o intelectualismo dos escritores e o simplismo dos seus temas. Só a esse respeito se pode falar, depois de Cassola, em "fim do Neorrealismo". O crítico cinematográfico inglês Eric Rhode escreveu uma interpretação da última fase do cinema neorrealista italiano[3596], que também vale para a literatura: a realidade social é mais complexa do que a teoria do movimento acreditava; para dominá-la, não basta a elaboração de temas simplistas por escritores intelectuais nem a orientação por uma ideologia (no caso, a comunista). A realidade não pode ser transformada em obra de arte sem uma dose de deformação. Mas o ideal dos neorrealistas fora justamente este: não deformar a realidade.

Com o "fim do neorrealismo" o primeiro lugar foi ocupado, desde 1958, pelo velho mestre que durante anos tinha "invisivelmente" influenciado os outros, ficando na sombra: pois Gadda[3597] é verdadeiro mestre de deformação da realidade. Muito tarde veio Gadda a dedicar-se à literatura; e durante mais de vinte anos experimentou, com os vários dialetos da península para criar uma língua adaptada à realidade italiana; experimentou, igualmente, com regionalismos lombardos, com análises psicológicas, com literatura de alusões antifascistas, em pleno regime fascista. Completou poucas obras e semeou muitas sugestões que foram aproveitadas pelos outros, de Moravia até Pasolini. Enfim saiu em volume, em 1958, a obra-prima: *Quel pasticciaccio brutto de Via Merulana*, já publicada numa revista em 1946, mas que ficou então quase despercebida. É, na aparência, um romance policial; mas na verdade não é romance nenhum, sendo de

importância secundária o enredo; é um panorama monumental da sociedade romana de todas as classes em determinado momento do regime fascista, escrito numa língua na qual se misturam vários dialetos com a retórica ironicamente empregada do italiano literário e com a gíria da vida moderna; uma obra que poderia ser de um Rabelais de hoje ou de um Joyce da Renascença. Obra *sui generis*, como *Ulysses*, e como este uma obra capital da literatura do século XX. Na evolução da ficção italiana, significa realmente o fim do neorrealismo e o início de uma fase de realismo mágico e super-realista. Caso típico dessa evolução é o de Italo Calvino[3598], que começou com um romance da Resistência (*Il sentiero dei nidi di ragno*) e depois enveredou para os caminhos do realismo mágico.

Não consta que o neorrealismo italiano tenha encontrado repercussão na Espanha. É mesmo improvável, considerando-se o rigor da censura franquista. Mas é tanto mais notável o paralelismo entre aquele movimento literário italiano e, por outro lado, aquilo que na Espanha chamam de "tremendismo": isto é, a preferência pelos aspectos tremendos da vida, considerados como se fossem os mais normais. Esse neorrealismo espanhol começou durante a crise da guerra civil, bem comparável à crise italiana de 1943 e 1944. Seu primeiro grande representante é Arturo Barea[3599]. A trilogia de romances autobiográficos, *La forja de un rebelde*, é ou antes foi um "work in progress": o autor o escreveu imediatamente durante as respectivas fases de sua vida. Barea não admite literatura senão esta: ação física e conquista de autoconsciência, pela "ação" literária, ao mesmo tempo; qualquer outra literatura seria hoje fútil e impossível. Essa atitude antiliterária repugnou aos intelectuais: custaram eles a reconhecer o grande valor desse autodidata, que é, no entanto, discípulo autêntico do grande antiliterato da geração de 1898: Pio Baroja. Apenas, Barea viveu realmente a vida de conspirador e combatente que o autor das *Memorias de un hombre de acción* "apenas" escreveu.

Barea exilou-se: em Londres escreveu o prefácio da edição argentina da obra-prima de Camilo José Cela[3600]: *La Colmena*. O fato de aquele republicano exilado prefaciar a obra de um autor que então pertencia à Falange é altamente significativo: não no sentido de que se teria lançado uma ponte sobre o abismo entre as duas literaturas espanholas, a de dentro e a de fora; mas para identificar o neorrealismo de Barea e o de Cela, que também deve

muito a Baroja. Como este, Cela não acredita na sobrevivência e na razão de ser da literatura “acadêmica” ou “poética” nos dias de hoje. Tampouco quer abrandar ou enfeitar os fatos nus e crus, nem impor-lhes a falsa aparência de composição literária, bem organizada. Mas não renega de todo os laços da tradição. *A família de Pascual Duarte* é um quadro tremendo da tradicional violência espanhola; criou-se então, o termo “tremendismo”. *El nuevo Lazarillo* retoma a tradição picaresca. A crise material e espiritual dos anos depois da guerra civil criou uma população inteira de pobres e empobrecidos que lutam picarescamente pela sobrevivência. É este o tema de *La Colmena*, a epopeia deliberadamente incoerente da miséria madrilenha depois de 1940, mosaico de vidas fragmentárias em torno do miserável café na Puerta del Sol como centro de atração e repulsa. Obra sem ideias nem esperanças porque a realidade não oferece ideias nem espernças. Assim é mesmo a vida. É a verdade; por isso, o republicano Barea podia assinar a verdade do falangista Cela.

Também foi batizado “tremendista” o primeiro romance, *Nada*, de Carmem Laforet[3601], porque a escritora, então de apenas 24 anos de idade, apresentou um quadro inusitado e chocante da vida de família. Suas obras têm evidentemente fundo autobiográfico; é uma tradição que, assim como a picaresca, ressuscitou o neorrealismo. O *pendant* italiano de Carmen Laforet é Natalia Ginzburg[3602], que conta com sóbria objetividade antiemocional as modestas alegrias e grandes tristezas de sua família, perseguida pelos fascistas porque são antifascistas e judeus.

É evidente que neorrealismo e “tremendismo” não são sinônimos, mas só fenômenos paralelos. Os neorrealistas não aprovariam a tendência “tremendista” de assustar os leitores. Antes, ao contrário, procuram apresentar o extraordinário como se fosse coisa comum. É essa a diretriz de Max Aub[3603], espanhol de origem alemã e francesa, a escrever, em contos magistrais e em uma grande trilogia de romances, a história da guerra civil espanhola. Aub vive no exílio. Dentro da Espanha, a censura não permitiu tratamento tão objetivo, embora humanamente emocionado, do passado recente. Contudo, Ana Maria Matute[3604] descreveu, com fina sensibilidade, o triste destino dos filhos do grande conflito.

Dentro da Espanha, um grupo de ficcionistas neorrealistas enfrentou a censura e os outros rigores do regime franquista, desvendando a

decomposição moral atrás da fachada moralista e revelando a triste situação do proletariado. O primeiro tema, sobretudo com respeito à mocidade sem orientação, é o de Juan Goytisolo[3605], o mais destemido oposicionista entre todos eles. O segundo tema é o de Aldecoa[3606], romancista dos operários e dos pescadores. O operariado de Madri encontrou seu ficcionista em Sánchez Ferlosio[3607], talvez o maior de todos eles: sua obra-prima *El Jarama* é o quadro perfeito de uma vida sem sentido e sem esperança. A um pessimismo algo kafkiano também se entregou Miguel Delibes[3608] depois de ter descrito a vida sonolenta na velha cidade de Valladolid.

*

O limite do neorrealismo foi a incapacidade – ou antes, a não vontade – dos neorrealistas de deformar a realidade. Essa deformação intencional pode ser seletiva, como no realismo tradicional, ou ideológica, como no realismo socialista. Também poderia ser fantástica ou, como por volta de 1930 se dizia, "mágica". Os críticos de várias literaturas, especialmente da alemã, da italiana e das literaturas escandinavas, acreditavam verificar esse "realismo mágico". Não foi possível defini-lo. Um exemplo basta, porém, para esclarecer: os temas de Faulkner são os mesmos de Caldwell; o ambiente é o mesmo. Mas Caldwell é realista e Faulkner cria em torno de sua realidade uma aura mágica. "Realista mágico" é um Truman Capote; também, até certo ponto, Thomas Wolfe. "Realismo mágico" existe nas obras ou determina obra de autores diferentes como os "ruralistas" italianos Pea e Alvaro, o poeta-romancista-panfletista guatemalteco Asturias, o fantástico humorista sueco Hjalmar Berman, o realista-socialista Graciliano Ramos; e, enfim, verifica-se que um "realismo mágico", como estilo, não existe. Trata-se, apenas, de uma tendência estilística (estilo no sentido mais amplo da palavra) em muitos contemporâneos diferentes, corrente que desemboca em literatura fantástica. Escrever uma história do realismo mágico seria impossível: a não ser uma série de monografias sobre seus representantes.

A primeira descoberta dos "mágicos" foi a de esquecidos estratos de consciência e até de religiões esquecidas debaixo da superfície civilizada, sobretudo em populações rurais de regiões atrasadas e menos acessíveis.

Quase ao mesmo tempo a bruxaria e outras superstições foram identificadas como resíduos de religiões pré-cristãs, por Margaret Alice Murray em *The Witchcult in Wertern Europe* (1921).

Depois de ter colaborado com Stravinsky em versão moderna de superstições russas (*L'Histore du Soldat*), Ramuz[3609] descobriu "la grande peur dans la montagne", dos povos de sua terra suíça. Foi inimigo declarado de Paris, da grande cidade, e da própria Suíça moderna. Viveu nele algo da hostilidade contra a civilização, do seu conterrâneo Rousseau. No romance histórico *La Guerre aux Papiers* descreveu uma revolta dos camponeses do Vaudois, em 1810, que queimaram os arquivos da Administração e da Justiça para libertar-se. Foi espécie de anarquista de fundo religioso.

Mentalidade semelhante, embora muito atenuada, inspira os romances de Giono[3610], que descobriu na Provença os encantos heroicos e idílicos da *Odisseia*. Também lança sermões de pacifismo tolstoiano contra o mundo corrupto das cidades. Mas não é um bárbaro nórdico. É um espírito mediterrâneo; e a diferença entre Ramuz e ele é exatamente aquela entre as montanhas sombrias da Suíça Francesa e a paisagem risonha e bucólica da Provença. Mas nessa paisagem também é possível ver espectros remanescentes das velhas religiões mediterrâneas, que não eram das mais mansas; a tauromaquia é um desses resíduos. O provençal Henri Bosco[3611] tem usado, com mão de poeta, o folclore da sua terra para construir um mundo altamente fantástico. As superstições da gente mediterrânea também povoam os contos e romances do italiano Enrico Pea[3612], que é um escritor excepcional em todos os sentidos. Seu mundo é o de uma Toscana pré-clássica, arcaica, rústica; mas seu estilo é elaborado e até requintado. Este fato surpreende mais quando se sabe do passado do escritor: filho de um trabalhador rural, tornou-se vagabundo, depois marujo, estivador no Egito, ferroviário; só com 20 anos de idade aprendeu a ler e escrever. Com frieza distante descreve a violência habitual da gente baixa toscana; certas páginas leram-se, por volta de 1930, como sátiras contra a violência fascista, ou então como cânticos a essa violência.

Superstições populares e esquecidos ritos mágicos também apareceram nos romances rústicos da inglesa Mary Webb[3613], surpreendendo o público inglês que não suspeitara da existência daquilo na paisagem pacata e entre

as fábricas modernas do Shropshire. Um elogio do primeiro-ministro Stanley Baldwin causou o sucesso da modesta escritora. Mas não foram oficialmente elogiadas as obras dos estranhos irmãos Powys, nas quais aqueles resíduos do paganismo céltico figuram com força muito maior. Os três irmãos descendem, do lado paterno, do poeta Cowper, que ficou, pela melancolia religiosa, louco: entre os antepassados da mãe há o grande poeta Donne, não menos religioso e espírito tanto mais paradoxal. O mais velho dos irmãos, Llewellyn Powys, foi um esteta afrancesado, imoralista que escandalizou a Inglaterra dos anos de 1890. O segundo, John Cowper Powys[3614], é o Ramuz inglês: em escritos filosóficos defendeu a "barbárie" contra a civilização científico-técnica. No romance *Wolf Solent* descreveu uma série de perturbações demoníacas numa aldeia inglesa; e em outro, *A Glastonbury Romance*, a empresa comercial organizada para celebrar festivais no lugar do suposto túmulo do rei Artur, transforma-se imperceptivelmente em ordem ocultista para revivificar a velha religião cética. Entre as obras do mais novo dos irmãos, Theodore Francis Powys[3615] destaca-se *The Only Penitent:* um vigário de aldeia inglesa tenta em vão combater as forças demoníacas que perturbam seus paroquianos; ninguém quer aproximar-se do confessionário que mandou construir na igreja; enfim, na solidão de uma tarde de domingo, aparece-lhe "o único penitente", acusando-se como responsável por todos os crimes e desgraças neste mundo, e enfim declara seu nome: é Deus.

Como "realista mágico" também foi definido o italiano Corrado Alvaro[3616]. Consideravam-no inicialmente como regionalista e, mais tarde, como precursor do neorrealismo, porque o tema da maior parte das suas obras é a vida das populações rurais na sua província natal, a Calábria. A influência de Verga, evidente nos começos, e a descrição impiedosa da pressão feudal e da miséria física e moral daquela gente fez lembrar o naturalismo. Mas o fino crítico Momigliano observou logo a diferença: os movimentos quase hieráticos, a atmosfera onírica, a irrealidade fantástica dessa realidade tão fielmente observada. Mas um Corrado Alvaro não se entregaria a fantasias irresponsáveis; antes, deformaria a realidade com objetivo certo. Esse objetivo pode ter sido de ordem política: pois em 1938, no romance *L'Uomo è forte*, criou Alvaro os símbolos da vida angustiada num Estado totalitário: seria a Rússia bolchevista, mas também foi possível

interpretar a alegoria como relativa à Itália fascista. E muitos anos mais tarde publicou Alvaro *Quasi una vita*, seu diário secreto entre os anos de 1927 e 1947, testemunho de um esforço heroico de conservar a integridade moral, em tempos violentos e corrompidos.

*

Não se poderia escrever a história da literatura do século XX sem colocar num dos epicentros a influência imensa da psicanálise. Quando Sigmund Freud morreu, em 1939, o poeta inglês Auden disse em seu necrológico poético:

> "To us he is no more a person
> Now but a whole climate of opinion."

Freud modificou o "clima", a atmosfera do mundo moral. Forneceu novos temas e novos métodos de compreensão psicológica à maior parte dos escritores da nossa época: sem a psicanálise seria impossível a literatura de Thomas Mann, Hesse, Svevo, Sartre, Gide, Joyce e tantos outros. Um dos efeitos literários mais pungentes da psicanálise foi a franqueza inteira da linguagem, a liberdade de dizer tudo aquilo que fora tabu no século passado. Também contribuiu para tanto a influência de escritores que, como D. H. Lawrence, rejeitaram a doutrina de Freud. O elemento comum é o reconhecimento da importância do instinto sexual para a condição humana, seja no sentido de racionalizá-lo, como exigia Freud, seja no sentido de transformar o Sexo em objeto de um culto. Surgiu uma nova literatura erótica, que ninguém tem o direito de chamar de pornográfica.

O ato sexual é para Henry Miller[3617] um rito sacro, simbolizando mistérios cósmicos: no fundo, é este o único conteúdo consciente de sua vida, que ele descreveu numa série de livros, todos autobiográficos: a luta dura contra o puritanismo norte-americano em sua mocidade; depois, a liberdade total durante os anos de sua permanência em Paris, liberdade pela qual ele

tinha de pagar o preço da pobreza, miséria e humilhações. Sua ambição foi a de dizer aquilo que os livros dos outros omitem. Daí a quase obsessão da obscenidade. Mas Miller não é obsceno para "épater le bourgeois". Sabe ironizar-se a si próprio, e em sua Paris que parece povoada só de prostitutas e mendigos como ele próprio e seus amigos americanos, não faltam as luzes de um humorismo sarcástico, sem o qual seu estilo não seria o que é: o retrato completo de um homem com quem a literatura parece começar de novo. Pelo menos *Tropic of Cancer* é uma obra-prima. Depois, Miller se repetiu muito, e seu egotismo que coloca seu próprio eu no centro do seu mundo, ao passo que o resto lhe é totalmente indiferente, já sugeriu muitas dúvidas críticas. Mas ninguém já lhe nega a importância histórica.

Miller exerceu forte influência. Confessa-a o poeta inglês Durrell[3618]: o mundo greco-mediterrâneo, que é sua verdadeira pátria, não o transformou em pagão, mas em cultor do erotismo quente e abafado do helenismo orientalizado, para o qual o grande poeta neogrego Kavaphis o iniciou em Alexandria. Os quatro "romances de Alexandria" tornaram-se sucesso internacional, mundano.

Na América, onde durante tanto tempo os livros de Miller e Durrell estavam banidos pela censura, o russo naturalizado Nabokov[3619] conseguiu romper a barreira, pelo estilo brilhante e fascinante, com fortes luzes satíricas, em que contou a história de amor quase patológico à criança *Lolita*. Depois, houve muitos outros que, como John Updike[3620], desafiaram vitoriosamente o puritanismo; seu assunto preferido é a liberdade sexual na classe média. Função semelhante desempenhou a corajosa Anna Blaman[3621] no ambiente do puritanismo holandês.

Mas os recursos da psicanálise também permitem uma radiografia satírica e fantástica das almas e da sociedade.

Se Hjalmar Bergman[3622] tivesse surgido meio século antes, no tempo de Björnson, Ibsen, Brandes, Jacobsen e Strindberg, quando a literatura europeia inteira "falava escandinavo", o escritor sueco seria hoje dos mais conhecidos no mundo. Mas o Norte da Europa recaiu, desde então, para posição provinciana; e o papel de Bergman na exploração da psicanálise para fins de "realismo mágico" é o de um precursor, de fama apenas nacional. No entanto, o romance *Markurrell i Wadköping* é uma obra-prima

que lembra grandes nomes. Parece um romance de vida provinciana, satírico e sarcático. Mas a comicidade dos personagens é a superfície atrás da qual se escondem abismos de frustração, de decadência, de religiosidade pervertida à maneira de Joyce. Wadköping é a Dublin de Hjalmar Bergman; e a chave com que ele abriu as portas desse mundo fantástico é a psicanálise.

Psicanalista é mesmo o mais estranho de todos os escritores desse grupo: Elias Canetti[3623], judeu de origem e língua materna espanhola, nascido na Bulgária, formado em Viena e escrevendo em alemão; vive há anos como estudioso de psicologia na Inglaterra. Precisava-se, aliás, de um esforço de reportagem literária para identificar a personalidade desse autor esquivo. Escreveu comédias que só pertencem ao repertório de um teatro experimental. Seus estudos sobre a psicologia da massa e do poder encontram-se com pesquisas paralelas de Hermann Broch. O romance *Die Blendung* (*A cegueira*) saiu em 1935 em Viena; a tiragem inteira foi, mais tarde, destruída pelos nazistas, de modo que hoje a obra só se pode ler na tradução inglesa, autorizada pelo romancista: *Auto-da-Fé*. A propósito desse romance, críticos sérios e pouco inclinados ao entusiasmo precipitado lembraram grandes nomes: quanto à arquitetura da obra, o nome de Joyce; quanto à profundidade do pensamento, o nome de Kafka; quanto ao sentido alegórico, o de Bunyan. Essa história do Professor Kien, homem rico e erudito que só vive para seus estudos e sua biblioteca, e que, pela incompreensão e brutalidade desse mundo chega a cair para os mais baixos “bas-fonds” da condição humana, essa história é ao mesmo tempo, repelente e fascinante.

Dispensando o elemento racionalista e racionalizador da psicanálise, essa literatura torna-se francamente fantástica, neorromântica. É uma das repercussões, embora remotas e indiretas, da mentalidade surrealista. O surrealismo retomou a tradição “gótica” de espectros, fantasmas, assombrações, transformações misteriosas de criaturas em criaturas de outra espécie. Certos esquisitões sempre tinham cultivado essa tradição: assim o belga Hellens[3624], fino esteta da geração simbolista cuja obra principal é uma versão surrealista da história de Melusina. Na época entre as duas guerras foi muito lida e comentada a novela *Lady into Fox*, do inglês David Garnett[3625]: um homem assiste, sem poder impedi-lo, à lenta metamorfose

de sua mulher inteligente, viva, ágil e esquiva em raposa; no fim tem nos braços um animal bonito e selvagem. Assim o escritor guatemalteco Arévalo Martínez[3626] já tinha apresentado sob a máscara de cavalos e cães os poetas latino-americanos e, fantasiados de tigres e gigantescas serpentes, os ditadores da sua terra.

Com significação mais profunda surge o mesmo motivo, o de transformação de um homem em inseto, na *Metamorfose* de Kafka. O motivo pirandelliano da duvidosa identidade pessoal também aparece no volume *Syv fantastike fortöllinger* (*Sete contos fantásticos*), da escritora dinamarquesa Karen Blixen[3627], que, usando o pseudônimo Isaak Dinesen, também costuma escrever em inglês ou traduzir para o inglês suas próprias obras; à versão inglesa daquele volume ela mesma deu o título *Seven Gothic Tales*. São histórias em que o remoto passado e o presente se misturam de maneira descontente, ficando o leitor em dúvida quanto à verdadeira identidade dos personagens. Karen Blixen é escritora sofisticada – também em suas descrições da África, que Hermingway admirava – e seus "eventyr" (o termo dinamarquês significa "conto de fadas") parecem ter sentido filosófico ou religioso, sem que o leitor chegue a compreendê-lo claramente; tanto maior é o efeito poético.

Uma versão muito especial, satírica, daquele motivo pirandelliano é o romance *El socio*, do chileno Jenaro Prieto[3628]: um comerciante cujos negócios vão do mal ao pior, porque ninguém tem confiança nele, inventa um sócio inglês da sua firma, o que lhe arranja prestígio e as melhores oportunidades; mas o sócio imaginário assume, graças à crença dos outros, feições de realidade; intervém invisivelmente, de maneira que seu inventor não desejava; e o fim da história grotesca é o suicídio. É uma sátira fantástica contra a xenolatria e a falta de confiança em si mesmo de certos tipos da sociedade sul-americana.

O mais seguro entre os "fantasistas" é o italiano Italo Calvino[3629]: mesmo tratando os casos mais tolos de identidade perdida (*Il visconte dimezzato*), ele não perde sob os pés o chão da realidade social, que também sabe satirizar como "insigth" sociológico no fundamento daquele fantasismo: a dissolução econômica da classe média (*La speculazione edilizia*). Calvino veio da Resistência.

A tradição do romance gótico, de Walpole, Radcliffe, Mathurin, é indestrutível na Inglaterra e nos Estados Unidos. O romancista inglês mais lido do século XIX, depois de Dickens, não foi Trollope nem Thackeray nem George Eliot, mas o irlandês Sheridan Le Fanu[3630], que caiu depois em total esquecimento; só por volta de 1930, M. R. James, E. F. Benson e Elizabeth Bowen redescobriram o valor desse neurótico que transformou seus complexos de culpa em fantasmas assustadores, enquadrando no entanto suas histórias de espectros em comédia social à melhor maneira inglesa. Mas Le Fanu sempre continuou lido pelo público algo atrasado das pequenas cidades da Nova Inglaterra, nos Estados Unidos de Poe e Hawthorne, onde encontrou um discípulo tardio em Lovecraft[3631], espírito lúcido de convicções materialistas, estudioso crítico da "literatura do sobrenatural", que inventou, como base das suas horripilantes histórias de espectros e vampiros, uma extensa mitologia de aspecto pseudorreligioso.

O primeiro modelo "moderno" dessa literatura toda é *The Woman in White*, de Wilkie Collins[3632], embora nessa obra o mistério sobrenatural já esteja representado por um crime misterioso. Collins, amigo e colaborador de Dickens – em cujo estilo e com cuja técnica escreve –, é homem da época das estradas de ferro e do telégrafo. Embora não desprezando, na ficção, os espectros, já não acreditava neles. O Mal, para ele, não é causado por espíritos de outros mundos, mas pelos criminosos, e o papel de exorcista é assumido pelo detetive. *The Moonstone* é, conforme T. S. Eliot, "o primeiro e o melhor dos romances policiais". O nome do crítico dispensa a necessidade de reabilitar o romance policial, pelo menos como fenômeno literário.

Contudo, o sucesso internacional desse gênero é, em primeira linha, um grande fato de sociologia literária[3633]. A primeira forma do gênero é a solução do problema de um crime misterioso por um detetive que possui faculdades quase sobre-humanas de fazer observações e tirar conclusões. A paternidade cabe a Poe. O mestre foi Doyle[3634], o criador do imortal Sherlock Holmes. Continuadores de sua obra são as inglesas Agatha Christie e Dorothy Sayers, John Dickson Carr e muitos americanos, narradores hábeis e inventivos que só raramente superam o nível da subliteratura. O sucesso desse gênero é internacional: pois lisonjeia a inteligência do leitor em fazê-lo participar de trabalhos mentais aparentemente muito difíceis, sem

ocupar-lhe a emotividade; já se observou que entre os três personagens principais – o assassinado, o assassino, o detetive – o primeiro é o menos importante: o cadáver é logo removido e ninguém pensa mais nele. É de natureza menos internacional a autoria: pois os autores, embora lidos no mundo inteiro, são quase sempre ingleses e americanos. Parece que é propício a esse tipo de romance policial o ambiente anglo-saxônico, em que o Direito exige sérios indícios e provas antes de a polícia poder prender o suspeito; mas onde as garantias da liberdade individual são menos rigorosas, onde se prende o suspeito sem maiores escrúpulos, ali o romance policial não pode florescer. E com o declínio da democracia e o aparecimento dos regimes totalitários em que se prende, julga e fuzila sumariamente, o gênero de Doyle perde a razão de ser.

Surgiu em vez disso outro tipo de romance policial: ali, o próprio detetive está envolvido no ambiente dos criminosos; e as observações e deduções sutis são substituídas por cenas de violência brutal; eis a "hard-boiled school" do romance policial, que se refere, pelo estilo de reportagem cheio de americanismos, pelo culto da violência e pela onipresença da morte, a um modelo tão ilustre como Hemingway. Os aficionados desse gênero atribuem qualidades literárias, de estilo, a Dashiel Hammett[3635] que foi realmente detetive profissional daquela espécie. Mas o escritor profissional entre os "hard-boiled" é Cain[3636], cujo romance *The Postman Always Rings Twice* teve a honra de sugerir motivos aos existencialistas franceses.

O tipo mais comum e mais lido do romance policial é o de Edgar Wallace[3637]. Depois de um bom começo no gênero do romance colonial, dedicou-se à fabricação em massa daquele artigo tão procurado pelos leitores de todas as classes, inventando uma receita segura: lança a suspeita contra inocentes e revela, enfim, que o mais insuspeito é o criminoso. É um jogo monótono. Mas justamente essa permanência do quadro garante o sucesso. Observou o crítico Willy Haas que o mundo de Wallace tem três andares assim como o palco do teatro religioso medieval: em cima, o céu da polícia e da Lei; em baixo, o inferno dos criminosos; no meio, o mundo humano dos homens falíveis, dos suspeitos e inocentes e dos detetives. Há nesse Universo de Wallace uma Ordem, exatamente aquela ordem que já não há na vida caótica do nosso tempo. No romance policial desse tipo está garantida a vitória de uma justiça que se diz divina; sua leitura satisfaz a

exigências religiosas ou antes pseudorreligiosas, porque suas normas morais são das mais desconcertantes trivialidades, assim como no seu precursor no século XVIII, no romance "gótico".

A verdade psicológica e moral foi restabelecida pelo estranho escritor belga Simenon[3638]: um industrial do gênero que produz romances policiais às centenas, com ou sem o detetive Maigret que perscruta com paciência de pequeno-burguês francês os "bas-fonds" para descobrir os responsáveis de crimes mais ou menos triviais; no entanto, o autor dessa produção em série mereceu o título de "Balzac liégeois", conferido por tão alta autoridade crítica como André Gide. Merece o elogio pela grande segurança de construção dos seus enredos e pelo poder extraordinário de criar atmosfera: ninguém esquecerá ambiente tão pouco familiar como os dos marujos de água doce, dos canais navegáveis do Norte da França, quem já leu *Le Charretier de la Providence*, nem o clima chuvoso da pequena cidade portuária em *Le chien jaune*. Nesta última obra, que é um romance policial comum, também surpreende o desenho firme da corrupção moral da sociedade provinciana. Simenon sabe criar a atmosfera moral assim como a social e a meteorológica. *Le bourgmestre de Furnes* é estudo magistral do endurecimento de coração de um puritano. Mas, antes de tudo, *La neige était sale* é a obra-prima de Simenon: no ambiente de miséria e corrupção de uma cidade ocupada pelo inimigo, a tragédia de um delinquente juvenil, irremediavelmente pervertido porque sua alma está impermeavelmente fechada. Maior que Maigret, o detetive da Surété, é Simenon, o Maigret da alma humana. O sucesso popular não é contra-argumento. Não se compreende por que *La neige était sale* seria menos importante que essa outra história horripilante de um delinquente juvenil, *Brighton Rock*, de Graham Greene; a diferença é a de que Simenon não acredita em fundamento religioso de sua psicologia do Mal.

Embora o romance policial seja principalmente um gênero anglo-saxônico, não lhe faltam de todo os cultores em outros países: além do belga Simenon, não se esquece o argentino Bioy Casares[3639], que é notável escritor fantástico e cujo romance *La invención de Morel* antes pertence ao gênero de "science-fiction"; trata-se de uma máquina que permite tornar reversível o tempo, isto é, realizaria a principal ideia filosófica de seu amigo Jorge Luis Borges[3640]. As "ficciones" de Borges, entre as quais há obras-

primas de alta categoria como *La lotería en Babilonia*, *La Biblioteca de Babel*, *El milagre secreto*, *El inmortal*, *Los teólogos*, *Emma Zunz*, *Deutsches Requiem* e outros, são *sui generis*: um gênero entre o conto fantástico à maneira oriental, o conto filosófico à maneira francesa, a "science-fiction" e, às vezes, o conto policial. Os labirintos circulares, as metempsicoses através de milênios e as trocas de personalidades, de Borges, são expressões de uma filosofia mais misteriosa que os mistérios do romance policial. Demonstram que aquele Universo de Wallace, com seus céus e infernos de rotina moralística, também pode servir de modelo, ou, pelo menos, de andaime de uma construção muito diferente do mundo: substitui-se a polícia por autoridades administrativas misteriosas e os culpados pelos inocentes, e temos o Universo de um escritor que exerce influência avassaladora sobre toda a literatura contemporânea, de Sartre até Graham Greene e de Italo Calvino até Truman Capote, e inclusive sobre Jorge Luis Borges: é o mundo de Kafka.

A literatura de Kafka é a parábola do "Weltgefühl" (maneira de sentir o mundo) deste século. Exerce, por isso, uma influência tão ampla e tão difusa. Nessa influência importa, ao lado da mentalidade e da emoção, também a forma: a parábola. É a parábola kafkiana, com suas diversas possibilidades de interpretação, que tanto fascina. *O processo, O castelo, A metamorfose, A colônia penitenciária* já foram interpretados como documentos de religiosidade pessoal, como manifestações do subconsciente, como espécie de grandes sátiras contra a burocracia e a organização da sociedade. Dessas interpretações, a religiosa foi aceita pela maioria dos críticos. Mas foi tacitamente refeita pela maior parte dos ficcionistas, que preferem empregar a "maneira" de Kafka para outros fins. Talvez seja esta a melhor prova do fato de que Kafka é inimitável.

A interpretação psicanalítica encontra-se em obras do sueco Stig Dagerman[3641] que terminou a vida pelo suicídio. Imitação direta de Kafka é a peça *Den dödsdömde* (*O condenado*): um homem, preso porque suspeito de um crime, comete-o realmente depois de ter sido solto, por não aguentar mais a liberdade. Outra influência "gótica", a de Faulkner, romancista do incerto, sente-se no romance *Bränt bar* (*A criança queimada*), espécie de *Phèdre* às avessas, o amor irresistível de um jovem pela madrasta. O título não mente: é um livro como fogo do Inferno.

Mas antes de tudo foi o estilo da parábola kafkiana empregado para alegorizar assuntos políticos. Só da forma, de certos recursos estilísticos, serviu-se Francisco Ayala[3642] para, em novelas como *El hechizado*, *La campana de Huesca*, *San Juan de Dios*, alegorizar a extrema decadência espanhola, o horror da guerra fatricida e o poder do amor que reconcilia. Esse erudito sociólogo é um grande poeta em prosa castelhana. A influência de Kafka é só exterior quando o italiano Corrado Alvaro[3643], no romance *L'Uomo è forte*, usa todos os "frissons" kafkianos para descrever o terror exercido por um Estado totalitário; nesse romance, assim como naquela peça do sueco Dagerman (que é, aliás, muito posterior), o perseguido é levado, pela perseguição sistemática, a cometer aquele crime de que o acusaram de maneira velada. Kafkiano foi o inglês Rex Warner[3644] no romance *The Aerodrome*: a maneira como um comandante de base aérea da RAF assume o poder absoluto sobre uma aldeia inglesa é outra alegoria do Estado totalitário. Warner pertencia ao grupo dos Auden e Spender: pois naqueles anos, a "ideologia" de Kafka parecia tão compatível com o marxismo como a psicanálise. Seguidor, não imitador, de Kafka é, enfim, seu patrício, o checo Hostovsky[3645]. Em um dos seus romances um psiquiatra checo que vive exilado em New York é procurado em hora noturna por um coronel do serviço de contraespionagem que quer obrigá-lo a arrancar segredos de um espião russo, preso; mas talvez o russo preso seja espião em serviço americano e o suposto coronel um espião russo? (*The Midnight Patient*). Hostovsky, que vive exilado nos Estados Unidos, publicando suas obras recentes em língua inglesa, é um escritor original, que merece seu sucesso nos países anglo-saxônicos.

Além das interpretações religiosa, psicanalítica e política da Obra de Kafka também é possível considerá-la, mais simplesmente, como comentário de um grande moralista à condição humana. Essa última interpretação tem como base, da parte do crítico, uma atitude antimetafísica, negando tudo o que aquelas outras interpretações pretendem encontrar em Kafka: nada de teologia dialética nem de angústia pascaliana nem monstros do subconsciente nem monstruosidade do totalitarismo. Kafka teria apenas descrito com realismo insubornável a vida humana assim como é: permanentemente ameaçada e sem sentido. Dessa maneira diferente é kafkiano o italiano Buzzati.

Buzzati[3646] é virtuose desse “frisson nouveau”. É menos profundo do que parece. Mas acerta sempre. *Sette piani* é a história de um doente que, numa casa de saúde, é sucessivamente e sob diversos pretextos transportado para os andares em que se tratam os casos graves e os mais graves e, enfim, para a sala dos agonizantes: a verdade trivial de que o homem tem de morrer é simbolizada de maneira tremenda. *Paura nella Scale* é a história de uma noite inteira que a alta sociedade de Milão tem de passar, angustiada, no teatro porque ninguém ousa sair: foi anunciado o “grand soir”, a revolução social: o dia amanhece, enfim, e não aconteceu nada. A novela não é sátira política. É símbolo de ameaça permanente, à qual, no entanto, se sobrevive. *Il Deserto dei Tartari* é o romance de um jovem oficial que passa a vida inteira, frustrado, numa fortaleza de fronteira, esperando o ataque de inimigos que talvez não existam. Essa vida é sem sentido: sua representação novelística, por Buzzati, é altamente angustiante e, às vezes, altamente divertida. Enfim, a vítima dessa condição humana também pode ser um infeliz intelectual judeu, espécie de Charlie Chaplin sofisticado: eis o “herói” dos romances de Bellow[3647] que, embora em ambiente limitado, apresentou um quadro aparentemente total da vida no fim deste século, com estoicismo filosófico e humor chaplinesco.

Thomas Mann declarou que “hoje em dia um romance precisa ser mais que um romance”: isto é, para atender à exigência de ser o romance um espelho do homem e da sociedade, o romance do século XX tem de ser, ao mesmo tempo, romance, ensaio, tratado científico, também obra de história e reportagem. Só assim o leitor contemporâneo chegaria a acreditar na “verdade da ficção”.

Pelo menos algumas das grandes obras de ficção do século XX correspondem a essa exigência: o *Doktor Faustus*, do próprio Thomas Mann; o *Jogo das pérolas de vidro*, de Hesse; *U.S.A.*, de Dos Passos; e naturalmente, *Ulysses*.

Mas as definições do romance-ensaio aplicam-se sobretudo, e exatamente, às obras do romancista austríaco Hermann Broch[3648]. Sua fama internacional baseia-se principalmente em sua última obra, escrita no exílio americano e logo traduzida para o inglês: *Der Tod des Vergil* (*A morte de Virgílio*), volumoso romance-poema cujo assunto é, veladamente, o apocalipse do nosso tempo. Mas essa obra é uma conclusão. Não pode ser

devidamente apreciada antes de se conhecer melhor a obra capital de Broch, a trilogia de romances *Die Schlafwandler* (*Os Sonâmbulos*): em técnica novelística que parece realista, mas que tem aspectos de "realismo mágico", descreve três fases na vida da Alemanha; a época prussiana, por volta de 1880; o tempo imperialista, por volta de 1905; a Primeira Guerra Mundial e a inflação. Os três subtítulos – *Die Romantik* (*O romantismo*), *Die Anarchie* (*A anarquia*), *Die Sachlichkeit* (*O realismo*) – indicam três fases de um processo de dissolução dos valores. Matemático e cientista de profissão, Broch rejeita o irracionalismo que pode exercer influência demoníaca. Mas também rejeita ao racionalismo que destrói as fontes da vida. Responsabiliza pela decadência a destruição dos fundamentos irracionais da sociedade; mas acredita que esses fundamentos só podem existir sob a fiscalização permanente da Razão, cujo valor e cuja função não devem ser questionados. É esse equilíbrio que sustenta a obra novelística de Broch: é o mais profundo dos "romancistas de ideias".

Matemático por formação, espírito científico, também foi o austríaco Robert Musil[3649]. Experiências de mocidade, num educandário militar inspiraram-lhe *Die Verwirrungen des Zöglings Thörless* (*As perturbações do aluno Thörless*): e saiu uma previsão do sadismo nazista e de seus motivos psicológicos. Essa e outras obras de Musil são fases da libertação gradual de sua inteligência para chegar ao ponto em que ele, compreendendo tudo, já não precisa tomar decisões, ficando numa eterna disponibilidade para ser nem isso nem aquilo mas tudo ou nada. Por isso deu Musil ao seu gigantesco romance o título *Der Mann ohne Eigenschaften*, que se costuma traduzir: *O homem sem qualidades*. Mas mais exato seria: *O homem indefinido.* É um problema psicológico e ontológico que toca nas bases da própria existência da inteligência: é o primeiro motivo da validade geral dessa obra que, no resto, parece presa em circunstâncias muito especiais. O romance trata exaustivamente da vida e das tendências espirituais e políticas na Áustria imperial antes de 1914. É país às margens do mundo ocidental e que hoje já não existe. O assunto parece provinciano e obsoleto. No entanto, causou sensação internacional o artigo de 28 de outubro de 1949 em que o austero "Times Literary Suplement" apresentou Musil ao mundo como um dos maiores romancistas do nosso tempo. Não há, neste caso, barreira linguística que impeça a repercussão

universal: Musil pertence à geração dos austríacos Hofamnnsthal, Rilke, Kafka, Broch, Kraus, Schönberg, Alban Berg, Kokoschka, Freud, Wittgenstein, que já são, todos eles, internacionalmente reconhecidos. Foi algo como uma última erupção de gênio, antes da morte do velho império. Em certo sentido Musil é, aliás, pouco austríaco como Broch: nos dois, engenheiros e matemáticos de profissão, falta a música. Musil tem o senso tipicamente austríaco de auto-ironia. Irônico é o assunto – enquanto se pode falar em assunto da obra: uma ação patriótica que não se realiza e nunca se realizará. Porque "na Áustria nada se realiza". Nem sequer o romance de Musil, que ele nunca terminou. A obra, apesar de volumosa, é fragmento. Musil é psicólogo-moralista. Trata-se, mais uma vez, de um romance-ensaio sobre a decadência dos valores na Áustria, símbolo da decadência dos valores na Europa e no mundo, vista apelos olhos do "Homem indefinido", do intelectual sem qualidades definidas. O estilo não é, naturalmente, o de tratado científico. Musil foi um dos mais espirituosos estilistas em língua alemã, aforista de primeira ordem, e em outros trechos, de evocativa força poética. Parece-se, um pouco, com Proust, cujo tema é algo semelhante. Mas Musil é mais intelectualista: não procura lembrar o "temps perdu" mas explica a perda. Não há um motivo para lamentar o estado fragmentário desse "work in progress", de tal modo que continuam as discussões sobre a ordem certa dos fragmentos deixados sobre o desfecho. O que existe é arquitetonicamente construído e perfeitamente elaborado é uma obra-prima inacabada.

Influências expressionistas e, depois, a de Joyce determinaram o caminho de Afred Döblin[3650], que foi médico judeu num subúrbio proletário de Berlim, na época caótica da República de Weimar. Escreveu romances humanitários e pacifistas que em estilo moderno tratam episódios da história chinesa ou do tempo da guerra das religiões. Em 1918, Döblin simpatizava com a revolta comunista de "Spartacus", que foi esmagada pelas forças unidas da República de Weimar e do exército prussiano. Alcançou fama internacional com *Berlin Alexanderplatz,* o grande romance do proletariado marginal, dos "bas-fonds" criminosos de Berlim. A construção lembra Dos Passos: o panorama da vida política, social e moral da cidade é completo. No entanto, a técnica é diferente: não é cinematográfica, no sentido da fotomontagem, mas os pormenores da vida pública e da vida particular dos personagens são fundidos: a vida inteira da cidade de Berlim, em determinado

mês do ano de 1927, é retratada em todos os seus aspectos e formando um conjunto coerente; tudo que naqueles dias passou rapidamente pela consciência e pelo subconsciente dos berlinenses, dos debates parlamentares até os crimes, das previsões meteorológicas até os anuncios de jornal, está perpetuado assim como as casas, os móveis e os cadáveres de Pompei estão envolvidos e conservados em lava. Um monumento para sempre. A autenticidade historiográfica é garantida pela linguagem: Döblin não inventa, como Joyce, uma língua: usa a liberdade conquistada por Joyce para empregar as gírias de todas as classes. Dá ao gênero "romance" – o único gênero literário que, não tendo tradição oral, é inteiramente livresco – a aparência de obra falada. Isto já não parece literatura. É mesmo a realidade. Mas não tem nada com neorrealismo. Döblin compõe literariamente seu romance das recidivas e da regeneração de um operário-criminoso. É moralista. Mais tarde, o moralismo de Döblin e seu senso da continuidade histórica inspiraram-lhe, quando refugiado da tirania nazista, a conversão ao catolicismo. Mas na trilogia de romance *November 1918*, sobre o fracasso da revolução alemã, continua simpatizando com os comunistas derrotados: reconhece nos idealistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg os protagonistas da luta contra o materialismo. Döblin foi um espírito paradoxal. E *Berlin Alexanderplatz* ficará como monumento de uma época.

A influência de Joyce não é linguística, mas psicológica e filosófica no espírito afim do escritor holandês Vestdijk[3651]; mas este é propriamente "inclassificável" é uma das personalidades mais multiformes da literatura contemporânea. Escreveu muito e mesmo demais; mas um número surpreendentemente grande de suas obras merece séria atenção. É crítico de erudição enciclopédica, falando com competência igual sobre Rilke, Rembrandt e Debussy, analisando-os com a maior sutileza. A mesma erudição serviu para o romance *Het Vijfde Zegel* (*O quinto sigilo*), vasta reconstituição da época de El Greco. Outro romance, *De Kellner en de levenden* (*O garção e os vivos*), história de "bas-fonds" em atmosfera kafkiana, chega a ser tentativa de uma teodiceia deste mundo terrível e desolado: pois – explica o autor – foi tão difícil criá-lo! E Vestdijk tem experiência em criar mundos: em cinco romances recriou o mundo de sua infância e adolescência: o primeiro, *Terug tot Ina Damman* (*A volta para Ina Damman*) é a reconstituição mais sutil de um amor de adolescência; a continuação é

Meneer Visser's Hellevaart (*A descida do Sr. Visser ao Inferno*), obra que antecipa de modo surpreendente *Finnegans Wake*; uma crítica sem preconceitos contra as chamadas "pequenas" literaturas será capaz de demonstrar que a obra holandesa suporta a comparação. Vestdijk não é, como Joyce, uma personalidade homogênea, autor só de umas poucas obras-primas. Sua multiformidade e desigualdade desconcertam a crítica. Será a tarefa desta última verificar a unidade da inspiração. Seus cinco romances joycianos sobre a "mocidade de Anton Wachter", que é o "doublé" do autor, constituem o centro da obra; sua tradução para o inglês ou o francês poderia ser o início do seguro sucesso de livraria de traduções de outros romances, mais acessíveis, de Vestdijk.

O isolamento das literaturas "pequenas" já parece superado no caso do brasileiro Guimarães Rosa[3652], graças a várias traduções da sua obra capital *Grande Sertão: Veredas*, em que uma técnica linguística joyciana se combina com a análise psicológico-ontológica do homem primitivo, num ambiente primeval, como no primeiro depois da criação do mundo.

A análise psicológica também volta a ser completada pela sociológica no único joyciano autêntico alemão: em Wolfang Koeppen[3653], que combina as preocupações éticas de Döblin com a técnica novelística de Joyce. Passou sem concessões e sem recuos pela época nazista. Descreveu em *Tauben im Gras* (*Pombos na grama*) as consequências morais e imorais da reconstrução econômica da Alemanha depois de 1945: fez para Munique aquilo que Döblin tinha feito para Berlim. Em *Der Tod in Rom* (*A morte em Roma*) analisou as tormentas de consciência do ex-nazista: o tema do romance é o mesmo da peça *Le séquestré d'Altona*, de Sartre.

A análise do homem e a análise do tempo foram levadas até as últimas possibilidades em *Finnegans Wake*: por isso é Joyce uma das grandes influências literárias desse tempo. A outra é Kafka. Não têm nada em comum. No entanto, são duas influências que se completam. *Finnegans Wake* está construído à base de uma filosofia da linguagem e de uma filosofia (esta por sua vez, baseada em Vico), mas aparentemente antimetafísica, porque sem fundamentos antológicos. A obra de Kafka é toda ela baseada numa análise antológica da situação do homem no mundo: mas esta análise está tão completamente escondida nos símbolos e nas parábolas que nenhuma das muitas e divergentes interpretações conseguiria extrair deles a "filosofia

de Kafka". Faltavam – para complementar a filosofia da linguagem e da história em Joyce – uma ontologia e uma antropologia. Essa foi a contribuição do existencialismo.

Prelúdio – quanto à história literária – é a Obra do escritor que não conseguiu pensar até as últimas conclusões ontológicas, mas que, por causa de suas relações pessoais com os existencialistas, foi pelo consenso geral incluído no movimento deles. Só por equívoco foi Albert Camus[3654], revoltado romântico por natureza, confundido com os revoltados de St. Germain.

O equívoco nasceu das reações de Camus contra repetidas experiências de "alienação": o ambiente proletário das suas origens na Argélia; a ocupação alemã da França; a Resistência. Camus reagiu contra a "impossibilidade" dessas situações, declarando "impossível", isto é, absurda a vida. Os títulos das suas primeiras obras, *L'Étranger* e *Le Malentendu*, são sinônimos dessa revolta. Sinônimo da alienação também é *La Peste*: alegoria transparente da situação da França sob a ocupação alemã, mas passível de tantas interpretações diversas que deixa de ser alegoria para elevar-se à categoria de símbolo. Essa posição da epidemia, entre uma praga real e, por outro lado, várias possibilidades de praga em sentido figurativo, cria a atmosfera onírica, de pesadelo, que enche o romance. A peste de Camus não é uma epidemia "clássica", assim como constam dos manuais de medicina. Talvez não haja mais epidemias clássicas, assim como não há mais guerras clássicas, da declaração das hostilidades até ao tratado de paz. Mas, salientado esse momento de imprevisibilidade e inevitabilidade, Camus escreveu o livro clássico sobre a Peste do nosso tempo. Clássico, sereno também é o estilo da obra, contrastando vivamente com a atmosfera angustiosa na cidade assediada e isolada do mundo. As discussões têm caráter de ensaios elaborados. Camus é, como Broch ou Musil, romancista-ensaísta. Mas a ambiguidade das manifestações espirituais em *La Peste* desapareceu quando Camus escreveu o ensaio *L'Homme Revolté*: manifesto de um idealista contra o determinismo histórico, que o colocou mais perto da Direita, tornando inevitável o rompimento com seus amigos os existencialistas e revelando o fundo romântico da revolta de Camus. As relações talvez tivessem sido sempre só pessoais. Pois Camus é fundamente idealista. Com sagacidade, o crítico Etiemble já tinha diagnosticado o elemento de "péché" na "peste" de

Camus: o escritor seria um moralista que por desespero assumira atitudes niilistas, mas com permanente disposição de reconverter-se, embora as obras posteriores, até *La Chute*, revelem a perda gradual das ilusões generosas. Ficou – conforme o próprio Camus definiu em *La Chute* a situação – "un prophète pour temps médiocres". Mas *La Peste* fica, além de toda atualidade política, uma obra clássica que dará testemunho da resistência espiritual do homem do nosso tempo contra as "epidemias" mortais do nosso tempo.

Numa nuvem espessa de equívocos estava envolvido o movimento existencialista[3655]. Porque o existencialismo é, ao mesmo tempo: uma filosofia, uma literatura e um clima de opinião. Mesmo quanto ao existencialismo como clima espiritual de Paris nos primeiros anos de após-guerra – o que já é um conceito muito vago – o jornalismo literário e a reportagem sensacionalista conseguiram criar equívocos maléficos. Por um lado, foi o existencialismo descrito como boêmia do Café Flore, dos bares do Boulevard St. Germain, canções de Juliette Greco, estudantes bêbados, moças despenteadas, promiscuidade sexual, veleidades anarquistas. É uma caricatura que a historiografia literária já pode descontar: só existem mais uns restos daquilo para serem mostrados aos turistas americanos. O existencialismo, o verdadeiro, precisa ser levado a sério. É ou foi um clima literário ao qual, naqueles anos, ninguém conseguiu escapar.

Sartre[3656] é dos autores mais discutidos e mais comentados do nosso tempo. Parece, porém, que se discutiram demais suas atitudes políticas, reconhecidamente sujeitas a muitas oscilações entre comunismo, filocomunismo, anticomunismo e neutralismo; oscilações compreensíveis de um típico intelectual que tem "pensées de toutes les couleurs". E comentaram-se demais as suas ideias filosóficas, nem sempre com a necessária competência e nem sempre com a desejável equidade de ânimo com respeito a um escritor que provoca a contradição. Suas obras servem, principalmente, de fontes de argumentos para a polêmica política e filosófica. É uma injustiça tão grande como a dos repórteres que o pintaram como chefe de um bando de boêmios devassos. Resta examinar até que ponto o próprio Sartre, pelas suas atitudes provocadoras e manifestações ambíguas, contribuiu para criar esse estado de coisas. Mas o resultado desse exame tampouco chegaria a desvalorizar a Obra já realizada. Sartre escreveu pelo menos um romance

que ficará na história da literatura francesa: *La Nausée*, realização literariamente perfeita de uma metade do seu pensamento, do "néant" antes da "choix", da decisão. A outra metade, a decisão e suas consequências, está igualmente realizada em *Les Mouches*: ninguém pode negar ao autor dessa peça e de *Huis clos* a qualidade do primeiro entre os dramaturgos do seu tempo. E Sartre também é penetrante crítico literário e grande jornalista. Contudo, ninguém pensará em julgar, em definitivo, a Obra de um autor que tem apenas 70 anos. Só se pode fazer a tentativa de defini-lo, de identificá-lo.

São evidentes e reconhecidas as influências determinantes: a filosofia existencialista de Heidegger; o teatro de Strindberg e do expressionismo alemão; certos romancistas norte-americanos, como Dos Passos e Faulkner. Apesar de todas as leituras estrangeiras ficou Sartre um escritor tipicamente francês, da estirpe dos "moralistes". *La Nausée* passa-se – enquanto se pode falar em "passar-se", a propósito desse romance deliberadamente sem enredo – na paisagem preferida do romance francês: na província francesa; e é um estudo psicológico. Pertence ao gênero do romance-ensaio, típico da época e típico da literatura existencialista. Os três romances do ciclo, não completado, *Les Chemins de la Liberté* já são estudos morais, de alcance social e político e indiscutível importância documentária, mas de menor mérito literário; parece que por isso mesmo o ciclo nunca foi completado pelo quarto volume. Falta a essa, como a outras obras de Sartre, a capacidade evocativa. É fundamente racionalista, embora, como observou um crítico, racionalista inspirado por impulsos românticos. Assim racionalista-romântico também é seu teatro, que valeria a pena submeter a uma comparação com o teatro romântico francês; Sartre fez, aliás, uma versão modernizada de *Kean*, de Dumas *père*. Efeitos melodramáticos prejudicam a coerência dramatúrgica e ideológica da peça política *Les mains sales*, a tragicomédia da "decisão" errada. Livre desse defeito e certo de efeito tanto mais autêntico é *Huis clos* a tragédia da "decisão" errada com suas consequências inexoráveis – "L'Enfer, c'est les autres" – a única pena infernal que Dante deixou para inventar ao século XX. Obra capital do tempo e do espírito da Resistência francesa e *Les Mouches*, a tragédia da "decisão". Ali já se encontram em germe todas as posteriores oscilações políticas de Sartre, suas veleidades de definir a liberdade como liberdade para o mal, a

"schreckliche Freiheit" "liberdade terrível" de Heidegger. Como este, professa Sartre uma "teologia sem Deus". "Sem Deus", isto explica os aspectos deliberadamente negativos da Obra do escritor. Mas é uma teologia negativa. A discussão tão agitada em torno de Sartre está obrigada a levar a sério a literatura, numa época que se acostumara a falar em "mera literatura". Essa seriedade é, talvez, seu maior mérito como pensador, escritor e homem que tem a coragem de descer para o tumulto da vida pública, até o exagero de, em face dos problemas sociais do tempo, declarar inatual a própria literatura. Justamente nesta época (depois de 1970), quando tantos outros movimentos agitam e perturbam a opinião pública francesa, é preciso defender a imagem de Sartre como o maior escritor do seu país nestes dias.

O romance-ensaio do próprio movimento existencialista é *Les Mandarins*, de Simone de Beauvoir[3657]: todas as suas obras novelísticas ou dramáticas são ensaios disfarçados, inclusive a peça *Les bouches inutiles*, que põe à prova conceitos da ética existencialista. Problemas éticos, de Liberdade e decisões, também inspiram *Les Mandarins*: a obra seria romance melhor se fosse possível cortar grande parte dos trechos propriamente novelísticos. Fica um notável documento histórico da vida francesa nos anos depois de 1945, as repercussões da guerra, da ocupação e da Resistência, a simultaneidade de corrupção moral e viva agitação intelectual, quase como nos tempos da Renascença italiana; a própria Simone de Beauvoir tem algo das grandes mulheres intelectuais daquela época.

Pelo menos relações pessoais com o grupo existencialista teve Samuel Beckett[3658], irlandês que vive na França e escreve com a mesma mestria em inglês e francês; durante certo tempo foi espécie de secretário particular de Joyce; tampouco faltam leituras surrealistas e de Kafka. Mas nada disso diminui sua originalidade singular, de um dos escritores mais solitários deste século. Sua peça dramática *En attendant Godot,* escrita em francês e depois traduzida para o inglês pelo próprio autor, foi em Paris, em 1952, um grande sucesso, que se tornou depois internacional. Até hoje continua a discussão sobre essa obra dramática, mas misteriosamente estática, para cuja compreensão o próprio Beckett não quis contribuir. É um texto altamente paradoxal, de gravidade assustadora, não realista ou até antirrealista, sem começo nem fim, obra trágica e no entanto iluminada por um atroz humor negro. Parece vazia e acaba em silêncio. É claro que a expressão verbal não

importa a esse escritor bilíngue que considera o problema da língua como irresolúvel e, aliás, sem importância. Assim como seus romances enigmáticos, suas peças também são deliberadamente absurdas: em *Fin de Partie*, o diálogo não tem sentido nenhum, tampouco como os personagens imobilizados. *Happy days* é um monólogo sem significação reconhecível. O romance *Comment c'est* é alegoria de uma condição humana irremediável; e na peça *Play* repete o segundo ato literalmente o primeiro. É evidente que "há método nessa loucura", e que não se trata de loucura, mas de uma compreensão assustadora da condição humana.

Sartre e Beckett são espíritos teóricos: mesmo negando toda e qualquer literatura, eles produzem obras literárias. Mas também há quem viva essas suas próprias obras.

O exemplo da "liberdade para o mal" encontrou Sartre em Jean Genet[3659], o filho pródigo do existencialismo. Passou a infância sob os cuidados da "Assistance Publique", a adolescência nas casas de correção para delinquentes juvenis e grande parte do resto da vida na prisão. Com entusiasmo declara-se pederasta; admite que seus habituais meios de vida são o furto e o roubo. Contam que depois das suas visitas em casa de Sartre e de Cocteau também se notou a falta de dinheiro e de objetos valiosos. Em compensação deixou lá os originais de suas obras, escritas num estilo que Cocteau chama "de ouro"; e que é, em todo caso, o de um escritor nato. Seus livros, publicados, sem data e vendidos clandestinamente, conquistaram-lhe o "Prix de la Plêiade". Suas peças de teatro, verdadeiras missas satânicas celebradas no palco, conquistaram o mundo. O próprio Sartre escreveu-lhe a biografia, de homem que afirma o mal em vez de confessá-lo. É o santo e o mátir do existencialismo. Mas Sartre deu ao volume o título da velha tragédia de Rotrou, *Saint-Genet, comédien et martyr*, admitindo o elemento de exibição teatral nos feitos vividos e escritos de Genet. Quer-se fazer escândalo, porque o escândalo tem espécie de dignidade metafísica. E maior do que o escândalo dos livros de Genet foi o produzido pelo volume de Sartre, verdadeiro Tratado do Mal, escrito com prolixidade de casuísta e com notável sangue-frio.

No resto são raros os existencialistas autênticos como o holandês Hermans[3660], que no romance *Ik heb altijd gelijk* (*Eu tenho sempre razão*) se apresenta como amoralista cínico: desprezando fanaticamente todas as

tradições, aceita a vida caótica e absurda como matéria-prima das suas decisões negativas; é um altamente dotado "poeta da náusea", como Krleža e o próprio Sartre; ele e seu grupo, em torno da revista *Podium*, fizeram o devido escândalo na Holanda. O último dos existencialistas autênticos teria sido Boris Vian[3661], mistura pitoresca de boêmio do Boulevard St. Germain, melancólico cantor de *jazz* e de "chanson" de Montparnasse, e "hard-boiled" provocador à maneira americana. Fez sensação e escândalo e foi rapidamente esquecido. Nota-se, porém, que os esquecidos romances de Vian foram depois de 1960 reeditados, descobrindo-se neles valores poéticos despercebidos. Talvez o impulso existencialista ainda não tenha esgotado suas possibilidades. Em todo caso, algo desse impulso sobreviveu no "roman nouveau"; e os "beatniks" de New York e San Francisco julgavam-se sucessores legítimos de Vian e Genet.

Os motivos dessas revoltas são em parte sociais. Mas contra estes se pode reagir, resistindo. A resistência inglesa é a dos *Angry Young Men*. Não é propriamente política. Não se dirige contra o sistema de castas da sociedade inglesa. Antes, contra o "Welfare State" que, com todas as suas medidas sociais, não conseguiu resolver os problemas dos beneficiados. Já se atribuiu a iniciativa do movimento a filhos de operários que, graças à reforma educacional de 1946, podem estudar nas Universidades aristocráticas de Oxford e Cambridge, mas no entanto não conseguem, depois, vencer as barreiras de classes. Obras características são o romance *Lucky Jim*, de Kingsley Amis[3662], e a peça dramática *Look Back in Anger*, de John Osborne[3663]. Mas o maior sucesso literário entre esses "outsiders" é um proletário autêntico, Sillitoe[3664], que representa o operariado despolitizado dos países europeus, resistente só por egoísmo pessoal, e desistindo da luta de classes.

Os "Angry Young Men" americanos, muito mais radicais que seus confrades ingleses, são os "Beatniks"[3665], membros de um movimento de boêmia, cujos centros são o bairro de Greenwich Village, em New York, e os cafés boêmios de São Francisco. Greenwich Village sempre já fora um ponto de reunião de artistas rebeldes contra a sociedade comercial americana. É característica a escolha de San Francisco, cidade de certa cultura artística que rivaliza com Los Angeles, metrópole do cinema e da "Mass

Culture". Os "Beatniks" são rebeldes contra a insuportável pressão niveladora da sociedade americana. Norman Mailer[3666], o autor de *The Naked and the Dead*, perseguido pelos maccarthystas, ele próprio um revoltado contra a política americana, contra o conformismo, contra o código puritano de ética, tem feito muito para dar ressonância ao movimento dos "Beatniks". Chamou-os de "white niggers", isto é, brancos que em sinal de protesto assumem voluntariamente a posição de pária dos negros americanos. Mas Mailer não conseguiu dar aos "Beatniks" um programa. Individualistas extremados, eles são "rebels without a cause". A não ser que sua causa seja o budismo Zen, que adotaram como religião particular. A música sacra dessa religião seria o Jazz que acompanha permanentemente as orgias dos "Beatniks". Pois orgias são: não lhes basta o álcool, preferem as drogas; e grande parte de sua literatura descreve as experiências dos viciados, inclusive nas casas de saúde em que se pretende desabituá-los.

Os "Beatniks" veneram, como precursores, Henry Miller e o poeta William Carlos Williams[3667], cujos versos de realismo extremo lhes forneceram matéria para aventuras reais ou imaginárias. O poeta e, certamente, o maior talento literário dos grupos é Allen Ginsberg[3668], cujo longo poema *Howl*, expressão de vagabundagem infinita e de excessos sexuais, nunca podia ser completamente publicado. Há em Ginsberg algo do gênio de Rimbaud. O volume *Kaddish* confirmou a impressão de emoção profunda e força evocativa. A prosa dos "Beatniks" é quase sempre autobiográfica. Os melhores romances – enquanto são romances – são os de Kerouac[3669], cuja energia enfraqueceu, porém, depois da obra-prima picaresca *On the Road*.

Os "Beatniks" vivem na memória e nas reportagens como jovens barbudos. Mas já não são tão jovens assim e certo radicalismo não pode, por motivos fisiológicos, sobreviver à mocidade. Mas sua literatura conquistou círculos simpatizantes e mesmo o grande público na Europa, graças aos romances verdadeiramente excessivos, mas talentosos de Burroughs[3670], que é um irmão espiritual de Genet e filho literário de Gertrude Stein; suas descrições de orgias de drogas e de perversões sexuais produziram conflitos com a censura que, por sua vez, publicizaram as obras.

Várias influências são inconfundíveis nos "Beatniks": Whitman e Apollinaire, Rimbaud e Genet e Gertrude Stein. É evidente que se trata de

um movimento excessivamente romântico. É característico o fato de que os escritores mais conspícuos entre os *beatniks* não eram pobres, mas apenas quiseram ser pobres; Buourroughs é mesmo filho de uma das famílias mais ricas dos Estados Unidos. Mas a perspectiva era outra quando o odiado "establishment" foi visto de baixo. Assim o olhou o inglês Burgess[3671], homem de sete instrumentos, escritor, pintor, compositor, homem de teatro e de mil outras coisas e de uma imaginação exuberante e fortemente deformadora: descobriu a epidemia de violência em New York. Aos espectadores, assustados pelo filme tirado do seu romance *A Clocwork Orange*, essa violência parecia exagero. Mas logo foram melhor informados por *Last Exit to Brooklin*, de Selby[3672], panorama de atrocidades e sujeiras nunca antes descritas nem sequer adivinhadas; mas nem a fantástica linguagem joyciana do autor conseguiu (nem quis) atenuar o fato de que se tratava de fotografia exata de uma tremenda realidade, de uma civilização que se decompõe moralmente e que também materialmente desaba.

Por mais estranho que pareça, também existe resistência anti-"establishment" na Rússia soviética. Não o percebe quem se limita a ler prosadores bem domesticados como Juri Bondarev (*A Ribeira*, 1975), Juri Rifonov (*Sede*, 1975) ou as histórias de Anatoli Tchernusev sobre a vida da gente miúda em Moscou. Em comparação com esses ficcionistas pareciam revolucionários alguns poetas, dos quais Evtuchenco[3673] alcançou fama efêmera também no Ocidente, até os leitores (e ouvintes) se cansarem de sua grandiloquência. Mas depois surgiram verdadeiros "dissidentes", como o poeta Josef Brodski, tradutor de Donne, e enfim, o dissidente da própria Direita: Soljenitzin[3674]. Aproveitou a época do degelo, no governo de Kruchtchov, para publicar a novela *Um dia na vida Ivan Denisovitch*, descrevendo os horrores da vida dos prisioneiros nos campos de concentração da era stalinista. Fazendo oposição ostensiva ao regime comunista, escreveu mais tarde dois volumosos romances sobre a repressão e um terceiro sobre a derrota do exército russo em 1914, no começo da Primeira Guerra Mundial. Exilado, enfim, vive no estrangeiro, publicando em traduções uma obra enorme sobre as perseguições de Stalin e os campos de concentração. Seria totalmente impossível, no momento atual, apreciar imparcialmente essas obras. Os romances de Soljenitzin já foram considerados, por muitos críticos competentes, como pontos altos da literatura

russa, de um grande fôlego épico, enquanto outros críticos, igualmente competentes, só percebem nessas obras um retrocesso ao realismo do século passado. É evidente que essas opiniões contraditórias estão influenciadas, neste ou naquele sentido, pela ideologia do autor, que proclama sua fidelidade à Igreja ortodoxa e aos ideais cristãos dos quais espera a salvação da Rússia.

*

O "noveau roman"[3675] é a quebra mais radical que a tradição do romance francês jamais sofreu. É verdade que seus adeptos admiram Balzac e que a crítica quis descobrir antecipações do "nouveau roman" em Flaubert. Mas o realismo do novo gênero é muito diferente do balzaquiano; antes se parece com a meticulosa e instantânea reconstituição da realidade pelos neorrealistas italianos. E as descrições matematicamente exatas excluem, por essa sua natureza, o estilo flaubertiano. A renúncia ao conteúdo, ao enredo coerente, e à análise psicológica lembra a contemporaneidade da reportagem e da "fact-literatura" russa. A convicção da impenetrabilidade das coisas e do mundo é contemporânea do existencialismo e da sua teoria dos "outros". Incontestável é a influência de Sartre (*La Nausée*). Romancistas que não pertencem ao grupo escreveram obras de mentalidade e estilo afins, como Gascar[3676], mestre em revelar os sofrimentos e angústias dos animais – subentendido que nossa existência é a mesma – e o aspecto estranho e "uncanny" de móveis e outros objetos inanimados.

Quem se afirma influenciado por Roussel é o iniciador e teórico do "nouveau roman": Robbe-Grillet[3677]. Descrições matematicamente exatas das coisas e enredos vagos, ambíguos, misteriosos; personagens sem psicologia, dir-se-ia criaturas sem alma, e de fala reduzida ao mínimo: o mundo de Robbe-Grillet é um museu de estátuas abandonadas ou de seres petrificados sem passado e sem futuro, assim como o grande público os conheceu através da fita cinematográfica *L'Année dernière à Marienbad*. A filosofia na base desse "nouveau roman" é uma ala extrema do existencialismo, e a ficção construída em cima dessa filosofia é evasionista e deliberadamente desumana. Descontando as múltiplas influências ainda fica um resto de

grande originalidade: renovação total de um gênero – o romance francês – que parecia por sua vez petrificado e incapaz de renovação.

Robbe-Grillet também é notável teórico e crítico que se esforçou para esclarecer e definir o “nouveau roman”. Conseguiu, pelo menos, provar que não se trata de uma receita; pois as obras dos seus companheiros de grupo não se parecem totalmente com as suas. As mais parecidas são, contudo, as de Nathalie Sarraute[3678]: *Le Planétarium* também é um romance de coisas; no caso, de um apartamento. Mas depois voltou a autora a tratar um enredo “normal”, que até é uma sátira da vida literária parisiense.

Michel Butor[3679] também sacrificou ao esquema: no romance *Degrés*, descrição da vida escolar. Mas suas outras obras são diferentes, e sobretudo o imenso monólogo durante uma viagem, *La Modification*, surpreende pelos novos recursos estilísticos e pelo desfecho atrás do qual se parece esconder uma decisão ética.

La Modification passou por ser a obra-prima do “nouveau roman”, até sair *La Route de Flandres*, de Claude Simon[3680], cujo fundo é a Segunda Guerra Mundial, assim como em *Le Palace* a guerra civil espanhola. Aquela obra de Butor parece agora o sucesso singular de um escritor bem dotado, ao passo que Claude Simon já pode ser citado como um dos mestres do romance francês. Por mais vagos que fiquem, deliberadamente, os fundos históricos dos seus enredos, não deixam de inspirar ao movimento dos personagens um sentido humano.

Discípulos ou imitadores desses “grandes” do “nouveau roman” são Robert Pinget[3681], que em *L’Inquisitoire* representa a incomunicabilidade entre as criaturas humanas, e Claude Ollier[3682], cujo tema em *Le Maintien de L’Ordre* é uma espera angustiosa no ambiente de terrorismo norte-africano. Nessas obras é sensível a influência de Kafka.

O “nouveau roman” é, por enquanto, um fenômeno especificamente francês. Mas em outras literaturas já surgiram produtos semelhantes, devidos a personalidades de mentalidade parecida ou a circunstâncias especiais que excluem a tradicional técnica novelística. Nas obras do inglês William Golding[3683] encontra-se a mesma atmosfera de mistério impenetrável, agravada pela veia metafísica do romancista. A inglesa Iris Murdoch[3684], inteligente, penetrante e glacial, sabe transformar enredos comuns

em sequências surpreendentes de "atos gratuitos". A divisão da Alemanha em dois países separados por fronteira intransponível e que já deixaram de entender-se inspirou a Uwe Johnson[3685] romances em que não se sabe e nunca se saberá o que realmente aconteceu. Golding, Iris Murdoch e Uwe Johnson são escritores difíceis; tanto mais convidam para uma viva discussão literária e, no caso de Johnson, também política.

A propósito do "nouveau roman", que renega, ou pelo menos pretende renegar todas as normas até agora válidas em literatura, Sartre chamou os romances de Nathalie Sarraute de "antirromances". Talvez seja um exagero: pois as melhores obras do novo gênero, como *La Modification* e *La Route de Flandres*, já se afiguram hoje romances apenas diferentes. Mas existe um antiteatro, que realmente é o contrário de tudo até agora representado nos palcos. É o "teatro do Absurdo", o teatro de Ionesco.

As primeiras peças de Ionesco[3686] eram farsas curtas, algo chaplinescas, personagens como de Jarry, forte tendência antiburguesa, sátira contra os clichês da linguagem cotidiana e os chavões da linguagem comercial e política. Já surge o problema da língua inadequada, como em Samuel Beckett: língua absurda, enredos absurdos, vida absurda. Seria Ionesco o Beckett cômico? Seria o Absurdo de Ionesco um aspecto, o cômico, do Absurdo existencialista? A crítica literária continua discutindo essas hipóteses. Os críticos teatrais percebem que o absurdo, em Ionesco, não é a vida que suas peças refletem no palco, mas que seu próprio palco é absurdo. É o "antiteatro". A forma é a do teatro não psicológico que Artaud[3687] proclamara; é caso paralelo ao "nouveau roman", que também rejeita a análise psicológica. Mas a intenção é outra: é um individualismo extremo que não admite sentido nenhum no mundo lá fora. Por isso, o teatro de Ionesco não pode e não quer exercer efeito na vida; por isso Ionesco manifestou-se em polêmica enérgica contra o teatro tendencioso de Brecht. É o antiBrecht. Mas essa atitude polêmica obrigou-o a polêmicas também no teatro, contra as tendências conformistas da época: enquanto as peças curtas só tinham encontrado os aplausos dos conhecedores, da boêmia artística, foi a peça anticonformista e antitotalitária *Le Rhinocéros* vivamente aclamada pelo público.

*

Não são poucos os escritores que, embora colocados no meio das tempestades políticas e sociais e dos movimentos literários e artísticos deste século, se conservaram em solidão impenetrável: basta citar nomes como os de Hesse, Joyce e Beckett. Quando aos vários motivos dessa solidão se acrescenta a posição numa literatura separada dos grandes centros pela barreira de uma língua pouco divulgada, então resulta o caso de um escritor que não parece pertencer àquele nosso mundo: um solitário como o grego Kazantzakis[3688], cuja Obra constitui um mundo à parte. Sua vida foi longe de ser calma: foi diplomata e ministro e participou de vários movimentos revolucionários, que se refletem em suas obras. Mas não seria possível enquadrá-lo em nenhum movimento literário da nossa época, como se ele viesse de um outro continente ou de outros séculos. Kazantzakis nasceu em Creta quando essa ilha, sede de maravilhosa civilização pré-helênica, ainda estava sob a dominação turca. Às lutas dos cretenses contra os turcos dedicou, mais tarde, um romance, meio histórico e meio autobiográfico. Sempre ficou fiel às cúpulas bizantinas e nunca esqueceu que El Greco, o grande pintor de Toledo, também tinha sido natural de Creta. Intimamente familiarizado com a arte francesa e com a ciência alemã, esse cosmopolita sentiu em si a seiva dos seus antepassados que foram gregos pagãos e grandes aventureiros: ao espírito indomável dessa gente dedicou o romance *Zorba, o grego*, que o tornou internacionalmente famoso e cujo enredo ficou, pelo filme de Michaël Cacoyannis, familiar até aos menos letrados. A barreira da língua não permitiu esse destino à obra mais audaciosa de Kazantzakis, à sua versão moderna da *Odisseia*. Em compensação, é hoje geralmente acessível seu *Relatório ao Greco*, estranha autobiografia em forma de carta e confissão, dirigida ao maior dos seus patrícios: resumo de sua vida e das estações de sua vida – Nietzsche, Budda, São Francisco e Lênin foram seus mestres, seus guias na viagem da sua própria Odisseia. Um novo Homero, último descendente daquele Homero com que se iniciou nosso caminho pela história da literatura.

3274 Marcel Arland, 1899-1986.
L'Ordre (1929).
J. Duvignand: *Marcel Arland.* Paris, 1962.

3275 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3179.

3276 Norman Douglas, 1868-1952.
Siren Land (1910); *South Wind* (1917); etc.
H. M. Tomlinson: *Norman Douglas.* London, 1931.
R. M. Dawkins: *Norman Douglas.* London, 1952.

3277 Alain (pseudônio de Emile Chartier), 1868-1951.
Propos d'Alain (1908/1914); *Éléments d'une doctrine radicale* (1925); *Le citoyen contre les pouvoir* (1926); *Propos de literature* (1934); etc.
H. Mondor: *Alain.* Paris, 1953.

3278 Julien Benda, 1867-1956.
L'Ordination (1912); *Belphégor* (1918); *La thahison des clercs* (1927); *Appositions* (1930); *La France Byzantine* (1945).
J. P. Sold: *Les idées de M. Julien Benda.* Luxembourg, 1930.

3279 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2892.

3280 Menno ter Braak, 1902-1940.
Carnaval der burgers (1930); *Afscheid van Domineesland* (1931); *Démasqué der schoonheid* (1932); *Politicus zonder partij* (1934); *Van oude en nieuwe Christenen* (1937).
Obras edit. por H. A. Gomperts e outros, 7 vols. Amsterdam, 1950/1952.
H. Marsman: *Menno ter Braak.* Amsterdam, 1939.

3281 José Ortega y Gasset, 1883-1955.
El Espectador (1916/1934); *España invertebrada* (1921); *El tema de nuestro tiempo* (1923); *La deshumanización del arte* (1925); *La rebelión de las masas* (1930); etc.
J. Sanchez Villaseñor: *Ortega y Gasset, pensamiento y trayectoria.* Buenos Aires, 1945.
J. Ferrater Mora: *Ortega y Gasset.* London, 1956.
P. Canto: *El caso Ortega y Gasset.* Buenos Aires, 1958.

3282 Jules Romains (pseudônimo de Louis Farigoule), 1885-1972. (Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2839.)
Poesia: *La Vie unanime* (1908); *Un Être en marche* (1910); *Odes et Prières* (1913); *Les Quatre Saisons* (1917); *Europe* (1919); *Amour, Couleur de Paris* (1921); *Ode génoise* (1925); *Chants des dix Annés* (1928); etc.
Teatro: *Cromedeyre-le-Vieil* (1920); *M. Le Trouhadec saisi par la débauche* (1923); *Knock ou Le Triomphe de la Médecine* (1924); *Le Dictateur* (1926).
Romance: *La Mort de Quelqu'un* (1911); *Les Copains* (1913); *Psyché* (I *Lucienne,* 1922, II *Le dieu des corps,* 1928; III *Quand le navire,* 1929); *Les hommes de bonne volonté* (I *Le 6 Octobre,* 1932; II *Le Crime de Quinette,* 1932; III *Les amours enfantines,* 1932; IV *Eros de Paris,* 1932; V *Les Superbes,* 1933; VI *Les Humbles,* 1933; VII *Recherche d'une Église,* 1934; VIII *La Province,* 1934; IX *Montée des Périls,* 1935; X *Les Pouvoirs,* 1935; XI *Recours à l'abîme,* 1936; XII *Les Créateurs,* 1936; XIII *Mission à Rome,* 1937; XIV *Le drapeau noir,* 1937; XV *Prélude à Verdun,* 1938; XVII *Vorge contre Quinette,* 1939;

XVIII *La douceur de la vie,* 1939; XIX *Cette grande lueur à l'Est,* 1941*;* XX *Le monde est ton aventure,* 1941; XXI *Journées dans la montagne,* 1942; XXII *Les Travaux et les Jours,* 1943; XXIII *Naissance de la bande,* 1944*;* XXIV *Comparations,* 1944; XXV *Le tapis magique,* 1945*;* XXVI *Françoise,* 1945; XXVII *Le 7 Octobre,* 1946); *Le fils de Jerphanion* (1956).
L. Spitzer: *Stilsprachen.* Muenchen, 1928.
M. Israel: *Jules Romains, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1931.
A. Cuisenier: *Jules Romains et l'Unanimisme.* Paris, 1935
F. Walter: *Unanimism and the Novels of Jule Romains.* New York, 1936.
N. Martin-Desliais: *Jule Romains ou Quand les Hommes de Bonne Volonté se cherchent.* Paris, 1952.
M. Berry: *Jules Romains. Sa vie, son oeuvre.* Paris, 1953.
A. Cuisenier: *Jules Romains et Les Homens de Bonne Volonté.* Paris, 1954.

3283 Cf. " A época do equilíbrio europeu", nota 2839.

3284 C. Falls: *War Books. A Critical Guide.* London, 1930.
H. Cysarz: *Zur Geistesgeschichte des Weltkrieges. Die dichterischen Wandlungen des deutschen Kriegsbildes*. Halle, 1931.

3285 Roland Dorgelès (pseudônimo de Roland Lécavelé), 1886-1973.
Les croix de bois (1919); *Le Cabaret de la Belle Femme* (1919); etc.

3286 Joseph Roth, 1894-1939.
Die Flucht ohne Ende (1927); *Radetzkymarsch* (1932); *Die Kapuzinergruft* (1938); *Die Legende vom heiligen Trinker* (1939).

3287 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3087.

3288 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3223.

3289 Cf. nota 3578.

3290 Erich Maria Remarque, 1898-1972.
Im Westen nichts Neues (1928); *Der Weg zurüch* (1932); *Drei Kameraden* (1938); *Arc de Triomphe* (1946); etc.

3291 Arnold Zweig, 1887-1968.
Novellen um Claudia (1912); *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (1928); *Junge Frau von 1914* (1931); *Dr. De Vriendt kehrt heim* (1932); *Erziehung vor Verdun* (1935); *Einsetzung eines Koenigs* (1937); *Das Beil von Wandsbeck* (1947).
E. Hilscher: *Arnold Zweig.* Halle, 1962.

3292 Cf. “As revoltas modernistas”, nota 3224.

3293 Cf. nota 3314.

3294 Ernst von Salomon, 1902-1971.
Die Geächteten (1930); *Die Stadt* (1932); *Die Kadetten* (1933); *Fragebogen* (1948).
R. Stephane: *Portrait de L'aventurier. Lawrence, Malraux, Salomon.* Paris, 1950.

3295 Henry de Montherlant, 1896-1972.
Première Olympique (1924); *Deuxième Olympique* (1924); *Chant funèbre pour les morts de Verdun* (1924); *Les Bestiaires* (1926); *Mors et vita* (1932); *Les Célibataires* (1934); *Les jeunes files* (1936); *Pitié pour les femmes* (1936); *Le Démon du Bien* (1937); *Pasiphaë* (1937); *Les Lepreuses* (1939); *La reine morte* (1942); *Malatesta* (1946); *Le Maître de Santiago* (1947); *Port-Royal* (1954); *Le Chaos et la nuit* (1963).
E. Mériel: *Henry de Montherlant, son oeuvre.* Paris, 1936.
M. de Saint-Pierre: *Montherland, bourreau de soi-même.* Paris, 1950.
J. Sandelian: *Montherlant et les femmes.* Paris, 1950.
J. Laprade: *Le théâtre de Montherlant.* Paris, 1950.
H. Perruchot: *Henry de Montherlant.* Paris, 1959.

3296 Pierre Drieu la Rochelle, 1893-1945.
Interrogation (1917); *État civil* (1921); *Mesure de la France* (1923); *Plainte contre inconnu* (1924); *La Comédie Charleroi* (1934); *Gilles* (1939).
P.-H. Simon: *Procès du Héros.* Paris, 1950.
P. Andrieu: *Drieu la Rochelle, témoin et visionnaire,* Paris, 1952.

3297 Robert Brasillach, 1909-1945.
Comme le temps passe (1937); etc.
P. Vandromme: *Robert Brasillach.* Paris, 1957.

3298 Roy Campbell, 1901-1957.
Adamastor (1930); *Georgiad* (1931); *Mithraic Emblems* (1936); *Flowering Rifle* (1939).
Anon: “The Poetry of Statement”. (In: *Times Literary Supplement*, 24 de março de 1950.)

3299 Thomas Edward Lawrence, 1888-1935.
The Seven Pillars of Wisdom (1926, publicação fora do comércio; reedição, 1935); *Letters* (ed. por D. Garnett, 1938); *The Mint* (1955).
B. H. Liddel Hart: *Lawrence in Arabia and After.* London, 1936.
R. Stéphane: *Portrait de l'aventurier.* Paris, 1950.
R. Aldington: *Lawrence of Arabia.* Londres, 1955.
J. Beraud Villars: *Le Colonel Lawrence ou la recherche de l'absolu.* Paris, 1955.

3300 André Malraux, 1901-1976.

Les Conquérants (1928); *La voie royale* (1930); *La Condition humaine* (1933); *Le Temps du Mépris* (1935); *L'Espoir* (1937); *La Lutte avec l'ange* (1943).
G. Picon: *André Malraux.* Paris, 1946.
Cl. Mauriac: *André Malraux ou le mal du héros.* Paris, 1947.
P. de Boisdeffre: *Malraux,* Paris, 1952.
W. M. Frohock: *André Malraux and the Tragic Imagination.* Berkeley, 1953.
J. Delhomme: *Temps et Destin. Essai sur André Malraux.* Paris, 1955.
J. Hoffmann: *L'Humanisme de Malraux.* Paris, 1964.

3301 J. Lehmann: *New Writing in Europe.* London, 1940.

3302 Nordahl Brun Grieg, 1902-1943.
Skipet gaar videre (1925); *Spansk sommer* (1937); *Men ung ma verden ennu vaere* (1938); *Friheten* (1945).
J. Borgen: *Nordahl Grieg.* Olso, 1945.

3303 Ramón Sender, 1902-1982.
Siete domingos rojos (1932); *Epitalamio del prieto Trinidad* (1942); *Crónica del alba* (1942); *Contra-ataque* (1943).

3304 Antoine de Saint-Exupéry, 1900-1944.
Vol de niut (1931); *Terre des hommes* (1939).
R.-M. Albérès: *Saint Exupéry.* Paris, 1946.
G. Pélissier: *Les cinq visages de Saint Exupéry.* Paris, 1952.
M. Migeo: *Saint Exupéry.* London, 1961.

3305 Norman Mailer, 1923-2007.
The Naked and the Dead (1948); *Barbary Shore* (1954); *The Deer Park* (1956); etc.
J. W. Aldridge: *After the Lost Generation. A Critical Study of the Writers of Two Wars.* New York, 1951.

3306 Theodor Plievier, 1892-1955.
Stalingrad (1945); *Moskau* (1952); *Berlin* (1954).

3307 Sidney Keyes, 1922-1943.
Iron Laurel (1942); *Cruel Solstice* (1944).

3308 Lawrence Durrell, 1912-1990. (Cf. nota 3618.)
A Private Country (1943); *Cities, Plains and People* (1946); *On Seeming to Presume* (1948); *The Tree of Idleness* (1955); *Justine* (1957); *Balthazar* (1958); *Mountolive* (1958); *Clea* (1960).
G. Steiner: "Lawrence Durrell: the Baroque Novel". (*Yale Review*, 1960.)
M. Green: "Lawrence Durrell: a Minority Report". (*Yale Review,* 1960.)

3309 Felix Hartlaub, 1913-1945.
Von unten gesehen e outras obras edit. por Geno Hartlaub, 1955.

3310 Giuseppe Berto, 1914-1978.
Il cielo è rosso (1947); *Il brigante* (1951); *Guerra in camicia nera* (1956).

3311 Alfred Hayes, 1911-1985.
All Thy Conquests (1946); *The Girl on the Via Flaminia* (1949).

3312 John Horne Burns, 1916-1951.
The Gallery (1947).

3313 Alfred Andersch, 1914-1980.
Die Kirschen der Freicheit (1952).

3314 Ernst Jünger, 1895-1998. (Cf. nota 3293.)
In Stahlgewittern (1920); *Das Wäldchen 125* (1925); *Das abenteuerliche Herz* (1929); *Blätter und Steine* (1934); *Auf den Marmorklippen* (1939); *Gärten und Strassen* (1942); *Strahlungen* (1949); *Heliopolis* (1949); *Der Waldgang* (1951); etc.
E. Brock: *Das Weltbild Ernst Jüngers*. Zuerich, 1949.
A. von Martin: *Der heroische Nihilismus und seine Ueberwindung. Ernst Jüngers Weg*. Krefeld, 1949.
K. O. Paetel: *Ernst Jünger*. Stuttgart, 1949.
G. Nebel: *Ernst Jünger und das Schicksal des Menschen*. Wuppertal, 1949.
J. P. Stern: *Ernst Jünger*. Cambridge, 1953.

3315 Ignazio Silone (pseudônimo de Secondo Tranquilli), 1900-1978.
Fontamara (1930); *Pane e vino* (1937); *Il seme sotto la neve* (1940); *Una manciata di more* (1952); *Vino e pane* (2.ª versão; 1955).
J. Perret: *Ignazio Silone nella letteratura italiana contemporanea*. Grenoble, 1955.

3316 Charles Plisnier, 1896-1952.
Mariages (1936); *Faux passeports* (1937); *Meurtres* (1939/1942); *Mères* (1946/1949).
R. Bodart: *Charles Plisnier*. Bruxelas, 1953.

3317 Arthur Koestler, 1905-1983.
Spanisches Testament (1939); *The Gladiators* (1939); *Darkness at Noon* (1940); *Arrival and Departure* (1943); *The Yogi and the Commissar* (1945); *Thieves in the Night* (1946); *The Age of Longing* (1950).
V. S. Pritchett: "Arthur Koestler". (In: *Horizon*, XV/88, maio de 1947.)
G. D. Klingopulos: "Arthur Koestler". (In: *Scrutiny*, XVI/2, junho de 1949.)

3318 George Orwell (pseudônimo de Eric Blair), 1903-1950.

Down and Out in Paris and London (1933); *Homage to Catalonia* (1938); *Animal Farm* (1945); *Nineteen-Eighty-Four* (1949), etc.
T. Hopkinson: *George Orwell.* London, 1955.
J. Atkins: *George Orwell.* London, 1955.
L. Brander: *George Orwell.* London, 1955.

3319 L. Deutscher: *Heretics and Renegades.* London, 1955.

3320 Cf. "A conversão do naturalismo", nota 2454.

3321 Karel Čapek, 1890-1938.
R.U.R. (1921); *A vida dos insetos* (1921); *O negócio Makropulos* (1923); *A peste branca* (1937).

3322 Carl Zuckmayer, 1896-1977.
Der Fröhliche Weinberg (1925); *Der Hauptmann von Köpenick* (1931); *Des Teufels General* (1946).

3323 Michel de Ghelderode, 1898-1962.
Don Juan (1928); *Escorial* (1930); *Barabbas* (1931); *Hop Signor* (1942); *Fastes d'Enfer* (1949).
J. Francis: *Le théâtre de Ghelderode.* Bruxelles, 1951.

3324 Ugo Betti, 1892-1953.
La Padrona (1926); *L'Isola meravigliosa* (1930); *Frana allo scalo Nord* (1932); *Uomo e donna* (1937); *Il vento notturno* (1945); *Corruzione nel Palazzo di Giustizia* (1945); *L'Ispezione* (1947); *Marito e moglie* (1947); *Delitto dell'isola delle Capre* (1948); *Il Giocatore* (1950).
F. Vegliam: *Saggio su Ugo Betti.* Milano, 1937.
E. De Michelis: *La poesia di Ugo Betti.* Firenze, 1937.
A. Tinocco: *Ugo Betti.* Roma, 1954.
F. Cologni: *Ugo Betti.* Roma, 1961.

3325 Gust. E. Müller: *Amerikanische Philosophie.* Stuttgart, 1936

3326 Arthur Miller, 1916-1968.
Death of a Salesman (1949); *The Crucible* (1954); *From the Bridge* (1956).
D. Welland: *Arthur Miller.* New York, 1962.

3327 Tennessee Williams (pseudônimo de Thomas Lanier Williams), 1914-1983.
The Glass Menagerie (1944); *A Streetcar Named Desire* (1947); *The Rose Tattoo* (1950).
B. Nelson: *Tennessee Williams, the Man and his Work.* New York, 1961.

3328 Max Frisch, 1911-1991.
Stiller (1954); *Homo Faber* (1957); *Biedermann und die Brandstifter* (1958); *Andorra* (1961); *Mein Name sei Gantenbein* (1964), etc.
H. Baensiger: *Frisch und Dürrenmatt.* Bern, 1962.

3329 Friedrich Dürrenmatt, 1921-1990.
Die Ehe des Herrn Mississippi (1952); *Romulus der Grosse* (1954); *Der Besuch der alten Dame* (1956); *Die Physiker* (1962).
E. Brock-Sulzer: *Friedrich Dürrenmatt.* Zuerich, 1964.

3330 Herman Kasack, 1896-1965.
Die Stadt hinter dem Strom (1947).

3331 Arno Schmidt, 1914-1979.
Leviathan (1949); *Ausdem Leben eines Fauns* (1953); *Das steinerne Herz* (1956); *Zettels Traum* (1968); etc.

3332 Günter Grass, 1927.
Die Blechtrommel (1959); *Hundejahre* (1963); etc.

3333 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3139.

3334 Tom Kristensen, 1893-1974.
Livets Arabesk (1921); *Mellem Scylla og Charybdis* (1943); *Den Syngende Busk* (1949).
R. Höiberg-Pedersen: *Tom Kristensen.* Kjoebenhavn, 1942.

3335 Jan Slauerhoff, 1899-1936.
Archipel (1923); *Oost-Azië* (1928); *Eldorado* (1928); *Schuim en Asch* (1930); *Het verboden Rijk* (1932); *Het leven op aarde* (1934); *Een eerlijk Zeemansgraf* (1936).
C. van Wessem*: Slauerhoff een levensbeschrijving.* Rijswitkj, 1940.

3336 Herman Teirlinck, 1879-1967.
Mijnheer Serjanszoon, orator didacticus (1908); *Het ivoren aapje* (1909); *De vertraadge film* (1922); *Ik dien* (1924); *Het Gevecht met de Engels* (1952); *Zelfportret of het Galgemaal* (1955).
J. Kuypers: *Herman Teirlinck.* Brussels, 1923.
P. van Meer: "Het Gevecht met de Engels". (In: *Streven,* abril de 1953.)

3337 Maurice Roelants, 1895-1966.
De Kom der loutering (1918); *Het Verzaken* (1930); *Lof der Liefde* (1949).
F. Closset: *Maurice Roelants*. Brussels, 1946.

3338 Richard Minne, 1891-1965.

In den zoeten inval (1927).
A. Demedts: *Richard Minne.* Brussels, 1946.

3339 Marnix Gijsen (pseudônimo de Jan Albert Goris), 1899-1984.
Loflitanie van de H. Franciscus van Assisi (1921); *Lof van Antwerpen* (1928); *Het boek van Joachim van Babylon* (1948); *Telemachus in het dorp* (1948); *De man van overmorgen* (1949); *De kat in de boom* (1953).
R. Goris e J. Greshoff: *Marnix Gijsen.* Haag, 1955.

3340 Tarjei Vesaas, 1897-1970.
Det store spelet (1934); *Kvinor Ropar hem* (1935); *Huset i moerhet* (1945); *Bleieplassen* (1946); *Vindane* (1952); *Vaer* (1954).

3341 Eyvind Johnson, 1900-1976.
Romanen om Olof (1934-1937); *Krilon* (1941-1943); etc.
J. Elandi: *Eyvind Johnson.* Stockholm, 1947.

3342 Miroslav Krleža, 1893-1981.
Rapsódia croata (1918); *Gólgota* (1922); *O deus croata Mars* (1922); *A Ilha do Diabo* (1924); *Agonia* (1928); *Os senhores Glembay* (1928); *A volta de Filip Latinović* (1932); *O enterro em Theresienburg* (1933); *Petar Križanić* (1934); *Baladas de Petar Kerempuh* (1936); *Eu não participo mais* (1938); *O banquete de Blitvia* (1938).
W. Giusti: "Miroslav Krleža". (In: *Revista di Letteratura Slave*, III, 1928.)
L.-P. Quint: Introdução à tradução de *L'Enterrement à Theresienbourg,* Paris, 1957.
S. Vučetić: *Miroslav Krleža,* Zagreb, 1962.
M. Matković edit.: *Miroslav Krleža.* Zagreb, 1963.
V. Djurić edit.: *Miroslav Krleža*. Beograd, 1967.

3343 Witold Gombrowicz, 1904-1969.
Ferdyduke (1937); 2ª ed. (1956); *O Diário de Witold Gombrowicz* (1960).

3344 Alejo Carpentier, 1904-1982.
El reino de este mundo (1947); *Los pasos perdidos* (1953); *El acoso* (1957); *El Siglo de Luces* (1958); etc.
K. Müller-Bergh: *Alejo Carpentier, estudio biográfico-crítico.* Urbana, Ill., 1972.

3345 Malcolm Lowry, 1909-1957.
Under the Volcano (1947, 2ª ed., 1958).

3346 Thornton Wilder, 1897-1975.
Cabala (1925); *The Bridge of San Luis Rey* (1927); *The Woman of Andros* (1930); *Heaven's My Destination* (1935); *Our Town* (1938); *The Skin of Our Teeth* (1942); *The Ides of March* (1948); etc.

E. Brock: "Das Werk des amerikanischen Dichters Thornton Wilder". (In: *Hochland*, XXX, novembro de 1932.)
H. Adler: "Thornton Wilder's Theather". (In: *Horizon*, 1946.)
R. Burbank: *Thornton Wilder*. New York, 1962.
H. Papajewski: *Thornton Wilder*. Frankfurt, 1962.

3347 Josef Weinheber, 1892-1945.
Adel und Untergang (1934); *Späte Krone* (1936); *Hier ist das Wort* (1948).
J. Nadler: *Josef Weinheber. Geschichte seines Lebens und seiner Dichtung,* Salzburg, 1953.

3348 Cf. "As revoltas modernistas". Nota 3137.

3349 Günther Eich, 1907-1972.
Abgelene Gehöfte (1948); *Botschaften des Regens* (1956); *Zu den Akten* (1964).

3350 Karl Krolow, 1915-1999.
Hochgelobtes Leben (1943); *Die Zeichen der Welt* (1952); *Unsichtbare Hände* (1961); *Landschaften für mich* (1965).

3351 Octavio Paz, 1914.
Raiz del hombre (1937); *Laberinto de la Soledad* (1950); *Libertad bajo palabra* (1955).

3352 Luiz Cardoza y Aragón, 1904-1992.
Maelstrom (1926); *El sonámbulo* (1937).

3353 José Régio (pseudônimo de José Maria dos Reis Pereira), 1901-1969.
Poemas de Deus e do Diabo (1925); *Biografia* (1929); *As encruzilhadas de Deus* (1936); *Fado* (1941); *Mas Deus é grande* (1945).
C. Lisboa: *José Régio*. Porto, 1957.

3354 Jorge de Lima, 1895-1953.
XIV Alexandrinos (1914); *Poemas* (1928); *Novos Poemas* (1929); *Poemas escolhidos* (1932); *Tempo e Eternidade* (com Murilo Mendes; 1935); *A Túnica inconsútil* (1938); *Invenção de Orfeu* (1952).
Waltensir Dutra: *A evolução de um poeta. Ensaio sobre a poesia de Jorge de Lima.* Rio de Janeiro, 1952.

3355 Murilo Mendes, 1901-1975.
Poemas (1930); *Tempo e Eternidade* (com Jorge de Lima; 1935); *A poesia em pânico* (1938); *O visionário* (1941); *As Metamoforses* (1944); *Mundo enigma* (1945); *Poesia-Liberdade* (1947); *Contemplação de Ouro Preto* (1955).

3356 Carlos Drummond de Andrade, 1902-1987.

Alguma poesia (1930); *Brejo das Almas* (1934); *Sentimento do Mundo* (1940); *Poesias* (1942); *A Rosa do Povo* (1945); *Claro Enigma* (1951); *O Fazendeiro do Ar e Poesia até agora* (1954).
Edição: *Reunião, 10 livros de poesia* (com estudo de Ant. Houaiss), Rio de Janeiro, 1969.
L. Costa Lima: *Lira e Antilira.* Rio de Janeiro, 1968.

3357 Odilon-Jean Périer, 1901-1928.

Notre mère la ville (1922); *Le paysages des anges* (1926); *Le promeneur* (1927).
A. Marin: *Odilon-Jean Périer.* Bruxelles, 1939.

3358 Jorge Guillén, 1893-1984.

Cántico (1928; 1936; 1945; edição definitiva, 1950).
P. Salinas: "El Cántico de Jorge Guillén". (In: *Literatura Española. Siglo XX.* México, 1941.)
F. A. Pleak: *The Poetry of Jorge Guillén.* Princeton, 1942.
J. Casalduero: *Jorge Guillén. Cántico,* 2ª ed., Madrid, 1953.
P. Darmangeot: *Jorge Guillén ou le Cantique émerveillé.* Paris, 1958.
J. González Mueller: *La realidad y Jorge Guillén.* Madrid, 1963.

3359 Pedro Salinas, 1892-1951.

Presagios (1923); *Víspera del gozo* (1926); *Seguro Azar* (1929); *Fábula y signo* (1931); *La voz a ti debida* (1934); *Razón de amor* (1936); *Poesia junta* (1942); *Todo más claro* (1949).
A. del Río, L. Spitzer e S. C. Rosenbaum: "Pedro Salinas". (In: *Revista hispánica moderna*, VII, 1941).

3360 Luis Cernuda, 1904-1965.

Invitación a la poesía (1933); *Donde habite el olvido* (1935); *La realidad y el Deseo* (1936); *Oknos* (1943); *Como quien espera el alba* (1947).
P. Salinas: *Literatura Española. Siglo XX.* México, 1941.

3361 Vicente Aleixandre, 1898-1984.

Ambito (1928); *Espadas como labios* (1932); *La destrucción o el amor* (1934); *Sombra del Paraiso* (1944); *Mundo a solas* (1950).
Dám. Alonso: *Ensayos sobre poesía española.* 2.ª ed., Buenos Aires, 1946.
C. Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre.* Madrid, 1950.

3362 Emilio Prados, 1899-1962.

Tiempo (1925); *Vuelta* (1927); *Memoria del olvido* (1940); *Jardín Cerrado* (1946).

3363 Miguel Hernández, 1910-1942.

Perito en lunas (1932); *El rayo que no cesa* (1936); *Viento del pueblo* (1937); *Cancionero y romances de ausencias* (1940).
Obra escogida. Madrid, 1952; *Obras completas,* edit. por Elvio Romeiro, Buenos Aires (1961).
J. Guerrero Zamora: *Noticia de Miguel Hernández.* Madrid, 1951.
Elvio Romero: *Miguel Hernández, destino y poesía.* Buenos Aires, 1958.
J. Elano Bollesta: *La Poesía de Miguel Hernandez.* Madrid, 1965.

3364 Dionisio Ridruejo, 1912-1975.
Plural: Poesía en armas; *Sonetos a la piedra; En la soledad del tiempo;* Todos reunidos em: *En once años* (1955).

3365 Blás de Otero, 1916-1979.
Angel fieramente humano (1950); *Redoble de conciencia* (1950); *Pido la paz y la palabra* (1955); *Que trata de España* (1964).

3366 Germán Pardo García, 1902-1992.
Voluntad (1930); *Júbilos ilesos* (1935); *Presencia* (1938); *Claro abismo* (1940); *Las voces naturales* (1945), etc.

3367 Eugenio Florit, 1903-1999.
Trópico (1930); *Doble acento* (1937); *Reino* (1938); *Cuatro poemas* (1940).
J. R. Jiménez: "El único estilo de Eugenio Florit". (In: *Revista Cubana*, abril 1937.)

3368 J. M. Chacón y Calvo edit: *La poesía cubana en 1936.* (Prólogo de J. R. Jiménez.) Havana, 1937.

3369 Mariano Brull, 1891-1956.
La casa del silencio (1916)*; Poemas en menguante* (1928); *Canto Redondo* (1934).

3370 Emilio Ballagas, 1910-1955.
Júbilo e fuga (1931); *Cuaderno de poesía negra* (1934); *Sabor eterno* (1939); *Nuestra Señora del Mar* (1943).

3371 Nicolás Guillén, 1902-1989.
Sóngolo Cosongo (1931); *West India Ltd.* (1957); *El Son entero* (1947).

3372 Cecília Meireles, 1901-1965.
Viagem (1939); *Vaga Música* (1942); *Mar Absoluto* (1945); *Retrato natural* (1949).

3373 Josep María de Sagarra, 1894-1961.
Cançons de taverna i d'oblit (1922); *El Comte Arnau* (1928); *Montserrat* (1954).

3374 Carles Riba, 1893-1959.
Estances, I (1919); *Estances, II* (1933); *Elegies de Bierville* (1942).

3375 Sebastiá Sanchez-Juan, 1904-1974.
Prismes (1939).

3376 John Betjeman, 1906-1984.
Continual Dew (1937); *Old Lights for New Chancels* (1942); *New Bats in Old Belfries* (1945).
D. Stanford: *John Betjeman.* London, 1960.

3377 D. Daiches: *Poetry and the Modern World.* 2.ª ed., Chicago, 1941.
F. Scarfe: *Auden and After. The Liberation of Poetry.* London, 1942.

3378 Cecil Day Lewis, 1904-1972.
Transitional Poem (1929); *Magnetic Mountains* (1933); *A Time to Dance* (1935); *Overtures to Death* (1938); *World over All* (1943); *An Italian Visit* (1943).
Cl. Dyment: *Cecil Day Lewis.* London, 1956.

3379 Wystan Hugh Auden, 1907-1973.
Poems (1930); *The Orators* (1932); *Look, Stranger* (1936); *On the Time Being* (1944); *Collected Poems* (1945); *The Age of Anxiety* (1948); *The Shield of Achilles* (1955).
D. Daiches: *Poetry and the Modern World.* 2.ª ed. Chicago, 1941.
R. Jarrell: "The Stages of Auden's Ideology". (In: *Partisan Review*, 1946.)
F. Scarfe: *Wystan Hugh Auden.* London, 1949.
R. Hoggart: *Auden. An Introductory Essay.* London, 1951.
M. K. Spears: *The Poetry of Wyston Hugh Auden.* Oxford, 1963.

3380 Stephen Spender, 1909-1995.
Poems (1933); *Vienna* (1935); *The Burning Cactus* (1936); *Trial of a Judge* (1938); *The Still Centre* (1939); *Ruins and Visions* (1942); *Poems of Dedication* (1947); *The Edge of Being* (1949); *World within World* (1951).
D. Daiches: *Poetry and the Modern World.* 2.ª ed. Chicago, 1941.

3381 Louis Mac Neice, 1907-1963.
Poems (1935); *Letters from Iceland* (com W. H. Auden; 1937); *The Earth Compels* (1938); *Poems* (1941); *The Last Ditch* (1944); *Collected Poems* (1949).

3382 Philip Larkin, 1922-1985.
The Less Deceived (1955); *The Whitsun Weddings* (1965).

3383 Hugh Mac Diarmid (pseudônimo de Christopher Murray Grieve), 1892-1978.

Penny Wheep (1926); *Albyn, or Scotland and the Future* (1927); *First Hymn to Lenin and Other Poems* (1931); *Second Hymn to Lenin and Other Poems* (1935); *A Kist of Whistles* (1947); *In Memoriam James Joyce* (1956).
K. D. Duval e S. G. Smith edit.: *Hugh Mac Diarmid. A Festschrift*. Edinburgh, 1962.
D. Glen: *Hugh Mac Diarmid and the Scottish Renaissance*. London, 1964.

3384 Giorgios Sepheris, 1900-1971.
Estanças (1931); *Cisterna* (1932); *Poemas* (1940); *Poemas* (1951).
R. Levesque: *Sepheris.* Atenas, 1945.
A. Mirambel: *Georges Sepheris*. Paris, 1964.

3385 Harold Hart Crane, 1899-1932.
White Buildings (1926); *The Bridge* (1930); *Collected Poems* (1933).
R. P. Blackmur: *The Double Agent*. New York, 1935.
P. Horton: *Hart Crane, the Life of an American Poet*. New York, 1937.
B. Weber: *Harold Hart Crane. A Biographical and Critical Study*. New York, 1948.

3386 L. D. Rubin e R. D. Jacobs edit.: *Southern Renascence. The Literature of the Modern South.* Baltimore, 1954.
J. M. Bradbury: *Renaissance in the South. A Critical History of the Literature, 1920-1960*. Durham, N. C., 1964.

3387 A. C. Parkins: *The South. Its Economic-Geographic Development.* New York, 1938.
J. B. Hubbell: *The South in Amerian Literature, 1607-1900.* Durham, N. Y., 1955.

3388 John Crowe Ransom, 1888-1974.
God without Thunder (1930); *The World's Body* (1938); *The New Criticism* (1941); *Selected Poems* (1945); *Poems and Essays* (1955).

3389 Allen Tate, 1899-1970.
Mr. Pope and Other Poems (1928); *Reactionary Essays on Poetry and Ideas* (1936); *Poems, 1922-1947* (1948).
R. K. Meiners: *The Last Alternatives*. Denver, 1964.

3390 Robert Penn Warren, 1905-1989.
Pondy Woods and Other Poems (1930); *The Night Rider* (1939) *Selected Poems* (1944); *All the King's Men* (1946); *World Enough and Time* (1950); *Brother to Dragons* (1954); *Band of Angels* (1955).
C. Bentley: "The Meaning of Roberts Poem Warren's Novels". (In: *Forms of Modern Fiction*, edit. por W. O'Connor, Minneapolis, 1948.)
R. Lowel: "Prose Genius in Verse". (In: *Kenyon Review*, 1954.)

3391 James Agee, 1909-1955.

Let us praise famous men (com fotografias de Walker Evans: 1941)*; A Death in the family* (1957).

3392 Robert Lowell, 1917-1977.
Lord Weary's Castle (1946); *Poems, 1938-1949* (1949); *The Mills of Kavanaugh* (1951); *For the Union Dead* (1964); *Life Studies* (1965).
R. Jarrel: *Poetry and the Age.* New York, 1954.
H. B. Staples: *Robert Lowell.* London, 1962.

3393 William Faulkner, 1897-1962.
The Sound and the Fury (1929); *As I Lay Dying* (1930); *Sanctuary* (1931); *Light in August* (1932); *Absalom! Absalom!* (1936); *The Wild Palm* (1939); *The Hamlet* (1940); *Go Down, Moses, and Other Stories* (1942); *Intruder in the Dust* (1948); *Requiem for a Nun* (1951); *A Fable* (1954); *The Town* (1958); *The Mansion* (1960); *The Rovers* (1962).
H. M. Campbell e R. E. Forster: *William Faulkner. A Critical Appraisal.* Norman, Okla.,1951.
I. Howe: *William Faulkner. A Critical Study.* New York, 1952.
W. L. Miner: *The World of William Faulkner.* Durham, N. C., 1952.
R. Coughlan: *The Private World of William Faulkner.* New York, 1954.
W. Van O'Connor: *The Tangled Fire of William Faulkner.* Minneapolis, 1954.
F. J. Hoffman e O. K. Vickery edit.: *William Faulkner. Three Decades of Criticism.* East Lansing, 1961.
El. Brooks*: William Faulkner.* New York, 1963.
O. W. Vickery: *The Novels of William Faulkner.* Baton Rouge, La., 1964.

3394 Eudora Welty, 1909-2001.
A Curtain of Green (1941); *Delta Wedding* (1946); *The Golden Apples* (1949); *The Bride Innisfallen* (1955).

3395 Katherine Anne Porter, 1894-1980.
Flowering Judas (1931); *Pale Horse, Pale Rider* (1939); *The Leaning Tower and Other Stories* (1944); *The Ship of Fools* (1962).
R. P. Warren: *"Katherine Anne Porter. Irony with a Center". (*In: *Kenyon Review,* 1944.)
E. Wilson: *Classics and Commercials.* New York, 1951.

3396 Carson Mac Cullers, 1917-1973.
The Heart is a Lonely Hunter (1940); *Reflections in a Golden Eye* (1941); *The Ballad of the Sad Cafe* (1950); *Flock without Hands* (1962).

3397 Truman Capote, 1924-1984.
*Other Voices, Others Rooms (*1948); *A Tree of Night* (1943); *The Grass Harp* (1951); *In cold blood* (1965); etc.
J. W. Aldridge: *After the Lost Generation.* New York, 1951.

3398 Jerome David Salinger, 1915.
The Catcher in the Rye (1951); *Nine Stories* (1952); *Franny and Zooey* (1961).
F. L. Gwynn and J. L. Blotner: *The Fiction of J. D. Salinger.* Pittsburgh, 1960.

3399 Mary Mac Carthy, 1912-1989.
The Groves of Academe (1952); *A Charming Life* (1956); *The Group* (1963).

3400 F. Casnati: *Cinque poeti.* Milano, 1944.
F. Flora: *La poesia ermetica.* 2ª ed., Bari, 1947.

3401 C. Bo: *Otto studi.* Firenze, 1940.
C. Bo: *Bilancio del surrealismo.* Padova, 1944.

3402 A. Macri: *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea.* Firenze, 1956.

3403 Giuseppe Ungaretti, 1888-1970.
II porto sepolto (1917; edição definitiva, 1923); *Allegria di naufragio* (1919); *Sentimento del tempo* (1930); *Il dolore* (1947); *La terra promessa* (1950).
A. Capasso: *Incontri con Ungaretti.* Genova, 1933.
C. Bo: *Otto studi.* Firenze, 1940.
A. Gargiulo: *Letteratura italiana del Novecento.* Firenze, 1940.
G. De Robertis: *Studio su Giuseppe Ungaretti.* Milano, 1945.
G. Contini: *Esercizi di lettura.* Firenze, 1947.
S. Antonielli: "Giuseppe Ungaretti". (In: *Belfagor*, IV, 1949.)

3404 Eugenio Montale, 1896-1981.
Ossi di seppia (1925); *La Casa dei Doganieri* (1932); *Le occasioni* (1939); *Finisterre* (1943); *La bufera e altro* (1956).
A. Consiglio: *Studi di poesia.* Firenze, 1933.
P. Pancrazi: *Scrittori italiani del Novecento.* Bari, 1934.
G. Contini: *Esercizi di lettura.* Fizenze, 1947.
R. Lunardi: *Eugenio Montale e la Nuova poesia.* Padova, 1948.
S. Antonielli: "Eugenio Montale". (In: *Belfagor,* V, 1950.)
F. Flora: *Scrittori italiani contemporanei.* Pisa, 1952.
G. Singh: *Eugenio Montale, a critical study.* New Haven, 1973.

3405 Salvatore Quasimodo, 1901-1968.
Acque e terre (1930); *Oboe sommerso* (1932); *Ed è subito sera* (1942); *Giorno dopo giorno* (1947); *La vita non è sogno* (1949); *Il falso e vero verde* (1955); *Le terre impareggioabile* (1958).
S. Antonielli: "Salvatore Quasimodo". (In: *Belfagor*, VI, 1951.)
F. Flora: *Scrittori italiani contemporanei.* Pisa, 1952.

3406 Henri Michaux, 1899-1984.
Qui je fus (1927); *Mes propriétés* (1929); *L'Espace du dedans* (1944); *Ailleurs* (1948).
R. Bréchon: *Henri Michaux.* Paris, 1959.

3407 Jacques Prévert, 1900-1977.
L'ange garde-chiourme (1930); *La crosse en air* (1936); *Paroles* (1946); etc.

3408 Pierre Emmanuel, 1916-1984.
Tombeau d'Orphée (1941); *Combats avec tes défenseurs* (1942); *Cantos* (1942); *Poésie raison ardente* (1948).

3409 M. Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme.* Paris, 1940.
J. Rousselot: *Panorama critique des nouveaux poètes français.* Paris, 1952.
G. E. Clancier: *Panorama critique de Rimbaud au Surréalisme.* Paris, 1955.

3410 Jules Supervielle, 1884-1960.
Poèmes de l'humour triste (1919); *Débarcadères* (1922); *Gravitations* (1925); *Le Forçat innocent* (1930); *La Fable du Monde* (1938); *Oublieuse mémoire* (1949).
Chr. Sénéchal: *Jules Supervielle, poéte de l'univers intérieur.* Paris, 1939.
C. Roy: *Supervielle.* Paris, 1949.
J. A. Hiddleston: *L'Univers de Jules Supervielle.* Paris, 1965.

3411 David Gascoyne, 1916-2001.
Man's Life is this Meat (1937); *Poems, 1937-1942* (1943); *A Vagrant* (1953).
D. Stanford: *The Freedom of Poetry.* London, 1948.

3412 Alfonso Gatto, 1909-1975.
Poesie (1941); *Nueve Poesie, 1941-1949* (1950).

3413 Paul Eluard, 1895-1952.
Les Dessous d'une vie ou La Pyramide humaine (1926); *Capitale de la Douleur* (1926); *L'Amour, la poésie* (1929); *L'Immaculée Conception* (com A. Breton; 1930); *La vie immédiate* (1932); *Chanson complète* (1939); *Poésie et vérité* (1942); *Dignes de vivre* (1944); *Poésie ininterrompue* (1946).
R. Gaffé: *Paul Eluard.* Paris, 1945.
L. Thiessing-Specker: "Der Stil Paul Eluard's". (In: *Trivium*, III/2, 1945.)
L. Parrot: *Paul Eluard.* Paris, 1947.

3414 Pablo Neruda (pseudônimo de Neftali Ricardo Reyes), 1904-1973.
Veinte poemas de amor y una canción desesperada (1924); *Residencia en la Tierra* (I, II, 1931/1935); *España en el corazón* (1937); *Las furias y las penas* (1939); *Residencia en la Tierra,* III (1947).
E. Oribe: *Pablo Neruda, vida y obra.* New York, 1936.

Am. Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda.* Buenos Aires, 1940.
M. J. de Lellis: *Pablo Neruda.* Buenos Aires, 1957.
R. Silva Castro: *Pablo Neruda.* Santiago de Chile, 1964.

3415 René Char, 1907-1988.
Seuls demeurent (1945); *Poème pulverisé* (1947); *Fureur et mystère* (1948); *Le soleil des eaux* (1951).
P. Berger: *René Char.* Paris, 1951.
M. A. Caws: *The Presence of René Char.* Princeton, 1976.

3416 Dylan Thomas, 1914-1955.
18 Poems (1934); *25 Poems* (1936); *Death and Entrances* (1946); *Collected Poems* (1952).
E. Olson: *The Poetry of Dylan Thomas.* Chicago, 1954.
D. Stanford: *Dylan Thomas.* London, 1954.
H. Treece: *Dylan Thomas.* 2.ª ed., London, 1956.
E. W. Tedlock edit.: *Dylan Thomas, the Legend and the Poet.* London, 1960.
D. Holbrook: *Llareggub Revisited, Dylan Thomas and the State of Modern Poetry.* London, 1962.
R. Maud: *Entrances to Dylan Thomas, Poetry.* London, 1963.
V. Ackerman: *Dylan Thomas.* Oxford, 1964.
A. Tellier: *La poésie de Dylan Thomas.* Paris, 1964.

3417 Theodore Roethke, 1908-1963.
Open House (1944); *The Walking* (1953).

3418 Sylvia Plath, 1934-1963.
The Colossus (1960); *Ariel* (1962); *The Bell Jar* (1963); *Crossing the water* (publ. 1971).

3419 Attila József, 1903-1937.
Quem grita, não sou eu (1925); *Não tenho pai e nem mãe* (1929); *Noite de subúrbio* (1932); *Dança de urso* (1934); *Dói muito* (1935).
L. Boka: *József Attila.* Budapest, 1947.
J. Rousselot: *József Attila.* Paris, 1958.

3420 João Cabral de Melo Neto, 1920-1999.
Psicologia da Composição (1947); *Cão sem plumas* (1950); *Duas águas* (1956); *Educação pela pedra* (1966).
Antônio Houaiss: *Seis poetas e um problema.* Rio de Janeiro, 1960 (2.ª ed., 1976).

3421 Ernesto Cardenal, 1925.
Hora 0 (1960); *Salmos* (1964); *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965).

3422 Tadeusz Rosewicz, 1921.
Inquietação (1947); *A Planície* (1954); *O poema aberto* (1956); etc.

3423 Paul Celan, 1920-1970.
Der Sand aus den Urnen (1948); *Mohn und Gedächtnis* (1952); *Sprachgitter* (1959); *Die Niemandsrose* (1963); *Lichtzwang* (1970).
G. Steiner: "A terrible exactness". (In: *Times Literary Supplement,* 11/6/1976.)

3424 Jean Paulhan, 1884-1965.
Les fleurs de Tarbes (1941); *Clef de la poésie* (1944); *Petite préface à toute critique* (1951).
M. Toesca: *Jean Paulhan, l'écrivain appliqué.* Paris, 1948.
M. J. Lefèbvre: *Jean Paulhan.* Paris, 1949.

3425 José Augusto Cardoso Pires, 1925-1998.
Jogos de azar (1963); *Hóspede de Job* (1963); *O Delfim* (1968).

3426 Vladislav Vančura, 1881-1942.
O padeiro Jan Marhoul (1924); *Campos e campos de batalha* (1925); *O voo para Budapest* (1932); *Fim dos tempos antigos* (1934); *A família Horvat* (1938).
A. Vyskočil: *O verbo poético.* Praha, 1933.

3427 Simon van het Reve, 1923-2006.
De Avonden (1947); *The Acrobat* (1956).

3428 Thomas Bernhard, 1931-1989.
Verstörung (1967); *Ungemach* (1968); *Watten* (1969); *Das Kalkwerk* (1970).

3429 Salvador Espriù, 1913-1985.
El dr. Pip (1931); *Cementiri de Sinera* (1946); *Les Hores* (1951); *El final del laberint* (1955); *La Pell de brau* (1960).

3430 Nathaniel West, 1906-1940.
Miss Lonelyheart (1933); *The Day of the Locust* (1939).

3431 Vladimir Nazor, 1876-1949.
Lirika (1910); *Os Reis da Croácia* (1912); *Poesia* (1943).

3432 Johannes Bobrowski, 1917-1965.
Sarmatische Zeit (1961); *Schattenland Ströme* (1962); *Levins Mühle* (1964).

3433 Konstantinos Kavaphis, 1863-1933.

Poiemata (1935); 2ª ed., 1948; traduções: para o francês, por T. Grivas, 1947; para o inglês, por J. Mavrogordato, 1952; para o alemão, por H. v. d. Steinen, 1956; para o italiano, por Br. Lavagini, 1956.)
T. Malanos: *O poeta Konstantinos Kavaphis.* Atenas, 1933.
M. Perides: *A vida e a obra de Konstantinos Kavaphis.* Atenas, 1948.
C. M. Bowra: *The Creative Experiment.* London, 1949.
M. Yourcenar: "Présentation critique de Kavaphis". (In: *Table Ronde*, 1955.)
E. Montale: "Un poeta Alessandrino". (In: *Nuovi Argomenti*, 1956.)

3434 Gyrithe Lemche, 1886-1945.
Edwardsgade (5 vols., 1900/1912).

3435 Michael Tejn, 1911-1994.
Droemmen or Virkeligheden. (2 vols. 1942/1959).

3436 Marja Dabrowska, 1892-1965.
As noites e os dias (6 vols. 1932/1934).
F. Schoell: "Le roman-fleuve de Marja Dabrowska". (In: *Pologne litteraire*, 100, 1933.)

3437 Giuseppe Tomasi, principe di Lampedusa, 1896-1957.
Il Gattopardo (1958).
L. Russo: "Analisi del 'Gattopardo'". (In: *Belfagor*, 1960/1.)

3438 Giorgio Bassani, 1916-2000.
Cinque storie ferraresi (1956); *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962).
G. L. Ferreti: *Letterature e ideologia.* Roma, 1964.

3439 Heimito von Doderer, 1896-1966.
Strudelhofstiege (1951); *Die Dãemonèn* (1956); etc.
D. Weber: *Heimito von Doderer.* Muenchen, 1963.

3440 Ivo Andrić, 1892-1975.
Ministros e Cônsules (1942); *A ponte sobre o Drina* (1945); *A crônica de Travnik* (1945); *A senhorita* (1945).

3441 Anthony Powell, 1905-2000.
The Music of Time (5 vols. 1951/1960).

3442 Leslie Poles Hartley, 1895-1972.
The Shrimp and the Anemone (1944); *The Go-Between* (1953); *Facial Justice* (1960).

3443 Charles Percy Snow, 1905-1980.

Strangers and Brothers (1940); *The Light and The Dark* (1947); *Time of Hope* (1949); *The New Men* (1954); *Homecomings* (1956); *The Appeal* (1960); etc. – *The Two Cultures* (1959).

3444 Joyce Cary, 1888-1956.

The African Witch (1936); *Mister Johnson* (1939); *A House of Children* (1941); *The Horse's Mouth* (1944); *A Fearful Joy* (1949); *Prisoner of Grace* (1952); *Except the Lord* (1953); *Not Honour More* (1955).

W. Allen: *Joyce Cary*. London, 1953.

A Miright: *Joyce Cary. A Preface to the Novels.* London, 1949.

3445 Elizabeth Bowen, 1899-1973.

The Hotel (1927); *The Last September* (1929); *The House in Paris* (1936); *The Death of the Heart* (1938); etc.

E. Sackville West: *Inclinations.* London, 1950.

W. Heath: *Elizabeth Bowen.* Madison, 1961.

3446 Ivy Compton-Burnett, 1892-1969.

Brothers and Sisters (1929); *Men and Wifes* (1931); *Daughters and Sons* (1937); *Parents and Children* (1941); *Manservants and Maidservants* (1947).

R. Liddell: *The Novels of Ivy Compton-Burnett.* London, 1955.

3447 Arthur van Schendel, 1874-1946.

Een zwerver verliefd (1904); *De berg van droomen* (1913); *Het fregatschip Johanna Maria* (1930); *De Waterman* (1933); *Een hollandsch drama* (1935); *De rijke man* (1936); *De grauwe vogels* (1937); *Een zindelijke Wereld* (1943); *Het oude Huis* (1946).

J. Pilincx: *Arthur van Schendel, zijn werk, zijn betekenis.* Diest, 1944.

G. H. s'Gravesande: *Arthur van Schendel, zijn leven en werk.* Amsterdam, 1949.

3448 Riccardo Bacchelli, 1891-1985.

Il diavolo al Pontelungo (1927); *Il mulino del Po* (*Dio ti salvi,* 1938*; La miseria viene in barca,* 1939); *Mondo vecchio sempre nuovo* (1940); *La Cometa* (1951); *L'Incendio di Milano* (1952); *Tre giorni di passione* (1955).

M. Apollonio: *Bacchelli.* Padova, 1943.

L. Menapace: *Saggio intorno al* "*Mulino del Po*". Milano, 1947.

P. Fontana: *Bacchelli.* Lugano, 1952.

3449 Leonardo Sciascia, 1921-1989.

Il giorno ella civetta (1961); *Il Consiglio d'Egitto* (1963); *La Morte dell' Inquisitore* (1964); *A ciascuno il suo* (1966); etc.

3450 Johan Falkberget, 1879-1967.

Lisbeth paa Jarnfjeld (1915); *Den fjerde nattevogt* (1923); *Christianus Sextus* (5 vols., 1927/1935); *Natterns broed* (4 vols., 1940/1952).
E. Doehl: *Bergstadens dikter, Johan Falkberget.* Olso, 1946.

3451 Nis Petersen, 1897-1943.
Sandalmagernes Gade (1931); *Spildt Moelk* (1934).
G. Albeck: *Nis Petersen. Liv. Og Dight.* Kjoebenhavn, 1947.

3452 Marguerite Yourcenar, 1903-1987.
Les mémories d'Hadrien (1951).

3453 Lion Feuchtwanger, 1884-1958.
Die hässliche Herzogin (1923); *Jud Süss* (1925); *Erfolg* (1930); *Die Geschwister Oppenheim* (1933); *Der falsche Nero* (1936).

3454 Alexei Pavlovitch Tchapygin, 1870-1937.
Stepan Razin (1927).

3455 Olga Forsch, 1875-1966.
Vestidos de pedra (1925); *Simbolistas* (1933); *Radichtchev* (1934/1939).

3456 Juri Nikolaievitch Tynianov, 1894-1943.
Kuklia (1925); *Vizir Muktar* (1929); *Puchkin* (1936).
L. Tsyrlin: *Tynianov como ficcionista.* Moscou, 1935.

3457 André Maurois (pseudônimo de Émile Herzog), 1885-1967.
Ariel ou La vie de Shelley (1923); *Disraeli* (1927); *Climats* (1928); *Byron* (1930); *Lyautey* (1931); *Édouard VII et son temps* (1933); *Chateaubriand* (1938); *Lélia ou La vie de George Sand* (1952).
M. Droit: *André Maurois.* Paris, 1953.

3458 Olav Dunn, 1876-1939.
Juvikfolke (*Juvikingar,* 1918; *Blinda,* 1919; *Storbryllope,* 1920; *Eventyre,* 1921; *Ungdommen,* 1922; *Stormen*, 1923).
D. Hakonsen: *Olav Duun.* Olso, 1949.

3459 Miguel Torga, 1907-1995.
A criação do mundo (1937/1938); *Montanha* (1941); *Novos contos da montanha* (1944).

3460 Frans Emil Sillanpää, 1888-1964.
Santa Miséria (1919); *A criada Silja* (1931); *Gente numa noite de verão* (1934).

3461 Martin Hansen, 1909-1955.
Jonathans Rejse (1941); *Lykkelige Kristoffer* (1945); *Leviathan* (1950).

3462 Charles-Ferdinand Ramuz, 1878-1947. (Cf. nota 3609.)
Le Règne de l'Esprit Malin (1917); *La grande peur dans la montagne* (1926); *Derborence* (1954); *Le Guerre aux Papiers* (1942).
B. Voyenne: *Ramuz et la sainteté de la terre.* Paris, 1948.
M. Dichamp: *Ramuz ou le goût de l'authentique.* Paris, 1948.

3463 K. Muth: *Die Wiederbegegnung von Kirche und Kultur in Deutschland.* Muenchen, 1927.

3464 Gertrud von Le Fort, 1876-1971.
Hymnen an die Kirche (1924); *Das Schweisstuch der Veronika* (1927); *Der Papst aus dem Ghetto* (1929); *Die Letzte am Schaffott* (1931); *Der Kranz der Engel* (1946).
Th. Kampmann: *Gertrud von Le Fort.* Muenchen, 1935.
H. Jappe: *Gertrud von Le Fort. Das erzählende Werk.* Meran, 1950.

3465 Werner Bergengruen, 1892-1964.
Der Grosstyrann und das Gericht (1935); *Am Himmel und auf Erden* (1940), etc.
Th. Kampmann: *Die Welt Werner Bergengruens.* Warendorf, 1952.

3466 Evelyn Waugh, 1903-1966.
Vile Bodies (1930); *A Handful of Dust* (1934); *Brideshead Revisited* (1945), etc.

3467 Graham Greene, 1904-1991.
Stamboul Train (1932); *It's a Battlefield* (1934); *England Made Me* (1935); *Brighton Rock* (1938); *The Power and the Glory* (1940); *The Ministry of Fear* (1943); *The Heart of the Matter* (1948); *The Third Man* (1950); *The End of the Affair* (1951); *The Quiet American* (1955).
J. Madaule: *Graham Greene.* Paris, 1950.
W. Allen: *Four Novelists.* London, 1955.

3468 J. Calvet: *Le Renouveau catholique dans la littérature contemporaine.* Paris, 1927.
H. Weinert: *Dichtung aus dem Glauben.* Hamburg, 1934.

3469 Henri Bremond, 1865-1933.
Apologie pour Fénelon (1910); *Historie littéraire du sentiment religieux en France* (1916/1933); *Pour le Romanstisme* (1923); *La poésie pure* (1926).
M. Martin Du Gard: *De Sainte-Beuve à Fénelon. Henri Bremond.* Paris, 1927.
A. Loisy: *George Tyrrel et Henri Bremond.* Paris, 1936.

3470 Jacques Maritain, 1882-1973.

Art e scholastique (1920); *Antimoderne* (1922); *Trois réformateurs* (1925); *La primauté du Spirituel* (1927); *Humanisme intégral* (1936), etc., etc.

3471 Pratice de La Tour du Pin, 1911-1975.
La quête de joie (1933); *La Lucernaire* (1936); *Psaume* (1938); *Une Somme de Poésie* (1945).

3472 Maxence van der Meersch, 1907-1951.
La maison dans les dunes (1932); *Le Péché du Monde* (1934); *L'Empreinte de Dieu* (1936); *Corps et Ames* (1943).

3473 François Mauriac, 1885-1970.
L'enfant chargé de chaînes (1913); *Le baiser ou lépreux* (1922); *Genitrix* (1923); *Le désert de l'amour* (1925); *Thérèse Desqueyroux* (1927); *Destins* (1928); *Le noeud de vipères* (1932); *Le Mystère Frontenac* (1933); *Fin de la Nuit* (1935); *Anges noirs* (1936); *La Pharisienne* (1941); etc.
Ch. Du Bos: *François Mauriac ou Le problème du romancier catholique.* Paris, 1933.
J. Vier: *François Mauriac, romancier catholique.* Paris, 1938.
Y. Gandon: *Le démon du style.* Paris, 1938.
C. E. Magny: *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris, 1950.
N. Cormeau: *L'Art de François Mauriac.* Paris, 1951.
J. Robichon: *François Mauriac.* Paris, 1952.

3474 Georges Bernanos, 1888-1948.
Sous le soleil de Satan (1926); *L'imposture* (1927); *La joie* (1929); *La grande peur des bien-pensants* (1931); *Journal d'un cure de campagne* (1936); *Les grands cimetières sous la lune* (1938); *Monsieur Ouine* (1946).
L. Estang: *Présence de Bernanos.* Paris, 1947.
G. Picon: *Georges Bernanos.* Paris, 1949.
A. Béguin: *Bernanos par lui-même.* Paris, 1954.

3475 Luc Estang, 1911-1992.
Charges d'âmes (I: *Les stigmates,* 1949; II: *Cherchant qui dévorer,* 1952; III: *Les fontaines du grand abîmes,* 1954).

3476 Marcel Jouhandeau, 1888-1979.
La jeunesse de Théophile (1921); *M. Godeau intime* (1926); *M. Godeau marié* (1933); *Chaminadour* (1934/1941); *Oncle Henri* (1943); etc.
Cl. Mauriac: *Introduction à une mystique de l'enfer. L'Oeuvre de Marcel Jouhandeau.* Paris, 1938.
H. Rode: *Les personnages de Jouhandeau.* Paris, 1950.

3477 Julien Green, 1900-1998.

Pamphlet contre les catholiques de France (1924); *Mont-Cinère* (1926); *Adrienne Mesurat* (1927); *Léviathan* (1929); *Épaves* (1932); *Le Visionnaire* (1934); *Minuit* (1936); *Varouna* (1940); *Moira* (1950); *Le malfaiteur* (1955).
M. Eigeldinger: *Julien Green et la tentation de l'irréel.* Paris, 1947.
A. Fongaro: *L'existence dans les romans de Julien Green.* Roma, 1954.

3478 Jaroslav Durych, 1886-1962.
Santo Adalberto (1921); *A rosa gótica* (1923); *São Venceslau* (1924); *Caminhos errados* (1929); *Requiem* (1930); *O Carnaval de 1611* (1938).
J. Bartos: *Jaroslav Durych.* Praha, 1930.
M. Kleinschnitzova: "Wallesntein in der tschechischen Literatur". (In: *Slavische Rundschau,* VI, 1934.)
J. Ostravodicova: *Perfil de Jaroslav Durych.* Praha, 1943.

3479 Sigrid Undset, 1882-1949.
Den Lykkelige Alder (1908); *Jenny* (1911); *De Kloke jomfruer* (1918); *Kirstin Lavransdatter* (*Kransen,* 1920; *Husfrue,* 1921; *Korset,* 1922); *Olav Audunsson* (3 vols. 1925/1930); *Gymnadenia* (1930); *Ida Elisabeth* (1932); *Dorothea* (1939).
J. Bing: *Sigrid Undset.* Olso, 1924.
A. H. Winsnes: *Sigrid Undset. En Studie i kristen realisme.* Olso, 1949.

3480 Gerald Walschap, 1898-1989.
Famile Roothooft (*Adelaide,* 1929; *Eric,* 1931; *Carla,* 1933); *Celibat* (1934); *Sibylle* (1938); *Houtekiet* (1940); *Moeder* (1950); *Zuster Virgilia* (1951).
K. Elebaers: *De romankunst van Gerard Walschap.* Antwerpen, 1942.

3481 Heinrich Böll, 1917-1985.
Der Zug war pünktlich (1949); *Wo warst du, Adam?* (1951); *Und sagte kein einziges Wort* (1953); *Haus ohne Hüter* (1954); *Billard um halb zehn* (1959); *Ansichten eines Clowns* (1963); *Gruppenbild mit Dame* (1971).

3482 Stefan Andres, 1906-1970.
Wir sind Utopia (1940); *Die Hochzeit der Feinde* (1947); *Ritter der Gerechtigkeit* (1948); *Die Sintflut* (3 vols. 1949/1952).

3483 Jacob Paludan, 1896-1975.
Fugle omkring Fyret (1925); *Forgen Stein* (1932-1933); etc.
O. Lundbo: *Jacob Paludan.* Kjoebenhavn, 1943.

3484 Ernst Wiechert, 1887-1950.
Der Knecht Gottes Andreas Nyland (1926); *Die Magd des Jürgen Doskecil* (1932); *Die Majorin* (1934); *Die Jerominkinder* (1945-1947); *Missa sine nomine* (1950).

3485 Louis-Ferdinand Céline (pseud. de Louis-Ferdinand Destouches), 1894-1961.
Voyage au bout de la nuit (1932); *Mort à crédit* (1936); *Bagatelles pour un massacre* (1938); *École des cadavres* (1938); etc.
P. Vandromme: *Louis-Ferdinand Céline.* Paris, 1962.
P. Mac Carthy: *Céline.* London, 1975.
Ch. Bellista: *Céline et l'actualité.* Paris, 1976.

3486 Angus Wilson, 1913-1991.
Hemlock and after (1952); *Anglo-Saxon attitudes* (1956); etc.

3487 Jacques Roumain, 1907-1944.
Les gouverneurs de la rosée (1944).

3488 Ferdinand Oyono, 1929.
Une vie de boy (1956).

3489 E. Roditti: "Moslems speak and write French". (In: *Literair Paspoort,* 1955.)
Etiemble: "Barbarie ou Berberie?" (In: *Nouvelle Revue Française,* 1955.)
Anon.: "Young novelists of North Africa". (In: *Times Literary Supplement,* 27/5/1955.)

3490 Amos Tutuola, 1920-1997.
The Palm-wine drinkard (1954.)

3491 Fernando Monteiro de Castro Soromenho, 1910-1968.
Terra Morta (1949); *Viragem* (1957); etc.

3492 Aimé Césaire, 1913.
Les armes miraculeuses (1946); *Cahier d'un retour au pays natal* (1947); etc.

3493 V. S. Naipaul, 1932.
The Loss of El Dorado (1969); *In a Free State* (1972); *Guerrilhas* (1975).

3494 L. Alb. Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispano-americana.* Madrid, 1953.
I. Codina: *América en la novela.* Buenos Aires, 1964.

3495 Teresa de la Parra, 1895-1936.
Ifigenia (1924); *Memorias de Mamá Blanca* (1929).
A. Arías Robalino: *Tres ensayos.* Quito, 1941.
Clara Isabel González: "Teresa de la Parra". (In: *Revista del Instituto Pedagógico Nacional.* Caracas, II, 1-3, 1945.)

3496 Carlos Loveira, 1882-1929.

Los inmorales (1920); *Juan Criollo* (1927).

3497 Horacio Quiroga, 1878-1937.
El desierto (1920); *Anaconda* (1921); *La gallinha degollada* (1925); *Los desterrados* (1927).

3498 Joaquín Edwards Bello, 1886-1968.
El roto (1920).

3499 Rómulo Gallegos, 1884-1969.
El último solar (1920); *Doña Bárbara* (1929); *Cantaclaro* (1931); *Canaima* (1935); etc.
V. Vila Selma: *Procedimientos y técnicas en Rómulo Gallegos.* Sevilla, 1954.
O. Araujo: *Lengua y creación en la Obra de Rómulo Gallegos.* Buenos Aires, 1955.
L. Dunham: *Rómulo Gallegos, vida y obra.* México, 1957.

3500 Roberto Arlt, 1900-1942.
El juguete rabioso (1927); *Los siete locos* (1929).

3501 Manuel Rojas, 1896-1973.
El delincuente (1929); *Hijo de ladrón* (1951); etc.

3502 José de la Cuadra, 1903-1941.
Los Sangurinos (1934).

3503 Alfredo Pareja Diezcanseco, 1908-1993.
El muelle (1933). *La Beldaca* (1935); *Baldomera* (1938); *Hombres sin tiempo* (1941); etc.*; Las pequeñas estatuas* (1970).

3504 Jorge Icaza, 1906-1978.
Huasipungo (1934); *En las calles* (1935); *Cholos* (1936).

3505 Ciro Alegría, 1909-1967.
La serpiente de oro (1935); *Los perros hambrientos* (1939); *El mundo es ancho y ajeno* (1941).

3506 José María Arguedas, 1911-1969.
Agua (1935); *Los ríos profundos* (1958).

3507 Miguel Otero Silva, 1908-1985.
Fiebre (1939); *Casas muertas* (1956); *Oficina nº. 1* (1961).

3508 Miguel Ángel Asturias, 1899-1974.

Leyendas de Guatemala (1930); *El Señor Presidente* (1946); *Hombres de maiz* (1949); *Viento fuerte* (1950); *El Papa verde* (1955); *Weekend en Guatemala* (1956); *Los ojos enterrados* (1961).
A. Pevzov edit.: *Asturias*. Moscou, 1960.
A. J. Castelpoggi: *Miguel Ángel Asturias*. Buenos Aires, 1962.
G. Bellini: *La narrativa de Miguel Asturias*. Milano, 1965.

3509 Cf. nota 3344.

3510 Gabriel García Márquez, 1928.
El coronel no tiene quién le escriba (1961); *La Mala Hora* (1962); *Los Funerales de la Mamá Grande* (1962); *Cien Años de Soledad* (1967); *El Otoño del patriarca* (1976).
C. Arnau: *El mundo mítico de Gabriel García Márquez.* Barcelona, 1971.

3511 Mario Vargas Llosa, 1936.
Los jefes (1959); *Los impostores* (1962); *La ciudad y los perros* (1962); *La Casa verde* (1966); *Conversácion en la catedral* (1970).
Luis A. Díez: *Mario Vargas Llosa's pursuit of the total novel* . Cuernavaca, 1970.

3512 Juan Carlos Onetti, 1909-1994.
El Pozo (1939); *Juntacadáveres* (1967); *El Astillero* (1971).

3513 Augusto Roa Bastos, 1917-2005.
Hijo de hombre (1960).

3514 Julio Cortazar, 1914-1984.
Bestiario (1951); *Final de juego* (1956); *Los Premios* (1958); *Rayuela* (1960); *El Libro de Manuel* (1975); etc.
N. García Canalini: *Cortazar, una antropología poética.* Buenos Aires, 1968.

3515 Ernesto Sábato, 1911.
El túnel (1948); *Sobre héroes y tumbas* (1961).

3516 Manuel Puig, 1932-1990.
La traición de Rita Hayworth (1968); *The Buenos Aires affairs* (1973).

3517 F. Rand Marton: *Los novelistas de la Revolución Mexicana.* México, 1949.
A. Magaña Esquivel: *La novela de la Revolución.* México, 1964.

3518 Mariano Azuela, 1873-1952.
Los de abajo (1916); *Los caciques* (1917); *Las tribulaciones de una familia decente* (1918); *La Mal-hora* (1923); *La Liuciérnaga* (1932); *La nueva burguesia* (1941); *Sendas perdidas* (1949).

E. R. Moore: "Biografía e bibliografía de don Mariano Azuela". (In: *Abside,* IV, 2-3, 1940.)
J. R. Spell: *Contemporary Spanish-American Fiction.* Chapel Hill, 1944.
L. Leal: *Mariano Azuela, vida y obra.* México, 1961.

3519 Martín Luis Guzmán, 1887-1976.
El Aguila y la Serpiente (1928); *La Sombra del caudillo* (1929).
H. P. Houck: "Las obras novelescas de Martín Luis Guzmán". (In: *Revista ibero-americana,* III, 1941.)

3520 Agustín Yáñez, 1904-1980.
Al filo del agua (1947); *La tierra pródiga* (1960); *Las tierras flacas* (1962).

3521 Carlos Fuentes, 1929.
Las buenas conciencias (1959); *La Muerte de Artemio Cruz* (1962); *Cambio de piel* (1967).

3522 Juan Rulfo, 1918-1986.
El Llano en llamas (1953); *Pedro Páramo* (1955).
H. Rodríguez Alcalá: *El arte de Juan Rulfo.* México, 1965.

3523 José Américo de Almeida, 1887-1981.
A Bagaceira (1928).

3524 Raquel de Queirós, 1910-2003.
O Quinze (1930); *João Miguel* (1932); etc.

3525 José Lins do Rego, 1901-1957.
Menino de Engenho (1932); *Doidinho* (1933); *Bangüê* (1934); *Moleque Ricardo* (1935); *Usina* (1936); *Fogo Morto* (1943).

F. P. Ellison: *Brazil's New Novel. Four Northeastern Masters.* Berkeley, 1954.
J. Ad. Castelo: *José Lins do Rego, modernismo e regionalismo.* São Paulo, 1961.

3526 Graciliano Ramos, 1892-1953.
São Bernardo (1934); *Angústia* (1936); *Vidas Secas* (1938).
F. P. Ellison: *Brazil's New Novel.* Berkeley, 1954.
Ant. Cândido: *Ficção e Confissão. Ensaio sobre a arte de Graciliano Ramos.* Rio de Janeiro, 1956.

3527 Jorge Amado, 1912-2001.

Cacau (1932); *Jubiabá* (1935); *Mar morto* (1936); *Capitães da areia* (1937); *Terras do sem-fim* (1942); *São Jorge dos Ilhéus* (1944); *Seara vermelha* (1946); *Gabriela, cravo e canela* (1958); *Teresa Batista cansada de guerra* (1972); etc.
Miécio Tati: *Jorge Amado. Vida e obra.* Rio de Janeiro, 1961.

3528 Alves Redol, 1911-1969.
Gaibéus (1940); *Avieiros* (1942); *Olhos de água* (1954); *Barranco dos cegos* (1962); etc.

3529 Fernando Namora, 1919-1989.
Fogo da noite escura (1943); *Retalhos da vida de um médico* (1948); *O homem disfarçado* (1957); *As frias madrugadas* (1961); *Domingo à tarde* (1962); *Marketing* (1973).

3530 James Thomas Farrell, 1904-1979.
Young Lonigan (1932); *Gas-House McGinty* (1933); *The Young Manhood of Stud Lonigan* (1934); *Judgment Day* (1935); *A World I Never Made* (1936); *No Star is Lost* (1938); *Father and Son* (1940); *Ellen Rogers* (1941).
J. W. Beach: *American Fiction. 1920-1940.* 2.ª ed. New York, 1941.
O. Cargill: *Intellectual America. Ideas on the March.* New York, 1941.

3531 Thomas Wolfe, 1900-1938.
Look Homeward, Angel (1929); *Of time and the River* (1935); *The Web and the Rock* (1939); *You Can't Go Home Again* (1940); *The Hills Beyond* (1941).
Herb Muller: *Thomas Wolfe.* Norfolk, 1948.
Pam. H. Johnson: *Thomas Wolfe.* Norfolk, 1948.
R. Walser edit.: *The Enigma of Thomas Wolfe.* Cambridge, Mass., 1953.
L. D. Rubin: *Thomas Wolfe. The Weather of his Youth.* New York, 1955.
C. Norwell: *Thomas Wolfe, a Biography*. New York, 1960.

3532 Erskine Caldwell, 1903-1987.
Tobacco Road (1932); *God's Little Acre* (1934); *Journeyman* (1935); *Trouble in July* (1940).
J. W. Beach: *American Fiction, 1920-1940.* 2ª ed., New York, 1941.

3533 John Steinbeck, 1902-1968.
The Pastures of Heaven (1932); *Tortilla Flat* (1935); *In Dubious Battle* (1936); *Of Mice and Men* (1937); *The Long Valley* (1938); *The Grapes of Wrath* (1939); etc.
M. Geismar: *Writers in Crisis.* Boston, 1942.
P. Hass: *Steinbeck et la Californie.* Rennes, 1953.
P. Rafroidi: *John Steinbeck.* Paris, 1962.

3534 Nelson Algren, 1909-1981.
The Neon Wilderness (1947); *The man with the Golden Arm* (1948); *A Walk on the Side* (1956).

3535 Richard Wright, 1908-1960.
Native Son (1940); *Black Boy* (1945).

3536 James Baldwin, 1924-1987.
Notes of a Native Son (1955); *Go tell it to the Mountain* (1953); *Giovanni's Room* (1956); *Another Country* (1962).
W. Haywood Burns: *The Voices of Negro Protest in America.* Oxford, 1965.

3537 Ralph Ellison, 1914-1994.
The invisible Man (1952).

3538 Maria Majerova, 1882-1958.
Place de la République (1914); *A represa* (1935).

3539 Eugène Dabit, 1898-1936.
Hotel du Nord (1929); *Petit Louis* (1930); *Villa Oasis* (1932); *Faubourgs de Paris* (1933); *Un mort tout neuf* (1934); *La zone verte* (1935).

3540 Liam O'Flaherty, 1897-1984.
The Informer (1925); *Mr. Gilhooley* (1926); *The Assassin* (1928); *Famine* (1937).

3541 Ivan Olbracht (pseudônimo de Kamil Zeman), 1882-1952.
Ana, a moça proletária (1928); *Nikola Suhaj, o bandido* (1933).
B. Vaclavek: *Da ficção à realidade.* Praha, 1937.

3542 León Felipe (pseudônimo de Leon Felipe Camino), 1884-1968.
Versos y oraciones del caminante (1920-1930); *Antología* (1934); *Español del éxodo y del llanto* (1939); *El gran responsable* (1940); *Ganarás la luz* (1943).
G. de Torres: "León-Felipe, poeta del tiempo agônico". (In: *La Aventura y el Orden.* Buenos Aires, 1943.)

3543 Mikhail Sadoveanu, 1880-1961.
A família Soimar (1915); *Um moinho desce o Sereth* (1925); *Sob o signo de Câncer* (1929); *A Acha-de-armas* (1930); *Os irmãos Iders* (1935); *Mitrea Cocor* (1950); etc., etc.
E. Lovinescu: *Crítica,* 1, 2, 7 (1926-1932).

3544 José Maria Ferreira de Castro, 1898-1974.
Emigrantes (1928); *A Selva* (1930); *A lã e a neve* (1947); *A curva da estrada* (1950); *A Missão* (1957).
Lima Brasil: *Ferreira de Castro e sua Obra.* Porto, s.d.

3545 Hans Kirk, 1898-1962.
Fiskerne (1928); *Daglejerne* (1936); *Slaven* (1948).

3546 Bruno Traven (pseudônimo de Berick Traven Thorsvan?, 1890-1969).
Das Totenschiff (1926); *Die Baumvollpflücker* (1928); *Der Schatz der Sierra Madre* (1928); *Die weisse Rose* (1929); *Die Brücke im Dschungel* (1929); *Der Karren* (1932); etc.
M. Baumann: *B. Traven. An Introduction.* Albuquerque, 1975.
R. Recknagel: *B. Traven.* Leipzig, 1975.

3547 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3131.

3548 Antonio Gramsci, 1891-1937.
Lettere dal Carcere (1947); *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce* (1948); *Gli intelettuali e l'organizzazione della cultura* (1948); *Letteratura e vita nazionale* (1950).
P. Togliatti, A. Amoretti e outros: *Gramsci.* 2.ª ed., Roma, 1945.
B. Croce: "Antonio Gramsci". (In: *Quaderni della Critica*, III/8, 1947, e IV/10, 1948.)
L. Repaci: *Ricordo di Gramsci.* Roma, 1948.

3549 Mikhail Alexandrovitch Cholokhov. 1905-1984.
Histórias do Don (1925); *A estepe azul* (1926); *O Rio Don* (*O Don pacato,* 1928; *O Don corre,* 1933; *Epílogo,* 1940); *Terra remexida* (vol. I *Sementes de amanhã,* 1932; vol. II *Colheita no Don,* 1960); *Eles defenderam o país* (1944).
V. Goffenshefer: *Mikhail Cholokhov.* Moscou, 1940.
P. M. Buck: *Directions in Contemporary Literature.* New York, 1942.
I. G. Lekhnev: *Mikhail Cholokhov.* Moscou, 1948.

3550 Nikolai Alexeievitch Ostrovski, 1904-1936.
Como se faz um herói (1936); *Filhos da Tempestade* (1937).
S. Tregub: *Nikolai Ostrovski.* Moscou, 1948.

3551 Valentin Petrovitch Kataiev, 1897-1986.
Para a frente, Tempo! (1933); *Um filho da classe operária* (1937).

3552 Alexander Alexandrovitch Fadeiev, 1901-1956.
Os dezenove (1927); *O último Udegé* (6 vols., 1928 sgg.); *A Guarda jovem* (1945).
K. Zelinsky: *Alexander Alexandrovitch Fadeiev.* Moscou, 1948.

3553 Theun de Vries, 1907-2005.
Stiefmoeder Aarde (1935); *Het Rad der Fortuin* (1938).

3554 Halldor Kiljan Laxness, 1902-1998.
O grande tecelão de Kachmir (1927); *Salka Valka* (1931/1932); *Homens independentes* (1934/1935); *A luz do mundo* (1937/1940); *Os sinos da Islândia* (1943).

3555 Anna Seghers (pseudônimo de Netty Radvanyi), 1900-1983.
Der Aufstand der Fischer von St. Barbara (1928); *Das siebente Kreuz* (1942); *Transit* (1948); *Die Toten bleiben jung* (1950-1953); *Die Entscheidung* (1962); *Erzählungen* (1964).
K. Batt: *Anna Seghers. Versuch ueber Entwicklung und Werke.* Leipzig, 1974.

3556 Anna Akhmatova (pseudônimo de Anna Adrejevna Gorlenko), 1888-1966. (Cf. nota 3667.)
Rosário (1914); *Versos* (1922); *Réquiem* (1962).
B. Eichenbaum: *Anna Akhmatova.* Petersburg, 1923.
A. Haight: *Anna Akhmatova.* Oxford, 1976.

3557 Ossip Emilievitch Mandelstam, 1892-1942.
A pedra (1913); *Tristia* (1922); *Poesia* (1928).

3558 Eduard Bagrizki (pseudônimo de Eduard Dzyubin), 1897-1934.
Balada de Opanas (1925); — *Obras* (2 vols., 1938).
J. Sergievskaia: *Eduard Bagrizki.* Moscou, 1944.

3559 Konstantin Mikhailovitch Simonov, 1915-1979.
Contigo e sem ti (1942); *Dias e noites* (1944); *Poesias da guerra* (1944).

3560 Gyula Illyés, 1902-1983.
Terra pesada (1929); *Gente da Puszta* (1936); *Versos novos* (1961).

3561 Vera Panova, 1905-1973.
O trem (1947); *A fábrica* (1948).

3562 Konstantin Paustovsky, 1892-1968.
Anos remotos (1945); *Mocidade inquieta* (1955); *O começo do século desconhecido* (1957); *O tempo das grandes esperanças* (1959); *O pulo para o Sul* (1961); *O livro das peregrinações* (1964).

3563 Juri Kasakov, 1927-1982.
Contos (publicados avulsos desde 1953; em volume, 1959).

3564 Lajos Németh, 1901-1975.
Luto (1935); *Horror* (1947); *Eszter Egetö* (1956).

3565 Tibor Déry, 1894-1977.
A frase inacabada (1946); *A resposta* (1948); *Niki ou A história de um cão* (1955).
M. Szenessy: *Tibor Déry.* Budapest, 1971.

3566 Kazimierz Brandys, 1916-2000.
Entre as guerras (1948/1951); *A mãe dos reis* (1957); *Romantismo* (1960).

3567 Bertold Brecht, 1898-1956.
Trommeln in der Nacht (1922); *Baal* (1922); *Mann ist Mann* (1926); *Hauspostille* (1927); *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929); *Lehretücke* (1930); *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1930); *Dreigroschenoper* (1931); *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (1938); *Svendborger Gedichte* (1939); *Leben des Galilei* (1939); *Das Verhör des Lukullus* (1940); *Mutter Courage* (1941); *Der gute Mensch von Sezuan* (1953); *Buckower Elegien* (1953); *Der kaukasiche Kreidekreis* (1954); *Die Kommune* (1955); etc., etc.
Edição (ainda incompleta): Peças dramáticas, 10 vols.; Poesias, 2 vols.; escritos sobre teatro, 7 vols.; Prosa, 5 vols.; Diários. Berlin e Frankfurt, 1956-1976.
K. Thieme: "Des Teufels Gebetbuch". (In: *Hochland*, XXIX/2, 1932.)
H. Luethy: "Vom armen Bertold Brecht". (In: *Monat*, 44, maio de 1952.)
R. Wintzen: *Bertold Brecht.* Paris, 1954.
G. Serreau: *Bertold Brecht.* Paris, 1955.
V. Klots: *Bertold Brecht.* Darmstadt, 1957.
M. Esslin: *Bertold Brecht.* London, 1960.
J. Willett: *The Theatre of Brecht.* London, 1960.
W. Mittenzwei: *Bertold Brecht.* Berlin, 1962.

3568 Arthur Adamov, 1908-1970.
L'Aveu (1946); *Pingpong* (1955); *Paolo Paoli* (1957).

3569 Peter Weiss, 1916-1982.
Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade (1964); *Die Ermittlung* (1965).

3570 C. Bo ed.: *Inchiesta sul neorrealismo.* Roma, 1951.
F. Flora: *Scrittori italiani contemporanei.* Pisa, 1952.
F. Virdia: "Due generazioni de narratori italiani". (In: *Fiera letteraria,* 18 e 25 de julho e 1º de agosto de 1954.)
V. Volpini: *Prosa e narrativa dei contemporanei.* Roma, 1957.

3571 Mario Soldati, 1906-1999.
A cena col commendatore (1952); *Lettere da Capri* (1955); *Il vero Silvestri* (1957).

3572 Guido Piovene, 1907-1974.
Lettere di una novizia (1941); *Gazzetta nera* (1943); *Pietà contro pietà* (1946).

3573 Br. Rondi: *Il néo-realismo italiano.* Milano, 1958.

3574 Curzio Suckert Malaparte, 1898-1957.
Itália bárbara (1925); *Sodoma e Gomorra* (1931); *Sangue* (1937); *Kaputt* (1944); *La Pelle* (1949).

3575 Francesco Jovine, 1902-1950.
Signora Ava (1942); *Il pastore sepolto* (1945); *Le terre del Sacramento* (1950).
L. Russo: "Ricordo di Francesco Jovine". (In: *Belfagor*, 6, 1950.)

3576 Pier-Angelo Quarantotti Gambini, 1910-1965.
Le trincee (1942); *L'onda dell'incrociatore* (1947); *Primavera a Trieste* (1952); *Amor militare* (1955); *Il cavallo Tripoli* (1956); *La calda estate* (1952); *I giochi de Norma* (1964).

3577 C. Pavese: *Le letterature americana a altri saggi.* Torino, 1951.

3578 John dos Passos, 1896-1970.
Three Soldiers (1921); *Manhattan Transfer* (1925); *USA (The 42nd Parallel,* 1930; *1919*, 1932; *The Big Money,* 1936); *Adventures of a Young Man* (1939); *Number One* (1943); *The Grand Design* (1948); *Most Likely to Succeed* (1955); *Midcentury* (1963).
J. Chamberlain: *John dos Passos. A Biographical and Critical Essay*. New York, 1939.
J. W. Beach: *American Fiction, 1920-1940.* 2.ª ed. New York, 1941.
M. Geismar: *Writers in Crisis.* Boston, 1942.
Cl.-E. Magny: *L'Age du Roman Américain.* Paris, 1948.
G. A. Astre: *John Dos Passos.* Paris, 1962.

3579 Mario Luzi: "L'uomo del Volga". (In: *Mattino*, 1 de dezembro de 1955.)

3580 Luigi Bartolini, 1892-1963.
Ladri di biciclette (1945).

3581 Alberto Moravia (pseudônimo de Alberto Pincherle), 1907-1990.
Gli Indifferenti (1929); *Le ambizioni sbagliate* (1935); *L'Imbroglio* (1937); *La Mascherata* (1941); *Agostino* (1944); *La Romana* (1947); *La Disubbidienza* (1948); *L'Amore coniugale* (1949); *Il Conformista* (1952); *Racconti* (1952); *La Provinciale* (1953); *Racconti romani* (1954); *Il Disprezo* (1955); *L'Epidemia* (1956); *La Ciociara* (1957); *La noia* (1961); etc.
L. Russo: "Alberto Moravia, scrittore senza storia". (In: *Belfagor*, março de 1946.)
F. Flora: *Scrittori italiani contemporanei.* Pisa, 1952.
E. De Michelis: *Introduzione a Moravia.* Firenze, 1955.
A. Limentani: *Alberto Moravia tra esistenza e realtà.* Venezia, 1962.

3582 Cesare Pavese, 1908-1950.

Lavorare stanca (1936); *Paesi toui* (1941); *Ferie d'Agosto* (1946); *Il compagno* (1947); *Dialoghi con Leucò* (1947); *Prima che il gallo canti* (1949); *La bella estate* (1949); *La luna e i falò* (1950); *La letteratura americana ed altri saggi* (1951); *Il Mestiere de Vivere, Diario 1935-1950* (1952).
E. N. Girardi: *Cesare Pavese.* Milano, 1951.
F. Mollia: *Cesare Pavese.* Firenze, 1963.

3583 Willem Elsschot (pseudônimo de Alphons de Ridder), 1882-1960.
Villa des roses (1913); *Lijmen* (1927); *Kaas* (1933); *Tsjip* (1934); *Pensioen* (1937).
F. Smits: *Willem Elsschot.* Brussels, 1952.

3584 Louis Guilloux, 1899-1980.
La Maison du Peuple (1927); *Le Sang noir* (1935); *Le jeu de patience* (1949); *Les batailles perdues* (1960).

3585 Elio Vittorini, 1908-1966.
Conversazione in Sicilia (1941); *Uomini e no* (1945); *Il Sempione estrizza l'occhio al Frejus* (1947); *Le donne di Messina* (1949).

3586 Vasco Pratolini, 1913-1991.
Il tappeto verde (1941); *Via dei Magazzini* (1942); *Il Quartiere* (1944); *Cronaca familiare* (1947); *Cronache di poveri amanti* (1947); *Un eroe del nostro tempo* (1948); *Le ragazze di Sanfrediano* (1949); *Metello* (1955); *Lo scialo* (1960).
F. Flora: *Scrittori italiani contemporanei.* Pisa, 1952.

3587 Carlo Levi, 1902-1975.
Cristo s'è fermato a Eboli (1946).

3588 Carlo Bernari, 1909-1992.
Tre operai (1934); *Tre casi sospetti* (1946); *Prologo alle tenebre* (1947); *Vesuvio e pane* (1953).

3589 Giuseppe Marotta, 1902-1963.
Oro di Napoli (1947); *San Gennaro non dice mai no* (1948); *Salute a noi* (1955).

3590 Domenico Rea, 1921-1994.
Spaccanapoli (1947); *Gesù, fate luce* (1950); *Quel che vide Cummeo* (1955).

3591 Vitaliano Brancati, 1907-1954.
Don Giovanni in Sicilia (1941); *Il vecchio con gli stivali* (1945); *Il Bell'Antonio* (1949); *Paolo il caldo* (1955).

3592 Fortunato Seminara, 1923-1984.

Il vento nell' uliveto (1951); *La Masseria* (1952).

3593 Rocco Scotellaro, 1924-1953.
Contadini del Sud (1954); *È fatto giorno* (1954); *L'Uva Puttanella* (1955).

3594 Pier Paolo Pasolini, 1922-1975.
La meglio gioventú (1954); *Canto popolare* (1954); *Ragazzi di vita* (1955); *Le cenere di Gramsci* (1957); *Una vita violenta* (1959).
G. C. Ferretti: *Letteratura e ideologia.* Roma, 1964.

3595 Carlo Cassola, 1917-1987.
La ragazza di Bube (1960); *Un cuore arido* (1961).
G. C. Ferretti:*Letteratura e ideologia.* Roma, 1964.

3596 E. Rhode: "Why Neorrealism Failed?" (In: *Sight and Sound*. XXX/1, 1960.)

3597 Carlo Emilio Gadda, 1893-1973.
La Madonna dei Filosofi (1931); *Il Castello di Udine* (1934); *L'Adalgisa* (1944); *Quel pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1958); *La cognizione del dolore* (1963).
G. Barbari Squarotti: *Gadda: l'irrisione, il dolore in poesia e narrative del Novecento.* Milano, 1967.

3598 V. nota 3629.

3599 Arturo Barea, 1897-1957.
La forja de un rebelde (*La Forja,* 1942; *La ruta,* 1943; *La llama,* 1946; edição completa, 1952).

3600 Camilo José Cela, 1916-2002.
La familia de Pascual Duarte (1942); *Pabellón de reposo* (1943); *El Nuevo Lazarillo* (1944); *La Colmena* (1952); *La Catira* (1956).
A. Barea: *Prólogo de "La Colmena".* Buenos Aires, 1952.
P. Ilie: *La novelística de Camilo José Cela.* Madrid, 1963.

3601 Carmen Laforet, 1921-2004.
Nada (1945); *La isla y los demonios* (1952); *La mujer nueva* (1955).

3602 Natalia Ginzburg, 1916-1991.
Tutti i nostri ieri (1947); *Lessico de família* (1961).

3603 Max Aub, 1903-1972.
Campo Cerrado (1943); *Campo de Sangre* (1945); *Campo abierto* (1951).

3604 Ana Maria Matute, 1926.
En esta tierra (1953); *Los hijos muertos* (1958); *Primera memoria* (1959).

3605 Juan Goytisolo, 1931.
Juegos de mano (1954); *Duelo en el paraiso* (1955); *Fiestas* (1956).

3606 Ignacio Aldecoa, 1925-1969.
El fulgor y la sangre (1954); *Gran sol* (1957).

3607 Rafael Sánchez Ferlosio, 1927.
Industrias y andanzas de Alfanhui (1952); *El Jarama* (1955).

3608 Miguel Delibes, 1920.
La hoja roja (1958); *La parabola del náufrago* (1969).

3609 Cf. nota 3462.

3610 Jean Giono, 1895-1970.
Colline (1929); *Le grand Troupeau* (1931); *Églogues* (1952); *Le chant du monde* (1934); *Que ma joie demeure* (1935); *Triomphe de la vie* (1942); *Les âmes fortes* (1949); *Les grands chemins* (1951).
C. Michelfelder: *Jean Giono et les religions de la terre.* Paris, 1938.
Cl. Chouez: *Jean Giono*. Paris, 1955.

3611 Henri Bosco, 1888-1975.
Le Mas Théotime (1945); *Le jardin d'Hyacinthe* (1946); *Malicroix* (1948).

3612 Enrico Pea, 1881-1958.
Moscardino (1922); *Il volto santo* (1924); *Il servitore del Diavolo* (1931); *Il forestiero* (1937); *La Maremmana* (1938); *Lisetta* (1946).
P. Pancrazi: *Scrittori italiani del Novecento.* Bari, 1934.
U. Olobardi: *Saggio sul Tozzi e sul Pea.* Pisa, 1940.

3613 Mary Webb, 1883-1927.
The Golden Arrow (1916); *Gone to Earth* (1917); *Precious Bane* (1924).
Th. Moult: *Mary Webb, her Life and Work.* London, 1932.

3614 John Cowper Powys, 1872-1963.
The Meaning of Culture (1929); *Wolf Solent* (1929); *A Glastonbury Romance* (1933).

3615 Theodore Francis Powys, 1875-1953.
Mr. Weston's Good Wine (1927); *The Only Penitent* (1931).

3616 Corrado Alvaro, 1895-1956.
L'uomo nel labirinto (1926); *L'amata alla finestra* (1929); *Gente in Aspromonte* (1930); *Vent'anni* (1930); *Il mare* (1934); *L'Uomo è forte* (1938); *Quasi una vita* (1951); *75 racconti* (1955).
A. Consiglio: *Studi de poesia.* Firenze, 1934.
G. De Robertis: *Scrittori italiani del Novecento.* Firenze, 1940.

3617 Henry Miller, 1891-1980.
Tropic of Cancer (1934); *Black Spring* (1936); *Tropic of Capricorn* (1938); *Sexus* (1949); *Plexus* (1952); *Nexus* (1959); etc.
G. Orwell: *Inside the Whale.* London, 1957.
J. J. Temple: *Henry Miller.* Paris, 1966.
N. Mailer: *Genius and Lust. A Journey through the Major Novels of Henry Miller.* New York, 1976.

3618 Cf. nota 3308.

3619 Vladimir Nabokov, 1899-1977.
Câmara Obscura (1935); *Lycak, Memory* (1951); *Lolita* (1955).

3620 John Updike, 1932.
The Centaur (1963); *Couples* (1967); etc.

3621 Anna Blaman, 1906-1960.
Eenzam avontuur (1948).

3622 Hjalmar Bergman, 1883-1931.
Markurrell i Wadköping (1919); *Eros begravning* (1921); *Chefen fru Ingeborg* (1925); *Swedenhjelms* (1925); etc.
R. G. Berg: *Hjalmar Bergman.* Stockholm, 1935.
E. H. Linder: *Hjalmar Bergman.* Stockholm, 1940.

3623 Elias Canetti, 1905-1994.
Die Hochzeit (1932); *Die Blendung* (1935; tradução inglesa: *Auto da Fé.* 1946); *Komödie der Eitelkeit* (1950); – *Masse und Macht* (1960).
J. Issacs: *An Assessement of Twentieth Century Literature.* London, 1948.

3624 Franz Hellens (pseudônimo de Franz van Ermengen), 1881-1972.
Mélusine (1920); *Réalités fantastiques* (1923-1931).
M.-J. Hachelle: *L'Oeuvre de Franz Hellens.* Bruxelles, 1937.

3625 David Garnett, 1892-1981.
Lady into Fox (1922); *A Man in the Zoo* (1924).

3626 Cf. "O simbolismo", nota 3652.

3627 Karen Blixen, 1885-1962.
Seven Gothic Tales (1934); *Den afrikanse Farm* (1937); *Vintereventyr* (1942); *Daguerrotypier* (1951).
H. Brix: *Karen Blixen's Eventyr.* Kjoebenhavn, 1949.
Cl. Svendsen: *Isaak Dinesen.* Kjoebenhavn, 1969.

3628 Jenaro Prieto, 1889-1946.
El socio (1928).

3629 Italo Calvino, 1928-1985 (v. nota 3598).
Il sentiero dei nidi di ragno (1946); *Il visconte dimezzato* (1951); *L'entrata in guerra* (1953); *Il barone rampante* (1957); *La speculazione edilizia* (1957); *Racconti* (1958).

3630 Sheridan Le Fanu, 1814-1873.
The House by the Church-Yard (1863); *Wylder's Hand* (1864); *Uncle Silas* (1864); *In a Glass Darkly* (1872).
S. M. Ellis: *Wilkie Collins, Le Fanu, and Others.* London, 1931.
H. Ph. Lovecraft: *Supernatural Horror in Literature.* New York, 1945.

3631 Howard Philips Lovecraft, 1890-1937.
Weird Tales (1923 sgg.)
A. Deleth: *Howard Philips Lovecraft.* New York, 1941.
L. Spragne de Camp: *Lovercrat, a biography.* New York, 1974.

3632 Wilkie Collins, 1842-1889.
The Woman in White (1860); *The Moonstone* (1868).
D. Sayers: *Wilkie Collins.* London, 1941.
R. Ashley: *Wilkie Collins.* London, 1952.

3633 F. Fosca: *Histoire technique du roman policier.* Paris, 1937.
H. Haycraft: *Murder for a Pleasure. The Life and Times of the Detective Story.* New York, 1941.
F. Woelcken: *Der literarische Mord.* Nürnberg, 1953.

3634 Cf. "A época do equilíbrio europeu", nota 2898.
J. D. Carr: *The Life of Sir Arthur Conan Doyle.* London, 1948.
J. Symons: *The Detective Story in Britain.* London, 1962.

3635 Dashiell Hammett, 1894-1961.
The Maltese Falcon (1930); *The Glass Key* (1931); *The Thin Man* (1934).

3636 James Mallahan Cain, 1892-1977.
The Postman Always Rings Twice (1934); *Serenade* (1937); *Past All Dishonor* (1946); etc.

3637 Edgar Wallace, 1875-1932.
Sanders of the River (1911); *The Valley of Ghosts* (1923);*The Face in the Night* (1925); *The Traitor's Gate* (1927); *The Squeaker* (1929), etc., etc.
W. Hass: "Notizen über Edgar Wallace und die Kriminalliteratur". (In: *Die Literarische Welt*, 1929.)
M. Lane: *Edgar Wallace.* London, 1938.

3638 Georges Simenon (psedônimo de George Sim), 1903-1989.
Le Charretier de la Providence (1931); *Un crime en Hollande* (1931); *Le chien jaune* (1931); *Le bourgmestre de Furnes* (1938); *La neige était sale* (1948); etc., *Les anneaux de Bicêtre* (1963), etc., etc.
R. Narzejac: *Le cas Simenon.* Paris, 1951.
R. Stéphane: *Simenon.* Paris, 1961.
F. Lacassin et G. Sigaux: *Simenon.* Paris, 1974.

3639 Adolfo Bioy Casares, 1914-1999.
La invención de Morel (1940); *El perjurio de la Nieve* (1944); *Plan de evasión* (1945); *Las vísperas de Fausto* (1949).

3640 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3149.

3641 Stig Dagerman, 1923-1954.
Bränt barn (1948); *Den dödsdömde* (1950).

3642 Francisco Ayala, 1906.
Los Usurpadores (1949).

3643 Cf. nota 3616.

3644 Rex Warner, 1905-1986.
The Wild Goose Chase (1937); *The Professor* (1938); *The Aerodrome* (1941); *Escapade* (1956).

3645 Egon Hostovsky, 1908-1973.
O caso do professor Koerner (1932); *The Hideout* (1946); *The Midnight Patient* (1954); *Missing* (1955).

3646 Dino Buzzati, 1906-1972.
Il Deserto dei Tartari (1940); *I sette messaggeri* (1941); *Paura alla Scala* (1950); *In quel preciso momento* (1951); *Un amore* (1963).

R. Carrieri: *Le storie figurate di Dino Buzzati.* Milano, 1958.

3647 Saul Bellow, 1915-2005.
The Adventures of Augie March (1953); *Herzog* (1965); *Mr. Sammler's Planet* (1970); *Humboldt Gift* (1975).

3648 Hermann Broch, 1886-1951.
Die Schlafwandler (*Pasenow oder Die Romantik,* 1930*; Esch oder Die Anarchie,* 1934; *Huguenau oder Die Sachlichkeit,* 1932); *Der Tod des Vergil* (1945); *Die Schuldlosen* (1950); *Der Versucher* (1951).
Obras, edit. por E. Kahler e F. Stroessinger, 8 vols., Zuerich, 1952/1956.
F. Stroessinger: "Hermann Broch". (In: *Die Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert,* ed. por H. Friedmann. Heidelberg, 1954.)

3649 Robert Musil, 1880-1942.
Die Verwirrungen des Zöglings Thörless (1906); *Die Schwärmer* (1921); *Der Mann ohne Eigenschaften* (I, 1930; II (incompl.), 1932; II e III, 1943; I, II e III e fragmentos, edit. por A. Frisé, 1952).
G. Kalow: "Robert Musil". (In: *Die Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert,* ed. por H. Friedmann. Heidelberg, 1954.)
E. Kaiser e E. Wilkins: *Robert Musil. Eine Einführung in sein Werk.* Stuttgart, 1962.
E. Wilkins: *Robert Musil.* Stuttgart, 1962.
A. Rendi: *Robert Musil.* Milano, 1965.
G. Baumann: *Robert Musil.* Bern, 1965.

3650 Alfred Döblin, 1878-1957.
Die drei Sprünge des Wang-Lun (1915); *Wallenstein* (1920); *Berge, Meere und Giganten* (1924); *Berlin Alexanderplatz* (1929); *Die Fahrt ins Land ohne Tod* (1937); *Der blaue Tiger* (1938); *November 1918 (Verratenes Volk; Die Heimkehr der Frontsoldaten; Karl und Rosa,* 1949/1950).
W. Benjamin: "Krisis des Romans. Zu Döblin's '*Berlin Alexanderplatz*'". (In: *Die Gesellschaft*, 1920/X.)
H. Gorski: "Weg und Wandlung Alfred Döblins". (In: *Stimmen der Zeit*, 1948/2.)
R. Minder: "Alfred Döblin". (In: *Deutsche Literatur im 20. Jahrundert,* edit. por H. Friedmann, Heidelberg, 1954.)

3651 Simon Vestdijk, 1898-1971.
Verzen (1932); *Terug tot Ina Damman* (1934); *Else Boehler, duitsch dienstmeisje* (1935); *Meneer Visser's Hellevaart* (1936); *Het Vijfde Zegel* (1937); *De Nadagen van Pilatus* (1938); *Lier en Lancet* (1939); *Sint Sebastiaan* (1939); *Puriteinen en Piraten* (1946); *De Poolsche Ruiter* (1946); *De Vuuraanbidders* (1947); *Surrogaten voor Murk Tuinstra* (1949); *De andere School* (1950); *De Kellner en de levenden* (1950); *De afbetaling* (1952); *De Schandalen* (1953).
M. ter Braak: *De Duivelskunstenaar. Een studie over Simon Vestdijk.* Amsterdam, 1945.

M. Nord edit.: *Over Simon Vestdijk.* Amsterdam, 1948.
T. Govaart: *Simon Vestdijk.* Breda, 1960.

3652 João Guimarães Rosa, 1908-1967.
Sagarana (1946); *Grande Sertão: Veredas* (1956).
M. Cavalcanti Proença: *Trilhas do Grande Sertão.* Rio de Janeiro, 1959.

3653 Wolfgang Koeppen, 1906-1996.
Tauben im Gras (1951); *Der Tod in Rom* (1954).

3654 Albert Camus, 1913-1960.
L'Etranger (1942); *Calígula* (1944); *Le Malentendu* (1944); *La Peste* (1947); *L'Homme révolté* (1951); *La Chute* (1956).
R. de Luppé: *Albert Camus.* Paris, 1951.
R. Quilliot: *La mer et les prisons. Essai sur Albert Camus.* Paris, 1956.
Ph. Tody: *Albert Camus.* London, 1958.
I. M. Brisville: *Camus.* Paris, 1960.
A. Durand: *Le cas Albert Camus.* Paris, 1963.

3655 G. de Torre: *Valoración literaria del Existencialismo.* Buenos Aires, 1948.

3656 Jean-Paul Sartre, 1905-1980.
La Nausée (1938); *Le Mur* (1939); *Les Mouches* (1942); *L'Étre et le Néant* (1943); *Huis-Clos* (1944); *Les Chemins de la Liberté (L'Âge de la Raison,* 1945; *Le Sursis,* 1945*; La Mort dans L'Ame,* 1949); *Situations,* I – V (1947/1964); *Morts sans sépulture* (1947); *Les Mains sales* (1948); *Le Diable et le bon Dieu* (1951); *Nekrassov* (1956); *Le séquestré d'Altona* (1960); *Les Mots* (1960); *Critique de la raison dialectique* (1963).
C.-F. Magny: *Les sandales d'Empédocle.* Neuchâtel, 1945.
E. Vietta: *Theologie ohne Gott.* Zuerich, 1946.
R. Campbell: *Jean-Paul Sartre ou Une littérature philosophique.* 2.ª ed., Paris, 1946.
I. Murdoch: *Sartre, Romantic Rationalist.* New Haven, 1953.
F. Jeanson: *Sartre par lui-même.* Paris, 1956.

3657 Simone de Beauvoir, 1908-1986.
Le sang des autres (1944); *Les bouches inutiles* (1945); *Les Mandarins* (1954).

3658 Samuel Beckett, 1906-1989.
Murphy (1938); *Watt* (1944; publ. 1953); *Molloy* (1951); *En attendant Godot* (1952); *Fin de partie* (1956); *Happy days* (1961); *Comment c'est* (1961); *Play* (1963)*; Depenpleur* (1971).
H. Kenner: *Samuel Beckett.* London, 1962.
Fr. J. Hoffman: *Samuel Beckett.* Bottingham, 1962.
A. Marissel: *Samuel Beckett.* Paris, 1964.

R. N. Coe: *Beckett.* London, 1964.
V. Fletcher: *The Novels of Samuel Beckett.* London, 1964.
L. Janvier: *Pour Samuel Beckett.* Paris, 1966.
P. Mélèsse: *Beckett.* Paris, 1966.

3659 Jean Genet, 1910-1986.
Notre-Dame, des Fleurs (1945); *Le Miracle de la Rose* (1946); *La Querelle de Brest* (1953); *Pompes Funébres* (s.d.).
Teatro: *Les servants* (1945); *Vigilance sévère* (1949); *Les Bonnes* (1953); *Le balcon* (1956).
J.-P. Sartre: *Saint-Genet, comédien et martyr.* Paris, 1952.

3660 W. F. Hermans, 1921-1995.
De tranen der acacias (1949); *Ik heb altijd gelijk* (1951); *Het behouden huis* (1952).

3661 Boris Vian, 1920-1959.
J'irai cracher sur vos tombes (1946); *L'Ecume des jours* (1947); *L'herbe rouge* (1950); *L'arrache-coeur* (1953).

3662 Kingsley Amis, 1922-1995.
Lucky Jim (1954).

3663 John Osborne, 1929-1981.
Look Back in Anger (1956).

3664 Allan Sillitoe, 1928.
Saturday night, Sunday morning (1958); *The Loneliness of the long-distance runner* (1960); *The Key to the Door* (1961); *Guzman, go home* (1969).

3665 L. Lipton: *The Holy Barbarians.* New York, 1958.
G. Feldman and M. Gartenberg edit.: *The Beat Generation and the Angry Young Men.* New York, 1958.

3666 Cf. nota 3305.

3667 William Carlos Williams, 1883-1963.
Collected Poems (1938); *Paterson* (1946).

3668 Allen Ginsberg, 1926-1997.
Howl (1956); *Kaddish* (1960).

3669 Jack Kerouac, 1922-1969.

On the Road (1957).

3670 William Burroughs, 1914-1997.
Junkie (1963; *autobiografia*, publicada sob o pseudônimo William Lee); *The Naked Lunch* (1959); *The Exterminator* (1960); *The Soft Machine* (1961); *The Ticket That Exploded* (1962).

3671 Anthony Burgess, 1917-1993.
A Clockwork Orange (1963); etc., etc.

3672 Hubert Selby, 1928-2004.
Last Exit to Brooklyn (1965).

3673 Eugeni Evtuchenko, 1933.
Estação Sima (1956); *Babi Yar* (1960); *Autobiografia precoce* (1963).

3674 Alexander Isaevitch Soljenitzin, 1918.
Um dia na vida de Ivan Denisonvitch (1962); *No primeiro círculo (*1968*); Pavilhão dos cancerosos* (1968); *Agosto de 1914* (1972); *Arquipélogo Gulag* (1973); *Lênin em Zurich* (1976).
G. Lukács: *Soljenitzin.* Neuwied, 1970.
G. Grazzini: *Soljenitzin.* Milano, 1971.

3675 Cl. Mauriac: *La litterature contemporaine.* Paris, 1958.
G. Zeltner: *Das Wagnis des franzoesischen Gegenwartsromans.* Hamburg, 1960.

3676 Pierre Gascar, 1916-1997.
Les Meubles (1949); *Les Bêtes* (1953).

3677 Alain Robbe-Grillet, 1922-2008.
Les Gommes (1954); *Le Voyeur* (1955); *La Jalousie* (1957); *Dans le Labyrinthe* (1959); script do filme *L'Année dernière à Marienbad* (1961).
Br. Morrissette: *Les romans de Robbe-Grillet.* Paris, 1963.
O. Bernal: *Alain Robbe-Grillet. Le roman de l'absense.* Paris, 1965.

3678 Nathalie Sarraute, 1902-1999.
Tropismes (1939); *Le Planétarium* (1959); *Les fruits d'or* (1963).
M. Cranakic y Belaval: *Nathalie Sarraute.* Paris, 1965.

3679 Michel Butor, 1926.
Passage de Milan (1954); *L'Emploi du Temps* (1956); *La Modification* (1957); *Degrés* (1962).
J. Roudaut: *Michel Butor ou le livre futur.* Paris, 1964.

3680 Claude Simon, 1913-2005.
Le Vent (1957); *La Route de Flandres* (1960); *Le Palace* (1962).

3681 Robert Pinget, 1920-1997.
L'Inquisitoire (1962).

3682 Claude Ollier, 1922.
Le Maintien de l'Ordre (1961).

3683 William Golding, 1911-1993.
Lord of the Flies (1954); *Free Fall* (1959).

3684 Iris Murdoch, 1919-1999.
Under the Net (1955); *A Severed Head* (1961); *The Unicorn* (1963).

3685 Uwe Johnson, 1934-1984.
Mutmassungen ueber Jakob (1959); *Das dritte Buch ueber Arnium* (1961).
M. Reich-Ranicki: *Deutsche Literatur in West und Ost.* Muenchen, 1963.

3686 Eugène Ionesco, 1912-1994.
La Leçon (1950); *La cantatrice chauve* (1950); *Les Chaises* (1951); *Le nouveau locataire* (1957); *Tueur sans gages* (1958); *Le Rhinocéros* (1960); *Le Roi se meurt* (1962).
M. Esslin: *The Theatre of the Absurd.* London, 1962.
K. Tynan: *Curtains.* London, 1962.

3687 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3254.

3688 Niko Kazantzakis, 1885-1957.
A última viagem de Ulisses (1924-1938); *Zorba, o grego* (1947); *capitão Michael* (1953); *O Cristo recrucificado* (1955); *A última tentação* (1955); *Relatório ao Greco* (publ. 1961).
P. Prevelakis: *Niko Kazantzakis e sua Odisseia* (trad. em ingl.). New York, 1961.
A. Izzet: *Kazantzakis.* Paris, 1965.
C. Honiane-Lust: *Niko Kazantzakis.* Paris, 1970.
Hel. Kazantzakis: *Niko Kazantzakis* (trad. ingl.). Oxford, 1975.

Epílogo

TODA a história da literatura tem sido acompanhada por esforços mais ou menos sistemáticos de submeter à apreciação e interpretação as obras consideradas importantes. Mas que obras seriam importantes? Desde os dias de Quintiliano estabeleceram-se cânones de obras-primas, segundo as normas estéticas dominantes da época, e o classicismo do século XVIII parecia ter chegado a uma "canonização" definitiva. Mas o pré-romantismo do mesmo século e o romantismo do início do século XIX subverteram para sempre as regras e as normas da estética classicista. Foram substituídas por impressões mais ou menos subjetivas e por conceitos científicos ou pseudo-científicos. É o início da crítica literária moderna.

Ainda em meados do século XVIII, um dos últimos classicistas, o célebre Dr. Samuel Johnson[3689], inaugurou a crítica positiva de obras compatíveis com o cânone dominante, como as peças de Shakespeare. Suas normas de julgamento e de interpretação foram as do "bom senso", tipicamente inglês, e em parte os movimentos psicológicos da emoção estética.

O próximo passo foi a crítica exercida pelo grande poeta romântico Coleridge[3690], ao qual se devem conceitos tão fundamentais como o da estrutura autônoma das obras, o da diferenciação entre a "imagination" criadora e a "fancy" irresponsável, o da "suspension of disbelief" em face de obras incompatíveis com nossas crenças e ideologias para tornar possível a apreciação puramente estética e, enfim, as primeiras pesquisas sobre a diferença entre a linguagem poética e a prosa discursiva. Infelizmente, os trabalhos críticos de Coleridge só nos foram transmitidos em estado fragmentário, ou então conservados em forma de notas de leituras e conversas;

sua crítica só chegou a ser plenamente compreendida mais de cem anos depois da sua morte. A crítica literária inglesa do século XIX enveredou por outros caminhos. Matthew Arnold[3691] foi grande moralista que considerava a poesia como "criticism of life". Os "scholars" das velhas Universidades de Oxford e Cambridge, tão meticulosos quando se tratava de textos da Antiguidade, confiavam nas suas impressões subjetivas de textos poéticos modernos. Um exemplo seria Saintsbury[3692], que teve no entanto o mérito de apreciar também, como o primeiro, os valores literários do romance moderno.

Não será necessário lembrar que o classicismo de Weimar se baseava na crítica de Lessing[3693], o pré-romantismo alemão na de Herder[3694], e todo o romantismo europeu nos ensinamentos de August Wilhelm Schlegel[3695], cujas ideias sobre o drama coincidiram com as de Coleridge; mas os conceitos do seu irmão Friedrich Schlegel[3696] sobre história literária ficavam infelizmente incompreendidos: só ressurgiram em nosso tempo. A crítica literária na Alemanha enveredou depois pelos caminhos do positivismo. No fim do século XIX ela estava dominada pelo dinamarquês Georg Brandes[3697], inimigo decidido do romantismo e defendendo o realismo, o naturalismo e uma pouco definida crítica "científica".

A terra da promissão da crítica literária no século XIX foi a França. Sainte-Beuve[3698] entrou na literatura como paladino da poesia romântica, de Lamartine, Hugo e Musset, terreno que ele depois abandonou para se dedicar ao passado da França, aos "clássicos" e aos "moralistas" dos séculos XVII e XVIII. Dono de um "bom gosto" impecável, algo burguês com raros acessos de libertinismo, brilhava sobretudo pela penetrante análise biográfico-psicológica dos autores; era mais literato do que propriamente crítico. Seu impressionismo teve influência avassaladora, transformando a crítica francesa em "escola impressionista". A atividade crítica de Anotole France é típica. Em escritores de responsabilidade menor, esse impressionismo produziu resultados cujo sucesso se nos afigura, hoje em dia, inacreditável. Faguet[3699], escritor elegante e espirituoso, sacrificou aos seus preconceitos de tal modo que escreveu uma história da literatura francesa sem mencionar Baudelaire nem Zola. E Jules Lemaître[3700], dominado pelo mais

estreito nacionalismo, exaltou Racine para, nas entrelinhas, desprezar Shakespeare; chegou a exorcizar o suíço Rousseau como "estrangeiro".

Ao lado desses impressionistas superficiais ou frívolos surgiram tentativas de introduzir na crítica literária alguns conceitos do cientificismo que, em outros terrenos, dominava o século. Taine[3701], certamente influenciado por Herder, explicou a evolução literária pelos três fatores "race", "milieu" e "moment", mas é antes à sua arte de grande escritor que devemos os ensaios esplêndidos e realmente explicativos sobre Racine e sobre Balzac. Brunetière[3702] teve a ideia infeliz de escrever a evolução da literatura como espécie de "struggle for life" darwinista entre os gêneros literários; contudo, seu conhecimento da história literária francesa era extenso, seus ensaios são solidamente fundados mesmo quando inaceitáveis; e devemos a esse conservador reacionário a descoberta do "libertinismo" filosófico de Molière. Seu discípulo Lanson[3703] escreveu a mais linda história da literatura francesa; herdou do seu mestre o desprezo de Baudelaire e acreditava fazer trabalho rigorosamente científico ao notar mil "alusões" e "influências" nos versos de Lamartine. Em comparação com esse cientificismo parecia refrescante o impressionismo confessado de Gourmont[3704], que foi o grande crítico da época da poesia simbolista. A crítica literária francesa foi parcialmente renovada por Thibaudet[3705], que complementou suas considerações estilísticas das obras de Maurras e Barrès por análises da ideologia dos autores; mas fracassou ao querer periodizar a história da literatura francesa moderna pelo teorema das gerações. Sem muita injustiça pode-se afirmar que nos primeiros três decênios do século XX a crítica literária francesa, embora lida com respeito no mundo inteiro, era a mais atrasada.

Influências da Alemanha, especialmente hegelianas, informaram a crítica do grande italiano Francesco De Sanctis[3706], o primeiro que aboliu a diferença, tão enraizada, entre forma e conteúdo da obra de arte, unificando a personalidade poética do artista e abstraindo da sua personalidade poética a sua personalidade "empírica". Suas críticas de Petrarca, Maquiavel, Leopardi e Manzoni e sobretudo suas exegeses de episódios da *Divina Comédia* continuam insuperadas. Romântico por temperamento e sistemático como hegeliano, escreveu a história da literatura italiana como história civil da

nação, síntese grandiosa que era, no entanto, incompatível com o espírito cientificista da época. Em seguida, De Sanctis foi quase totalmente esquecido, e as cátedras de literatura italiana nas Universidades foram, quase todas elas, ocupadas por discípulos do grande poeta Carducci[3707] que, condenando as "sínteses" inspiradas pela estética hegeliana, preconizava o trabalho limitado mas científico da edição crítica e da exegese literal dos textos. Só a partir do começo do século XX, as obras dispersas de De Sanctis foram reeditadas pelo filósofo Benedetto Croce[3708], que reabilitou o grande precursor. A estética de Croce, que considera as obras de arte como expressões do "lirismo" (ou valor poético) dos autores, permitiu separar nitidamente os elementos "poéticos" e os elementos "não poéticos", o que lhe inspirou uma revisão geral dos valores consagrados da história literária italiana e europeia, a condenação parcial de autores como Fogazzaro, Pascoli e D'Annunzio, e, enfim, a eliminação dos valores não poéticos na obra de Dante. Embora esse trabalho eliminatório encontrasse vivas resistências, o prestígio da filosofia de Croce na Itália era tão grande que até os anos de 1920 se podia falar em "ditadura do idealismo".

A crítica literária russa, informada por motivos ideológicos e sociais, está até certo ponto até hoje sob a influência de Bielinski[3709], que rompeu com o esteticismo romântico de Puchkin, exigindo uma literatura de verdadeira contemporaneidade e de atenção para os problemas políticos e sociais da Rússia, proclamando Gogol como iniciador dessa literatura nova. Bielinsk inspirou diretamente a crítica radical dos anos de 1860: Dobroliubov[3710], que explicou a situação da Rússia pela exegese de *Oblomov* e das peças realistas de Ostrovski, e Pissarev[3711], que chegou a proclamar o fim da literatura propriamente literária e que atribuiu às letras apenas o papel de preparar a ação que então foi chamada "niilista". O ponto fraco desses radicais era a falta de uma ideologia sistemática e bem definida. Só no fim do século, o marxismo chegou a assumir esse papel; e Plekhanov[3712], o fundador da então chamada social-democracia, foi o primeiro a analisar obras literárias, como as de Ibsen e Zola, conforme sua substância ideológica, "desmascarando-as" como expressões de mentalidade pequeno-burguesa e exigindo correspondente revisão dos valores da literatura russa.

Homens como Coleridge, Friedrich Schlegel, Bielinski, Sainte-Beuve, De Sanctis foram, sem dúvida, grandes críticos literários, e não há motivo nenhum para menosprezá-los. No entanto, está certo que a crítica literária moderna se apoia em métodos cada vez mais sistemáticos e cada vez mais sutis. O século XX é propriamente o da crítica, que deixou de ser gênero literário para assumir a dignidade de uma disciplina científica ou quase-científica e estabelecer espécie de literatura ou metaliteratura, ao ponto de às vezes perder de vista a própria literatura.

Discípulo de Carducci, mas admirador de Croce foi Renato Serra[3713], autor de um livro sobre Pascoli, o primeiro que desafiou a teoria do lirismo, corrigindo o conceito da expressividade pelo critério puramente estético do "gosto", noção que já tinha sido abandonada quase em toda parte e que Serra purificou da suspeita de arbítrio impressionista. Serra morreu cedo, vítima da Primeira Guerra Mundial, mas seu conceito do "gosto", que ele também introduzira em ensaios sobre Maupassant e Kipling, foi aceito até por um crociano tão ortodoxo como Luigi Russo[3714], que redescobriu o esquecido Verga e se distinguiu pela veemente polêmica contra os que pretendiam "superar" a crítica de Croce. Um ex-romântico como Attilio Momigliano[3715], autor do melhor livro sobre Manzoni, usou o velho e renovado conceito do "gosto" para descobrir a emoção humana em autores aparentemente áridos como Goldoni e Parini e para revelar e interpretar as contradições íntimas na obra de Tasso. "Crítica de gosto" foi a de De Robertis[3716], que elaborou seu método próprio para a análise estilística dos versos de Leopardi e para esclarecer o hermetismo da poesia de Ungaretti. A crítica de De Robertis afigura-se hoje superada por tendências de interpretação sociológica. Mas nota-se que o problema do "gosto" também foi exaustivamente estudado pelo marxista Della Volpe[3717].

O idealismo filosófico de Croce encontrou, fora do Itália, discípulos na Alemanha, onde Vossler[3718] baseou nela sua linguística idealista e um novo método de uma leitura dos textos: a análise estilística. O grande virtuoso desse método de análise estilística foi Leo Spitzer[3719], que sabia iluminar um autor pela interpretação de uma estrofe ou até de um único verso de Villon ou de Racine, de um trecho ou de uma frase de Cervantes ou de Proust. Nem Vossler nem Spitzer desprezaram as relações entre um estilo pessoal e

o gosto literário de uma sociedade em determinada época. Essas relações foram o tema de Erich Auerbach[3720] que, em sua obra *Mimesis*, verificou através dos séculos a dialética entre o "nobre" estilo hipotático e o "plebeu" estilo paratático; essa sua história do realismo na literatura também brilhava pelas análises estilísticas e sociológicas de trechos bem escolhidos de Dante, Cervantes, Shakespeare, Saint-Simon, abbé Prévost, Stendhal e tantos outros. O método da análise estilística também encontrou muitos adeptos na Espanha, sobretudo Damaso Alonso[3721], no estudo de Góngora e de outros poetas da época barroca; mas Alonso também sabia indicar os limites e limitações do método.

Num polo oposto situa-se o emprego do materialismo dialético na crítica literária. As equações algo simplistas de Plekhanov, entre a produção literária e a situação social, foram abandonadas. O húngaro György Lukács[3722], que escreveu a maior parte das suas obras em alemão, desenvolveu uma teoria marxista do romance, traçou uma nítida linha divisória entre realismo e naturalismo, dedicou atenção especial a Thomas Mann e reabilitou os realistas alemães do século XIX, como Gottfried Keller, Raabe e Fontane. Walter Benjamin[3723], mais crítico da cultura que da literatura, desenterrou o teatro barroco alemão e escreveu excelentes ensaios sobre Baudelaire, Gide, Kafka, Brecht e Döblin. Na França, Lucien Goldmann[3724] estudou o pensamento religioso de Racine e tentou uma sociologia do romance moderno, inclusive do "nouveau roman". Os marxistas italianos continuaram estimulados pelas ideias de Antonio Gramsci[3725] sobre as relações entre a cultura, os intelectuais e o povo. Além de Della Volpe, já citado, destacaram-se Giacomo Devoto[3726] pelos seus estudos de estilística sociológica, Gillo Dorfles[3727] pela pesquisa de oscilações do gosto artístico, e sobretudo Umberto Eco[3728], estudioso do "kitsch" e da "mass culture".

Existem linhas de comunicação e afinidades entre a crítica italiana, a crítica alemã e, em parte, a crítica dos marxistas. Enquanto isso, a crítica inglesa preferiu orientações radicalmente diferentes. Primeiro, sob a influência muito forte de T. S. Eliot[3729]. Fez época como crítico de poesia, criando conceitos novos, embora não inteiramente claros, como "objective correlative" e "dissociation of sensibility", provocando nova atenção para os grandes dramaturgos elisabetanos, reabilitando Donne e os outros poetas

"metafísicos" e a sátira de Dryden. Sua influência imensa no mundo anglo-saxônico só começou a declinar quando manifestava sua adesão a um classicismo, mal definido, e a um anglo-catolicismo que lhe inspirou ataques contra "heréticos" como Hardy e D. H. Lawrence. Seus adeptos continuam numerosos entre poetas e críticos, mas nas Universidades inglesas superou-o o severo Frank Raymond Levis[3730], cuja revista *Scrutiny* conseguiu colocar em cátedras universitárias quase todos os seus colaboradores: Leavis fez uma revisão geral da história da poesia inglesa, desprezando os românticos e hostilizando o grupo de Auden e Spender; como moralista sem puritanismo, exigiu da literatura uma "high seriousness", exigência perante a qual só ficavam em pé, entre os romancistas de língua inglesa, Jane Austen, George Eliot, Conrad e D. H. Lawrence. Durante muito tempo foi Leavis o ditador da crítica literária inglesa.

Nos Estados Unidos preferiu-se I. A. Richards[3731], que desenterrou, enfim, a crítica de Coleridge distinguindo nitidamente a "meaning" da poesia e o "statement" da prosa discursiva e demonstrando a incapacidade da maior parte dos leitores modernos cultos reconhecerem os verdadeiros valores poéticos. Seu discípulo Empson[3732] reconheceu na ambiguidade a raiz da poesia, conceito que encontrou muitos adeptos nas Universidades norte-americanas. Os critérios de Richards e Empson exigiram um estudo mais acurado do texto literário: aquele "close reading" que abstraiu radicalmente de todas as explicações biográficas, psicológicas e históricas para dedicar-se só ao estudo da palavra, do verso, da página no papel. Eis o dogma do "New Criticism" que até os anos de 1950 dominava os Estados Unidos[3733].

O maior representante do "New Criticism" é Blackmur[3734], que não foi superado por ninguém na elucidação de textos de Henry James, Cummings, H. H. Crane, Wallace Stevens; ato especialmente corajoso foi o desmascaramento das máscaras de Pound. Enfim, Blackmur exigiu, ao lado da crítica das palavras, também a crítica das coisas. Atitude semelhante foi a de Kenneth Burke[3735] em seus estudos sobre poesia como "symbolic action"; no fundo, Burke já se afastou do "New Cristicism", quando fez crítica ideológica e quando admitiu o uso da psicanálise na interpretação de obras literárias. Mas Cleanth Brooks[3736], estudando mais a "texture" do que a

"structure" das obras, ficou "new critic" ortodoxo, procurando e encontrando "ambiguity" em toda a parte. O mais rigoroso adepto do grupo é, no entanto, Wimsatt[3737] que, em colaboração com Monroe C. Beardsley, em célebres artigos da *Sewanee Review*, denunciou a "intentional fallacy" (a impossibilidade de reconhecer as intenções do poeta, além dos versos por ele publicados) e a "affective fallacy" (a impossibilidade de sentir, por empatia, os verdadeiros sentimentos do poeta). A crítica de Wimsatt, separando rigorosamente a obra literária e o ambiente interno e externo do autor, chega a negar o elemento humano da literatura.

A hegemonia do "New Criticism" sempre ficou limitada aos círculos universitários norte-americanos. Fora deles preferiu-se a crítica de Edmund Wilson[3738] e Lionel Trilling[3739], que foi inspirada por um humanismo tipicamente anglo-saxônico, não desprezando os elementos ideológicos nem o estudo psicológico dos autores; tanto Wilson como Trilling também se serviram de métodos da psicanálise. A influência da psicanálise na crítica literária moderna é, aliás, enorme, embora muitos críticos usem de maneira um pouco mecânica os métodos de Freud. Mas é excepcional o caso do francês Gaston Bachelard[3740], que construiu em cima da psicanálise como base todo um sistema de crítica literária e de filosofia.

Na Europa, o "New Criticism" dos americanos e a análise estilística dos alemães perderam o prestígio quando se tomou, com grande atraso, conhecimento do formalismo russo[3741], que na União Soviética dominou entre 1920 e 1930, embora veementemente combatido pelos críticos marxistas. Como chefe do grupo fora considerado Chklovski[3742], defensor da autonomia da criação literária: assim como acontece no romance de Sterne, ao qual o crítico dedicou seu primeiro trabalho, a raiz das obras literárias seria só e apenas a técnica linguística do autor, seu uso das palavras; os enredos das obras seriam produtos só das convenções literárias da respectiva época. Eikhenbaum[3743] pretendeu provar essa tese: no famoso ensaio "Como foi feito *O Capote* de Gogol", primeiro publicado no volume *Poética* (1919), de vários autores, explicou a origem da célebre novela numa série de trocadilhos e chistes, em vez das considerações ideológicas que a tradição atribui a Gogol. O estudo dos artifícios linguísticos, como base da criação literária, também o levou a reabilitar a poesia de Nekrassov, que a crítica

tradicional tinha condenado como "jornalística" e "grosseira". Mais tarde, Eikhenbaum fez concessões à tendência sociológica: em seus livros sobre Lermontov e Tolstoi estudou as relações entre autor e público. As relações entre a literatura e a vida também preocuparam Tynianov[3744], que chegou a transformar seus estudos biográficos sobre Griboiedov e Puchkin em romances históricos; mas sua obra principal trata da luta entre classicismo e romantismo na poesia russa do começo do século XIX, para chegar a uma determinação do lugar de Puchkin na história literária. Inimigo decidido da crítica "biográfica", Tomachevski[3745] dedicou-se a distinções sutis entre poesia e prosa, tornando-se o maior conhecedor da métrica e do ritmo na versificação russa. E Propp[3746] deu um importante trabalho sobre a morfologia dos contos de fadas, base de estudos posteriores sobre a arte narrativa.

De todos os formalistas russos é Roman Jakobson[3747] de longe o mais conhecido: saindo da União Soviética, fundou o círculo linguístico de Praga, em que o checo Mukarovsky[3748] se distinguiu pelos seus estudos sobre o grande poeta checo Mácha. Na França, Jakobson, agora dedicado principalmente aos estudos da linguística, entrou em contacto com Claude Levi-Strauss, o fundador da antropologia estruturalista; e esse entendimento entre linguística estrutural e estruturalismo teve a mais profunda influência na França, cuja crítica literária foi totalmente revolucionada. Entre os estruturalistas franceses que se dedicam principalmente ou também à crítica literária, o primeiro lugar cabe a Roland Barthes[3749], cujos estudos sobre Racine e sobre uma novela de Balzac *(S/Z)* provocaram vivas polêmicas; mas já se aceita geralmente a nova disciplina que fundou, a semiologia, terreno em que se distinguiu a búlgara Julia Kristeva[3750] pela sua teoria do texto.

Em comparação com os grandes críticos literários do passado, os Barthes, Jacobson, Spitzer, Lukács, Della Volpe, Blackmur, Bachelard parecem uma espécie nova. Não são poetas nem escritores nem literatos ou jornalistas literários nem diletantes da literatura, mas são especialistas em linguística, em psicologia e em psicanálise, em sociologia e marxismo, em estética e em filosofia. A maior parte de suas obras é inacessível a quem é leigo nessas ciências. A crítica literária moderna não se destina ao grande público. Acrescenta-se o fato de que os novos métodos críticos são usados

principalmente para a interpretação dos escritores mais difíceis do passado ou dos contemporâneos: os ingleses e norte-americanos ocupam-se, quando não com Shakespeare, com Donne e os outros poetas metafísicos, como Blake, Wordsworth, Keats e Joyce; os franceses preferem Racine, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Proust; os alemães interpretam Hölderlin, Rilke, Trakl; os italianos apresentam leituras sempre diferentes de Dante, Ariosto, Maquiavel, Leopardi e os seus poetas herméticos, Ungaretti, Quasimodo, Montale, quando não descobrem profundezas inesperadas em Manzoni. Raros são os grandes autores modernos que são lidos pelo grande público (Hesse e Malraux são dessas exceções). Em geral a literatura que se chama ou é chamada séria tem índole rigorosamente elitista: é uma literatura para iniciados. Até nos países culturalmente mais desenvolvidos a grande literatura só é lida por uma ínfima percentagem dos leitores potenciais.

Essa índole elitista de literatura séria não é um fato de hoje. Em 1897, o censo demográfico realizado na parte europeia da Rússia revelou que 61% da população masculina adulta e 82% da população feminina não sabiam ler e escrever. Esses números significam que a literatura de Gogol e Tchekhov, de Tolstoi e Dostoievski só podia ser lida por uma pequena minoria do povo russo e certamente só foi lida por uma minoria ainda menor. O fato de tratar-se, no caso, de um país tão subdesenvolvido como a Rússia czarista, não é argumento. A literatura mais antiga existente na Europa, a de Dante e Leopardi, Manzoni e Verga, foi escrita durante séculos só para uma minoria ainda mais significante. Pois o censo de 1871, o primeiro realizado na Itália recém-unificada, revelou 61,3% de analfabetos masculinos adultos e 75% na população feminina. Tratar-se-ia de país paupérrimo, humilhado e atrasado durante séculos? Essa pergunta retórica tampouco vale como argumento. Os dois países mais civilizados e melhor desenvolvidos da Europa do começo do século XIX eram a França e a Inglaterra. Não existem, para essa época, estatísticas fidedignas. Mas as autoridades francesas calcularam, em 1819, que 75% da população francesa adulta não sabiam ler, e Jeffrey afirmou em 1803 que na Inglaterra só 100.000 pessoas tinham capacidade para ler um livro.

Hoje em dia, já não acontece isso. Pelo menos a população da Europa está inteiramente alfabetizada. Mas as tiragens dos livros, mesmo dos de

sucesso muito grande, não estão em proporção com essa massa de leitores potenciais. Num recente congresso dos editores e livreiros em Nice afirmou-se que entre quatro franceses só um chega a ler um livro por ano. Talvez o número não esteja exato. Mas é lícito perguntar de que espécie é aquele único livro lido. Certamente, a produção de material impresso é enorme. Mas a imensa maioria desses livros não pertencem àquela literatura cuja história é o tema do presente livro. As estatísticas da Unesco revelam que parte muito grande da literatura recenseada se compõe de romances policiais; entre eles o caso de Simenon é uma rara exceção, e é melhor não falar de valor literário a propórito de Edgard Wallace, Aghata Christie, Dorothy Sayers – e estes são os melhores da espécie. Tampouco, e apesar de defesas veementes, não se pode considerar como literatura a "science-fiction"; basta, para se convencer disso, ler ensaios tão poucos hostis a ela como *New Maps of Hell* (1960), de Kingsley Amis, ou a *Histoire de la science-fiction moderne* (1973) de Jean Sadoul. Também entram na conta as tiragens astronômicas dos "best-sellers", os romances de espionagem e de aventuras, os grandes sucessos de literatura comercialmente pornográfica, e tudo aquilo que se chama "kitsch". Ao lado de uma literatura que se sabe elitista, existe outra literatura que se diz "popular". Que Hoggart[3751] define como literatura feita para fins exclusivamente comerciais. Quando se fala, a respeito, em "cultura da pobreza", é preciso acrescentar que esta não se limita, no caso, à pobreza econômica e que é consumida por todas as classes da população, pelos menos educados e pelos educadores.

Esses fatos, tão importantes para a compreensão da nossa civilização contemporânea, não pertencem e não podem pertencer à história da literatura. Mas trata-se de produtos do mesmo ambiente social, econômico e cultural que produz a própria literatura. Certos encontros entre a literatura e aquela subliteratura são inevitáveis. Graham Greene estabeleceu, certa vez duas listas de suas obras: a dos romances propriamente ditos e a dos "thrillers"; mas posteriormente, revendo a classificação, promoveu alguns "thrillers" a romances e, em compensação, degradou outros romances seus a "thrillers". Alguns romances de espionagem de Ambler[3752] são literalmente superiores a romances muito "sérios" que recebem prêmios literários em Paris e outras capitais. Por outro lado, Hoggart transcreve uma página de um vulgar "romance de gangsters" que, descontando-se a falta de

emoção profunda, se parece desesperadamente com a famosa última página de *A Farewell to Arms*, de Hemingway.

O próprio Hoggart presta homenagem à habilidade artesanal dos que produzem a subliteratura comercial. Mas esse fato agrava as dúvidas daqueles que pretendem fazer literatura séria. Já não sabem para quem escrever. Será que a literatura é capaz ou ainda é capaz de corresponder à vida? A essa pergunta respondem negativamente o "Nouveau roman", o Teatro do Absurdo e a afirmação de Adorno de que "depois de Auschwitz já não se pode fazer poesia". O realismo é rejeitado. Toda ficção seria impossível, por falta de credibilidade dos "fatos" inventados.

Sendo impossível inventar ficções fidedignas, só resta abolir a fronteira entre a arte e a vida. No teatro, seria desejável a participação do público nos acontecimentos representados no palco, e estes seriam fatos realmente acontecidos, limitando-se o trabalho do dramaturgo à transcrição dos respectivos documentos. Nasceu assim o "teatro de documentação", cujo primeiro exemplo foi *Der Stellvertreter* (*O Vigário*) de Hochhuth[3753], diálogos tirados da documentação sobre as atitudes do papa Pio XII, que durante a Segunda Guerra Mundial não quis intervir na perseguição dos judeus pelos nazistas. A peça teve sucesso internacional e provocou escândalos. Veio, logo depois, a obra de Kipphardt[3754] sobre o interrogatório de Robert Oppenheimer, inventor da bomba atômica, que as autoridades norte-americanas suspeitam de ter mantido relações com agentes comunistas. E Peter Weiss[3755] transcreveu em *Die Ermitttlung* (*A Investigação*) os autos do processo contra os torturadores nazistas do campo de concentração de Auschwitz.

O "teatro de documentação" dispensa base literária: o trabalho do dramaturgo é reduzido quase a zero. É um "antiteatro" e só poderia fazer parte de uma "antiliteratura", no mesmo sentido em que o crítico francês Claude Mauriac chamou de a "alittérature" o "nouveau roman", cujos autores não pretendem contar enredos coerentes ou compreensíveis nem explicar psicologicamente os dos personagens. Daqui é só um passo para a publicação de obras narrativas em que se comunicam tão-somente fatos pesquisados pelo autor. O italiano Danilo Dolci[3756] publicou os resultados das suas pesquisas sobre a miséria nos subúrbios de Palermo. A preta

brasileira Carolina Maria de Jesus[3757] transcreveu ou mandou transcrever os diários da sua vida num miserável subúrbio de São Paulo, obra que foi traduzida para várias línguas e altamente elogiada por um romancista como Alberto Moravia. O antropólogo norte-americano Oscar Lewis[3758] gravou em fita magnética as narrações autobiográficas de uma família de operários e prostitutas num subúrbio da Cidade do México; dessa obra nasceu o conceito de "cultura da pobreza". O alemão Hans Magnus Enzensberger[3759], autor de antipoesias e de ensaios de áspera crítica social, transcreveu o "interrogatório em Habana" de rebeldes presos pelas autoridades castristas. Martin Walser[3760], que já tinha escrito romances contestatórios, desistiu pelo menos temporariamente da invenção de ficções, publicando sob o título *Vorleben* (*Vida Pregressa*) as recordações autobiográficas de uma prostituta e assassina cujo nome escondeu atrás do pseudônimo de Ursula Trauberg. E mera reportagem, embora literalmente elaborada, é o relatório de Truman Capote[3761] sobre um assassinato perpetrado em *In Cold blood*.

Enzensberger e Martin Walser saudaram com entusiasmo o jornalista Günther Wallraff e seu livro *Dreizehn unerwünschte Reportagen* (1969; *Treze reportagens indesejáveis*): sob nomes postiços e com documentos falsos. Wallraff conseguiu entrar, como empregado, em fábricas, escritórios, hospitais e manicômios, recolhendo documentação escandalosa sobre abusos e violências, reportagens que se leem como se fossem novelas, mas sem sê-lo.

Baseando-se em suas próprias experiências e nas de Wallraff, Enzensberger e seus amigos proclamaram nos volumes XV (1968) e XVII (1970) do seu periódico *Kursbuch* o Fim da Literatura. Essa proclamação coincidiu com os debates, principalmente na Itália, sobre "a morte do romance": depois de *Ulysses* e *Finnegans Wake* não teria mais sentido escrever obras narrativas. Os editores do *Kursbuch* tampouco ignoravam o vanguardista francês Sollers[3762], prosador hermético e adepto do maoísmo, que já em 1976 tinha falado em "fim da literatura". Mas é de data posterior e de origem diferente a introdução do volume *The New Journalism*[3763], de Tom Wolfe, que condena a ambição de tantos jovens jornalistas norte-americanos de escrever "o grande romance americano" e lhes recomenda escrever, em vez disso, grandes reportagens.

A iniciativa de Tom Wolfe, que também se refere às reportagens de Norman Mailer e Truman Capote, coincide com as tendências de Enzensberger, Martin Walser e Wallraff. Mas a declaração de Sollers tem outras origens: sua prosa hermética e até deliberadamente incompreensível desespera a possibilidade de comunicação com o leitor. Não proclama propriamente a morte da literatura, mas a da língua: a falta de relação direta entre a língua e a realidade, falta que Joyce já teria sentido, ao ponto de, em *Finnegans Wake*, dispensar a comunicabilidade pela língua. Movimento precursor foi, nesse sentido, a poesia hermética, nem tanto a de Ungaretti e Montale, mas a dos dadaístas, dos surrealistas e de Michaux.

No caminho para esse fim da língua encontra-se a "antipoesia" do chileno Nicanor Parra[3764] que, partindo do surrealismo e encontrando-se com os *beatniks*, quer liquidar a poesia tradicional e o lirismo. Em seus antipoemas sarcásticos parece realizar em versos aquilo que Henry Miller quis fazer em prosa: dizer aquilo que os outros livros omitem. Também é inconfundível, em Nicanor Parra, a influência de Maiakovski.

Essas tendências reencontram-se na tentativa da "poesia concreta" de quebrar o domínio da sintaxe e substituí-la pela conquista do "espaço", pela colocação significativa das palavras na página. Os concretistas referem-se, principalmente, aos ideogramas chineses que Pound lhes descobriu, em *Coup de dès* de Mallarmé e Maiakovski. Seu modelo imediato é a poesia do teuto-boliviano Gomringer[3765]. A poesia concreta conseguiu repercussão internacional: é preciso citar o inglês Sylvester Houédard, o austríaco Ernst Jandl e o grupo dos brasileiros Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em torno da revista *Noigrandes* (1958).

Não se pode prever se se trata, no caso da poesia concreta, de tendência de crescimento ou de mero episódio. Em todo caso, é ela mais um sintoma do esgotamento do conceito tradicional da literatura. O precursor dessa tendência antiliterária foi Rimbaud, que com 19 anos de idade deixou de escrever versos; e a testemunha principal é hoje Samuel Beckett, cuja última palavra é o silêncio.

3689 Cf. "Classicismo racionalista", nota 1293.

3690 Cf. "Origens de romantismo", nota 1671.

3691 Cf. “Do realismo ao naturalismo”, nota 2268.

3692 George Saintsbury, 1845-1933.
The English Novel (1913); *History of the French Novel* (1917-1919), etc.

3693 Cf. “O último classicismo”, nota 1542.

3694 Cf. “O último classicismo”, nota 1554.

3695 Cf. “Origens do romantismo”, nota 1647.

3696 Cf. “Origens do romantismo”, nota 1640.

3697 Cf. “Do realismo ao naturalismo”, nota 2305.

3698 Cf. “O fim do romantismo”, nota 2052.

3699 Emile Faguet, 1847-1916.
Histoire de la littérature française (1900); *Propos littéraires* (1902-1910).

3700 Jules Lemaître, 1853-1914.
Les Contemporains (1886, 1899); *Racine* (1908), etc.

3701 Cf. “Do realismo ao naturalismo”, nota 2289.

3702 Cf. “A conversão do naturalismo”, nota 2408.

3703 Gustave Lanson, 1857-1934.
Histoire de la littérature française (1894); Edição das *Méditations poetiques* de Lamartine (1915).

3704 Cf. “O simbolismo”, nota 2537.

3705 Albert Thibaudet, 1874-1936.
Les idées de Maurras (1920); *La vie de Barrès* (1921); *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936).

3706 Cf. “Do realismo ao naturalismo”, nota 2295.

3707 Cf. “Do realismo ao naturalismo”, nota 2232.

3708 Cf. “A época do equilíbrio europeu”, nota 2892.

3709 Cf. “Romantismos de evasão”, nota 1882, e “ Literatura burguesa”, nota 2185.

3710 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2192.

3711 Cf. “Literatura burguesa”, nota 2192.

3712 Georgi Valentinovitch Plekhanov, 1856-1918.
Os artigos dispersos de Plekhanov sobre temas literários encontram-se reunidos no volume 14 das suas *Obras Completas* (24 vols., 1923-1927).

3713 Cf. “As revoltas modernistas”, nota 3076.

3714 Luigi Russo, 1892-1961.
Giovanni Verga (1919); *La critica letteraria contemporanea* (1942-1943); *Machiavelli* (1945); *Studi sul Due e Trecento* (1946).

3715 Attilio Momigliano, 1883-1952.
Alessandro Manzoni (1921); *Storia della letteratura italiana* (1936); *Stude di poesia* (1938).

3716 Giuseppe De Robertis, 1888-1963.
Saggi (1939); *Saggio sul Leopardi* (1944); *Stude* (1947).

3717 Galvano Della Volpe, 1895-1964.
Discorso poetico e discorso cientifico (1956); *Critica del gusto* (1960); *Schizzo di una storia del gusto* (publ. 1971).

3718 Karl Vossler, 1872-1949.
Die göttliche Komödie (1907-1910); *La Fontaine* (1919); *Leopardi* (1920); *Racine* (1926); *Lope de Vega und sein Zeitalter* (1932); *Die Poesie der Einsamkeit in Spanien* (1935), etc.

3719 Leo Spitzer, 1887-1960.
Stilstudien (1928); *Romanische Stilo und Literaturstudien* (1931); *Linguistic and literary history* (1948); *Romanische Literaturstudien* (1959).

3720 Erich Auerbach, 1893-1957.
Dante als Dichter der irdischen Welt (1929); *Mimesis, dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); *Studi su Dante* (1963).

3721 Dámaso Alonso, 1898-1990.
Edição das *Soledades* de Góngora (1927); *La langue poética de Góngora* (1935). *La poesía de san Juan de la Cruz* (1942); *Ensayos sobre poesía española* (1944); *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950); *Góngora y el Polifemo* (1960).

3722 György Lukács, 1885-1971.
Die Seele und die Formen (1911); *Theorie des Romans* (1920); *Der russische Realismus in der Weltliteratur* (1949); *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (1951); *Probleme des Realismus* (1955).

3723 Walter Benjamin, 1892-1940.
Der Ursprung des deutsche Trauerspiels (1928); *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936); *Schriften* (ed. por T. W. Adorno, 1955).

3724 Lucien Goldmann, 1913-1970.
Le dieu caché (1956); *Pour une sociologie du roman* (1964).

3725 Cf. "Tendências contemporâneas – um esboço", nota 3548.

3726 Giacomo Devoto, 1897-1974.
Studi di stilistica (1948).

3727 Gillo Dorfles, 1910.
Le oscillazioni del giusto (1958).

3728 Umberto Eco, 1932.
Opera aperta (1962); *Apocalittici ed integrati* (1964).

3729 Cf. "As revoltas modernistas", nota 3234.

3730 Frank Raymond Leavis, 1895-1978.
New Bearings in English Poetry (1932); *Tradition and Development in English Poetry* (1936); *The Great Tradition* (1943); *D. H. Lawrence, novelist* (1955).

3731 Ivor Armstrong Richards, 1882-1979.
Principles of Literary Criticism (1924); *Practical Criticism* (1929); *Coleridge on Imagination* (1934).

3732 William Empson, 1906-1984.
Seven types of ambiguity (1930); *Some versions of Pastoral* (1935); *The Structure of complex words* (1951).

3733 St. E. Hyman: *The Armed Vision.* New York, 1948.

3734 Richard Blackmur, 1904-1965.
The Double Agent (1935); *Language as gesture* (1952); *The Lion and the honeycomb* (1955).

3735 Kenneth Burke, 1897-1993.
Counter-Statement (1931); *The Philosophy of literary form* (1941); *A Grammar of motives* (1945).

3736 Cleanth Brooks, 1906-1994.
Modern Poetry and the Tradition (1939); *The Well Wrought Urn, studies in the structure of poetry* (1947).

3737 William Wimsatt, 1907-1975.
Os artigos publicados em 1946 e 1949 na *Sewanee Review* foram incluídos em: *The verbal Icon* (1954).

3738 Edmund Wilson, 1895-1972.
Axel's Castle (1931); *The Wound and the Bow* (1941).

3739 Lionel Trilling, 1905-1975.
Mattew Arnold (1939); *E. M. Forster* (1943); *The Liberal imagination* (1950).

3740 Gaston Bachelard, 1884-1961.
Pychanalyse du feu (1938); *L'Eau et les rêves* (1942); *L'Air et les songes* (1944); *La Terre et les rêveries de la volonté* (1948).

3741 V. Erlich: *Russian formalism.* Haag, 1955.

3742 Boris Mikhailovitch Eikhenbaum, 1886-1959.
Poética 1919 (o artigo citado sobre *O Capote* de Gogol); *Akhmatova* (1923); *Lermontov* (1924); *Literatura (teoria, crítica, polêmica*) (1927); *Lev Tolstoi* (1928, 1931).

3743 Boris Mikhailovitch Eikhenbaum, 1886-1959.
Poética 1919 (o artigo citado sobre *O Capote* de Gogol); *Akhmatova* (1923); *Lermontov* (1924); *Literatura (teoria, crítica, polêmica*) (1927); *Lev Tolstoi* (1928, 1931).

3744 Juri Nikolaievitch Tynianov, 1894-1944. (Cf. "Tendências contemporâneas – um esboço", nota 3456.)
Arcaizantes e inovadores (1929).

3745 Boris Viktorovitch Tomachevski, 1890-1957.
Métrica russa (1923); *Teoria da literatura* (1925); *Puchkin* (1925); *Sobre o verso* (1929).

3746 Vladimir Propp, 1895-1970.
Morfologia do conto de fadas (1928).

3747 Roman Jakobson, 1896-1982.
Que é a poesia? (1934); *Essais de linguistique générale* (1963); *Selected Writings* (1962, 1971), etc.

3748 Jan Mukarovsky, 1891-1975.
O May de Mácha (1928); *As funções estéticas como reflexos de normas e fatos sociais* (1936).

3749 Roland Barthes, 1917-1980.
Le degré zéro de l'ecriture (1957); *Sur Racine* (1963); *Essais critiques* (1964); *S/Z* (1970).

3750 Julia Kristeva, 1941.
Semiotike (1969).

3751 R. Hoggart: *The Uses of Literacy*. London, 1957.

3752 Eric Ambler, 1909-1998.
Background to Danger (1937); *Cause for Alarm* (1939); *A Coffin for Dimitrios* (1939); *Journey into Fear* (1940).

3753 Rolf Hochhuth, 1931.
Der Stellvertreter (1963).

3754 Heiner Kipphardt, 1932-1982.
In re Robert Oppenheimer (1964).

3755 Cf. "Tendências contemporâneas – um esboço", nota 3569.
Die Ermittlung (1965).

3756 Danilo Dolci, 1924-1997.
Inchiesta a Palermo (1956).

3757 Carolina Maria de Jesus, 1916-1977.
Quarto de despejo (1960).

3758 Oscar Lewis, 1916-1971.
Los hijos de Sánchez, autobiografía de una familia mexicana (1961; trad. esp. 1965); *Una muerte en la familia Sánchez* (1970).

3759 Hans Magnus Enzensberger, 1929.
Landessprache (1960); *Einzelheiten* (1962); *Verhör in Habana* (1968).

3760 Martin Walser, 1927.
Hallzeit (1960); *Das Einhorn* (1966); *Der Sturz* (1973); *Vorleben* (1978).

3761 Truman Capote, 1924-1984.
In cold blood (1965) – Cf. "Tendências contemporâneas", nota 3397.

3762 Philippe Sollers, 1936.
Drame (1969); *Nombres* (1970); *Lois* (1972).

3763 Tom Wolfe and E. W. Johnson edit.: *The New Journalism.* London, 1975.

3764 Nicanor Parra, 1914.
Poemas y antipoemas (1954); *La cueca larga* (1958); *Versos de salón* (1962).

3765 Eugen Gomringer, 1925.
Konstellationen (1955).